

**Uniwersytet Śląski W Katowicach
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji
Instytut Sztuk Plastycznych**

mgr Jadwiga Mitko-Rudź

W TROSCE O INNEGO
Pomiędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy

PRACA DOKTORSKA
w dziedzinie sztuki w dyscyplinie
sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

PROMOTOR – prof. dr hab. Krzysztof Kula

Cieszyn 2024

WSTĘP

Niniejsza refleksja dotyczy rozciągniętego w czasie procesu twórczego, będącego wynikiem osobistego spotkania z Innym. Owo spotkanie stało się bowiem kołem napędowym do wykreowania koncepcji pracy doktorskiej o charakterze procesualnym. Rozważania – zarówno graficzne jak i te w formie tekstu, dotyczące mojej pracy artystycznej o tytule "W TROSCE O INNEGO. Pomędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy" są nie tylko refleksją o zagadnieniu troski, ale stanowią zaczyn myślenia o matrycy – nie w sposób tradycyjny, lecz wynikający ze stopniowego odkrywania tkwiącego w niej potencjału. (patrz rozdział „Zaczyn”)

Przełomy w podejściu do matrycy poszerzyły moje rozumienie grafiki, którą za Grzegorzem Banaszkiewiczem nazywam *obrazowaniem graficznym*¹, a tworzenie "nie trwałych odbitek" – za Januszem Kaczorowskim – *matrycowaniem*² (patrz s. 7).

Obrazowanie graficzne stanowi zapis obrazu na **matrycy**, znajdującej się w centrum aktywności twórczej z obszaru grafiki. Historia obrazowania sięga paleolitu. Grzegorz Banaszkiewicz, jako najstarszy ślad po wytwarzaniu obrazu przez człowieka, przywołuje „*obrazy, rysunki i ryty z jaskini Chauveta*”³. Pierwsze „*matryce do powielania obrazu*” datuje się zaś na IV - I tysiąclecie p.n.e. Stanowiły je w owym czasie pieczęcie cylindryczne używane na Bliskim Wschodzie. Według Grzegorza Banaszkiewicza moment ten można uznać za początek formowania się „kategorii obrazowania graficznego”⁴.

W klasycznym ujęciu matryca funkcjonuje w parze z odbitką na papierze czy innym trwałym medium, która w takim ujęciu stanowi cel procesu graficznego. Ja pojmuję *matrycę graficzną* szerzej. Matryca bowiem warunkuje powstanie odbitki, ale jej istota nie leży w konieczności drukowania. Dorota Folga-Januszewska pisze o "podwójnym byciu grafiki, podwójności formy oraz intencji", a także o "myśleniu dwoma stadiami⁵, które stanowią istotę tej sztuki". *Podwójny byt* oznacza dwa etapy procesu graficznego. Matryca posiada bowiem „*potencjał, pozwalający na jej odwzorowanie w innym procesie niż ten, który ją uprzednio ukształtował*”⁶.

Podwójny byt matrycy ujawnia się w dwóch etapach procesów wpisanych w moją pracę artystyczną w ramach przewodu doktorskiego. Owymi procesami są dwa współistniejące zjawiska: *materializacja idei oraz dematerializacja matrycy*.

Materializację idei definiuję jako proces nadawania fizyczności temu, co niewidoczne, a nawet niewyraźne. W proces ten wpisane jest nie tylko tworzenie matrycy graficznej, ale głównie działanie – performance skupiony wokół *drukowania nie trwałych odbitek* i cała koncepcja pracy z zastosowaniem złożonego instrumentarium wraz z czasem

[1] G. Banaszkiewicz, *Obrazowanie graficzne. Krótka historia (r)ewolucji*, w: *Prace Naukowe AJD. Seria: Edukacja Plastyczna*, 2010 z. V, Akademia im. J. Długosza w Częstochowie, s.17-25.

[2] G. Banaszkiewicz, *Pojęcia grafiki II. Matryca: Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, w: *Zeszyty Artystyczne* 2010, nr 20. BGS 1999–2009, *Grafika, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010*, s. 9-27, s. 11 za J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia grafiki*, Kraków, czerwiec 1978, katalog wystawy, Galeria Mały Rynek, Kraków.

[3] Por. G. Banaszkiewicz, *Obrazowanie graficzne. Krótka historia...* s. 18

[4] *Tamże*

[5] G. Banaszkiewicz, *Pojęcia grafiki II...*, s.19, za: D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, referat z sesji naukowej *Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią*, w ramach programu MTG Kraków'97, Kraków 1999

[6] G. Banaszkiewicz, *Pojęcia grafiki II...*, s.20

i kontekstem miejsca. Poprzez **dematerializację matrycy** rozumiem proces zmierzający do stopniowego zanikania jej fizyczności i przekształcania w inny rodzaj materii. W pracy rozważam relacje *pomiędzy*: sferą materialną a niematerialną, procesami materializacji a dematerializacji, a także obrazem trwałym a ulotnym. Praca doktorska jest zapisem transformacji niematerialnych, w szeroko rozumianej sferze duchowej (patrz rozdział: Niewyraźalne) oraz materialnych, ujawnianych w procesach z obszaru obrazowania graficznego.

W związku z powyższymi refleksjami można powiedzieć, że materią mojego przewodu doktorskiego jest problematyka *czasowości*. Ujawnia się ona nie tylko na etapie *obróbki*, ale również w *drugim bycie matrycy*. W mojej dysertacji zwracam szczególną uwagę, z jednej strony na **performatywność** – ważny dla mnie aspekt obrazowania graficznego w kontekście dwoistości graficznego medium, a z drugiej na matrycowanie – nowe doświadczenia w procesie drukowania. Poprzez ujawnienie dokumentacji performance zapraszam odbiorcę do relacji z dziełem, w którym ujawnia się również troska wobec Innego. Symbolika *dotyku dłoni* – w kontakcie z drugim człowiekiem – jest *gestem uważnym*, a w zamyśle twórczym w performance – *intencjonalnym*. Może być także wyrazem postawy troski, opiekuńczości, uważności oraz odpowiedzialność względem Innego. Motyw *dotyku rany* ma dla mnie znaczenie terapeutyczne i stanowi symbol zarówno bolesnego oczyszczenia jak i ukojenia oraz nadziei.

Przywołane pojęcie *matrycowania* ma swoje źródło w podejściu do istoty grafiki **Janusza Kaczorowskiego**, krakowskiego, neoawangardowego artysty lat 70. dwudziestego wieku. Swoje poglądy obrazował pokazem procesu matrycowania, odciskając "w warstwie cementowego pyłu" przedmioty codziennego użytku oraz narzędzia, takie jak młoty czy stemple. Następnie zacierał powstałe odbitki, by tworzyć "kolejne, ulotne i równie nietrwałe obrazy"⁷. Owe "pospolite przedmioty" Kaczorowski uznawał za matryce, a nietrwałe odbitki za grafiki. Technika matrycowana związana jest z „pojęciem odcisku, śladu”, których naturalne źródło stanowią m.in. "skamieliny"⁸.

W moim przewodzie doktorskim matrycowanie odbywa się w trakcie dokamerowych performance'ów, podczas których zachodzi proces obrazowania, a finalnie powstają efemeryczne obrazy stwarzane gestem dotyku. Zarówno gesty, jak i samo działanie, polegają na rytualnym pokrywaniu ażurowych matryc ciekłymi lub sypkimi substancjami, które stanowią o ich symbolice (patrz. *Symbolika gestów oraz substancji i materiałów*).

Owe rytuały, w które angażują siebie wraz z doświadczaniem czasu i emocjami, traktuję jako *akt medytacji*. Realizuję te działania niejednokrotnie na łonie natury, *programowo*, bez udziału publiczności. Trwając tak zatem w skupieniu, świadomie *celebruję* obecność *tu i teraz* wsłuchując się w siebie i rzeczywistość. Dojmująca sensoryczność w *dotyku* matrycowego reliefu, staje się doświadczeniem wejścia w stan skupienia - uważności. Materialnym śladem tego, co usiłuję dookreślić jako ideę badawczego problemu „*pomiędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy*” jest kontekst miejsca oraz sama kreacja *obrazu* z użytych substancji w dokumentalnym zapisie.

[7] Tamże s. 9

[8] Por. tamże

Ryc.1, 2. Janusz Kaczorowski w trakcie matrycowania. Technika: cement, gumiaki, tłok. Fot. G. Banaszkiwicz

I. ZACZYN

Wspominam parę lat wstecz jedną z nocy, kiedy w głowie kłębią się myśli i miotają silne, sprzeczne emocje. Doświadczenie niezgody to pierwsza reakcja, która dotyka po usłyszeniu diagnozy bliskiej osoby, zwłaszcza jeśli idzie o zdrowie i rozwój dziecka. Niezrozumienie przeplata się z bólem, złość z lękiem, a chęć niesienia pomocy ze strachem i wycofaniem. Owych stanów psychiczno-emocjonalnych można doświadczać latami, tkwić w marazmie, ale można zrobić krok, by *zwrócić się do światła*.

W tym trudnym czasie pojawiają się we mnie inspiracje związane z przełożeniem ówczesnych przeżyć na język obrazu. Realizuję serię fotograficznych autoportretów, na których pojawiają się gesty specyficzne dla osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. Ruchy te wynikają z potrzeby autostymulacji. Jest to reakcja samorzutna, która pozwala wykorzystać niezwykłą energię, którą te osoby w sobie posiadają. Wynikają również z nadwrażliwości lub braku wrażliwości sensorycznej, dostarczając doznań lub chroniąc przed silnymi bodźcami płynącymi ze świata.

Poprzez "**Perfoportrety**" podejmuję się pierwszych prób wejścia w rzeczywistość i doświadczenie osoby autystycznej. Pod owymi gestami kryje się coś więcej. Zasłanianie oczu, uszu lub ust kojarzone są bowiem z zamknięciem, a nawet ucieczką, machanie zaś ręką oznaczać może nerwowość oraz niecierpliwłość wobec siebie i niepełnosprawnej osoby. „Ileż w tej postawie pozorów bycia dla innych” – można by pomyśleć. Mówiąc o drugiej osobie często nieświadomie ujawniamy swój stan. Spotkanie się z własnymi niechcianymi emocjami lub uczuciami jest początkiem drogi do akceptacji ich w sobie wobec sytuacji, co pozwala wyjść z martwego punktu i zrobić krok do przodu.

Kilka miesięcy później realizuję matrycę linorytniczą inspirowaną owym fotograficznym cyklem. Tym razem jest to figuratywny akt (autoportret) o naturalnych wymiarach, ukazujący wielorakość gestów jakie można zauważyć u osoby autystycznej. Matryca cięta subtelnie, z użyciem narzędzia zostawiającego płytkie punktowe ślady, tworzy formę wypukłodrukową o wymiarach 200 x 80 cm. Podczas zmagania z materiałem w wyraźny sposób postrzegam proces twórczy jako podróż do wnętrza siebie, co owocuje kolejnymi próbami materializacji ulotnych stanów emocjonalnych. Poprzez odwołanie do doświadczeń graficznych z czasów realizacji dyplomu magisterskiego wykonuję wówczas z jednej matrycy dwie odbitki: pierwszą, wydrukowaną czarną farbą, drugą – białą. Powstaje dyptyk, na który składają się grafiki o tytułach: "**Mrok i Rozjaśnienie**", symbolizujący dwa stany ducha, które można usytuować na przeciwnych biegunach. W ten sposób dokonuję próby ukazania procesu transformacji jednego stanu w drugi.

Gdy przystępuję do tworzenia kolejnej matrycy, z której według ówczesnej koncepcji powstać miała kolejna para odbitek zatytułowanych "**Krzyk i Milczenie**", targają mną wątpliwości. Proces powielania na papierze treści zawartych w matrycy wydaje mi się wówczas niewystarczający. Podjęmę kolejne próby eksperymentowania, poszukując *intermedium*, które wyrazi efemeryczny stan moich emocji oraz innych nierozpoznanych procesów rodzących się w kontakcie z dzieckiem dotkniętym autyzmem. Podejście do rozumienia fenomenu matrycy ulega stopniowej ewolucji. Ujawnia się ono w zdecydowanym i głębokim geście cięcia matrycy. Zatem dziurawiąc jej powierzchnię dłutem *na wylot*, zmierzam do redukcji jej materialności. Pozbywam się jej fizyczności. Symboliczny akt dematerializacji, który zdefiniowałam na wstępie, najwyraźniej dokonuje się w kolejnych etapach procesu skupionego wokół tych *stanów* obrazowania.

Dobitnym przykładem opisywanych powyżej doświadczeń jest przestrzena aranżacja graficzna "**W innym świetle I**". W pracy tej, której głównymi elementami są

cztery ażurowe matryce obramowane drewnem, kluczowym komponentem odgrywającym ważną rolę w procesie dematerializacji matrycy jest światło i jego oddziaływanie na zamierzony obraz. Występuje ono tutaj jako czynnik *ujawniający*, który spektakularnie przenika przez ażurową matrycę przesłoniętą *zastoną-odbiciem*, wykonaną w technice *suchego druku*. Spektakularna jasność spełnia tutaj szczególną rolę, zarówno symboliczną i sprawczą, a zarazem prześwietlając *puste pola* w matrycy unicestwia fizyczność samego obrazu. W realizacji tej podejmuję próbę ukazania (w aspekcie metaforycznym) problematyki *"pomiędzy światłem a ciemnością"*.

Odkrywam w owej wielowarstwowości nakładających się odbić oraz wielowymiarowości rozumienia matrycy, potencjalność percepcji własnej jak i odbiorcy.

Mogę zaryzykować twierdzenie, że obrazowanie wywołane światłem, rzeczywistniło się poprzez *"programową"* ażurowość matrycy. Nawiązując zatem do analizy pojęć graficznych Grzegorza Banaszkiwicza, owa ażurowa matryca pełni rolę *szablonu*⁹. W sytuacji, gdy przez wycięte puste pola przenika światło, medium niematerialne tworzy materialność w obrazowaniu, a wręcz jego *zjawiskowość*. W zewnętrznych warstwach-zastonach zakodowane jest również reliefowe odbicie, naznaczone odciskiem narracji rysunku, jawiącego się w ledwo dostrzegalnym, wypukłym śladzie na matrycy. Reliefowy obraz na odbitce ujawnia się *"na równych prawach"* poprzez oddziaływanie światła wraz współistniejącym z nim cieniem. Zewnętrzne warstwy papierowych powierzchni pracy zawieszono pionowo i swobodnie, stanowią o jej interaktywności, oraz efemeryczności obrazu. Odbiorca przez dotyk papierowej powierzchni wpływa aktywnie na kreowanie efemerycznego obrazu. Poprzez świetlne pulsowanie, *światlistość graficznego obrazowania* może stać się przestrzenią *pomiędzy*. Zatem wpisująca się tutaj problematyka czasowości ujawnia się w niej wielorako na wielu poziomach. Same już bowiem matryce i ich powstanie są wynikiem procesualności zapisu, jak i warsztatowej obróbki. Można by rzec, że zawierają one zapisy procesu, nawiązującego do podjętej powyżej tematyki, a jednocześnie ujawniają emocjonalnie graficzne *stany*. Niejednokrotnie twórczym imperatywem staje się dla mnie intensywność uczuć. Emocje takie jak lęk czy niepokój ulegają transformacji podczas procesu twórczego, szczególnie w trakcie performance'u. Można powiedzieć, że jest on formą autoterapii lub - w moim doświadczeniu - aktem medytacji czy też rozważań. W działaniu zatem ujawnia się pewien szczególny *"stan pomiędzy wielością emocjonalnych stanów i odczuć"*.

W trakcie pracy nad przestrzenną aranżacją graficzną *"W innym świetle I"* powstałą w 2018 roku, realizowałam działanie o tytule **"Spotkanie"** w interakcji z dzieckiem ze spektrum autyzmu. Podczas tego performance dokonujemy wspólnie powtórzeń gestu cięcia, będącego *dekonstrukcją obrazu* wspomnianej powyżej grafiki pt. **"Mrok"**.

Z czasem wspominam to współdziałanie jako eksperyment zarówno w przestrzeni relacji z niepełnosprawną osobą jak i poszerzania doświadczenia i myślenia o obrazowaniu graficznym. W warstwie znaczeniowej stanowił on próbę symbolicznego przepracowania niechcianych stanów emocjonalnych i duchowych, takich jak niepokój oraz *ciemność*. Wyżej opisane realizacje stały się impulsem do eksperymentów, kształtujących pracę artystyczną w ramach przewodu doktorskiego oraz są podstawą myśli zawartych w dysertacji, będącej jej autokomentarzem i dopełnieniem.

[9] *Tamże*, s. 7

II. CZAS

Czas inspiruje i stanowi podłoże wieloobszarowych badań i poszukiwań. Na kategorii czasu opierają się teorie należące do nauk ścisłych, humanistycznych, społecznych, a także świata kultury. Czas stanowi podstawę niezliczonych koncepcji filozoficznych, poczynając od starożytnych myślicieli na współczesnych kończąc. W najprostszej definicji, w ujęciu filozoficznym, czas jest kolejnością występowania po sobie zjawisk i zdarzeń. Mowa tutaj o czasie ciągłym **chronos**¹⁰. W tym znaczeniu czas jest miarą zmiany i istnieje niezależnie od naszego odczuwania. Chronos, a także **kairos**, oznaczający właściwy moment, są podstawowymi terminami kategorii czasu wywodzącymi się z greckiej filozofii. Pojęcie **aiōn** oznacza trwanie i jest przeciwieństwem tymczasowości, która należy do teraźniejszości.

Z teraźniejszością wiążą się kategorie takie jak: zmienność, przemijalność czy nietrwałość. Z przeszłością kojarzyć można: pamięć, wspomnienie, zanikanie, rozmazywanie, oddalanie.

Przyszłość zaś nasuwa myśl o oczekiwaniu. Czas jako termin z czerpnięty z obszaru fizyki oznacza zmiany zachodzące w określonych wielkościach fizycznych. Wiąże się również z takimi pojęciami jak *stany* czy *procesy*. Dialektyka ontologiczna Heraklita, autora słynnych słów *"panta rhei"* (gr.-wszystko płynie), mówi o przeciwieństwach oraz napięciu, które powstaje między nimi. Owe przeciwieństwa wywołują ciągły ruch. „[...]stawianie się i przemijanie jest wynikiem nieprzerwanego ścierania się wyodrębnionych z bytu przeciwieństw, jak ciemność i jasność, zimno i ciepło”¹¹.

Problematykę związaną z czasem podejmowałam już podczas studiów magisterskich. Zajmowały mnie wówczas problemy dotyczące zapisu przemijania i śladu pamięci. Dyplom magisterski o tytule **"Pamiętam"** stanowił przywołane z dzieciństwa obrazy, związane z długoterminowymi pobytami na oddziale dziecięcym szpitala. Ewokacji doświadczeń z rzeczywistości szpitalnej lat 90-tych dokonałam poprzez przestrzenną aranżację graficzną zaistniałą w galerii *Klatka*, mieszczącej się w przestrzeniach kampusu Wydziału UŚ w Cieszynie (której opiekunką miałam okazję być w czasie studiów doktoranckich). Praca stanowiła próbę reminiscencji z przeszłości przełożonej na język obrazowania graficznego i przeniesionej *"in situ"* w przestrzeń galerii wraz z obiektami oraz pamiątkami przywołującymi pamięć tej osobistej, dziecięcej historii. Na tę przestrzenną aranżację graficzną składały się trzy odbitki wykonane z jednej matrycy wypukłodrukowej, przedstawiające łóżko szpitalne w rzeczywistych wymiarach: pierwsza – klasyczna, wydrukowana czarną farbą, druga – białą farbą, trzecia – w technice *suchego druku*. Ważnym komponentem dyplomu była instalacja zaaranżowana w oknach galerii, którą tworzyły archiwalne fotografie prześwietlone naturalnym światłem, a także wspomniane wyżej obiekty znalezione w magazynie szpitala. Wśród owych obiektów znalazły się również zapiski z pamiętnika, a także dźwięk nagrany ówczesnie na wspomnianym, dziecięcym oddziale. Z perspektywy czasu widzę

Ryc.6.

MROK - linoryt / 200 x 80 cm, 2017

[10] Por. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/czas;3889272.html> (dostęp :19.10.2023)

[11] M. Błaszczak, *Płynność. Od Heraklita do Bauman*, w: *Przestrzenie Teorii* (31). UAM, Poznań 2019, s. 109–134, s. 113, <https://bibliotekanauki.pl/articles/1039334.pdf> (dostęp: 19.10.2023)

w owych pracach zaczątki eksperymentalnego myślenia o grafice, które ujawniają się w odbitkach graficznych, będącymi próbą ukazania śladu przeszłości, a także dematerializacji obrazu poprzez prześwietlenie go światłem.

Innym doświadczeniem graficznym eksplorującym problematykę czasowości, mającym wpływ na koncepcję pracy doktorskiej, były archiwalne cykle graficzne "**Nad rzeką czasu I**" oraz "**Nad rzeką czasu II**" z lat 2007-2008. W 2017 roku, a więc tuż przed rozpoczęciem studiów doktoranckich, z owych cykli, których motywem przewodnim jest most, utworzyłam dwie instalacje, będące próbą wyrażenia obecności dwóch rodzajów materii i wzajemnego przenikania tego co trwałe, z tym co ulotne. Można więc mówić tutaj o czasie w dwóch różnych kategoriach: *aiōn*, a także *chrónos*.

Aranżacje te prezentowałam w różnych kontekstach czasu i miejsc, m.in. jako część prezentacji indywidualnej zatytułowanej "**Teraz tutaj**" w przestrzeniach *Galerii MM* w Chorzowie w 2021 roku, akcentując w przekazie własny namysł nad rzeczywistością z jej ciągłym ruchem oraz procesami przemian.

W owych realizacjach analizowałam również relację terażniejszości do przeszłości zarejestrowanej filmowo. Jednym z jej komponentów był filmowy obraz rzeki. Przenikał i zarazem odbijał się w grafice obrazującej most, wydrukowanej na lustrach weneckich. Widz wchodził w interakcję z aranżacją, sam będąc w ruchu, stawał się jej częścią. W ten sposób zaakcentowana została kategoria "*tu i teraz*", która przenikała się z przeszłością. W owej realizacji współistnieje obraz trwały z *niematerialnym* (projekcja wideo oraz utworzone na ścianie odbicie zaistniało tutaj jak podświetlona transparentna grafika). Doświadczenie to stało się impulsem do dalszych analiz i poszukiwań w polu problematyki materialności i niematerialności.

W pracy doktorskiej, która należy do kategorii dzieła otwartego, a zarazem do obszaru sztuki procesualnej, badana przeze mnie materialność i niematerialność, przybrała formę symultanicznie dziejących się procesów *materializacji* i *dematerializacji* matrycy. Poprzez wyżej opisane doświadczenia odkryłam również potencjał, jaki kryje w sobie transparentność materiału. Owa transparentność odgrywa istotną rolę w pracy doktorskiej (patrz „*Transparentność i ażurowość reliefowej matrycy*”).

Powyższe doświadczenia skłoniły mnie do zainicjowania cyklu wystaw, eksplorującego temat czasowości. Jako inicjatorka i kuratorka stworzyłam wraz z artystami z Polski, Czech oraz Słowacji aranżacje wystawy w Miejskim Muzeum w Siemianowicach Śląskich w 2020 roku, a następnie w *Galerii ZPAP* w Toruniu w 2021 roku. W ramach owego projektu o nazwie "**Kwestia czasu**", miały miejsce dwie znaczące wystawy interdyscyplinarne o tytule "**Pulsacje**". Projekt ujawnił różnorodność postaw twórczych dotyczących czasu i był okazją do wyrażenia wielogłosowej refleksji związanej z rzeczywistością, która znajduje się w nieustannym ruchu powodującym dynamiczne pulsowanie, drgania, migotania, przemieszczanie się, przenikanie, pojawianie i zanikanie.

III. POMIĘDZY

Czas zewnętrzny i wewnętrzny

Opisane wyżej doświadczenia ukształtowały pracę doktorską, której czas jest istotnym składnikiem oraz występuje w wielu wymiarach i kategoriach. W niniejszym tekście rozważam go w kategorii *czasu zewnętrznego* oraz *czasu wewnętrznego*. Te dwie przenikające się płaszczyzny stanowią całość, a istniejący w nich czas istnieje symultanicznie i ujawnia się w licznych procesach. To co zewnętrzne odciska się w naszym wnętrzu. I odwrotnie - w czasie zewnętrznym ujawniają się zmiany dokonujące się wewnątrz. Doświadczenia wewnętrzne-niematerialne, znajdujące ujście w procesie twórczym, uruchamiają kolejne procesy, widoczne między innymi w zmianach formalnych dzieła.

Artysta tworząc dzieło ujawnia swoje wnętrze, a więc wychodzi w kierunku Innego. Wielu wewnętrznych procesów dzieła nie jesteśmy w stanie zidentyfikować i pozostają one w sferze tajemnicy. Jedynie intuicyjnie wyczuwamy ich obecność. Kontekst i upływ czasu zewnętrznego nierzadko wydobywa z dzieła nowy, nieodkryty wcześniej sens.

Procesualność

W artystycznej części mojej pracy doktorskiej czas, zarówno wewnętrzny jak i zewnętrzny, manifestuje się w podejściu do matrycy. Implikacją owego podejścia jest obraz graficzny – nie stały, lecz efemeryczny. Można powiedzieć, że praca jest naznaczona obrazowaniem graficznym, a zarazem realizacją o charakterze procesualnym, zawierającą w sobie fundamentalny performatywny komponent. Procesualność, ruch oraz zmienność są składnikami, które nie przeszkadzają nadaniu pracy formy określonej i spójnej. Dwa współistniejące zjawiska, które uczyniłam przedmiotem moich rozważań, przebiegają symultanicznie i jawią się jako przeciwstawne względem siebie. W moich rozważaniach akcentuję ich współistnienie, jednak nie analizuję ich jako dwa oddzielne, niepowiązane procesy, bowiem przenikają się, nakładają, a nawet stapiają, tworząc organiczną całość. Przedmiotem dociekań staje się dla mnie to, co wydarza się pomiędzy owymi zjawiskami, tam bowiem kryją się interesujące mnie znaczenia. Owymi zjawiskami jest wspomniana wyżej *materializacja idei* oraz *dematerializacja matrycy*. W wyniku koegzystencji tych przeciwstawnych procesów, *obraz wewnętrzny-mentalny* przenika się z *obrazem zewnętrznym-fizycznym*,

a to co trwałe splata ze zmiennością, z ruchem. Ma więc miejsce nieustanna wymiana materialnego z niematerialnym. Teraźniejszość, która wiąże się z aktywnością i ruchem, a więc z życiem, przenika się z tym co minęło i jest jedynie śladem – tym co jest martwe. To, co już nieobecne, oczekuje zaś na uobecnienie¹². W pracy zawarte są więc procesy nieskończone, w pewnym aspekcie cykliczne. Konkretny obiekt zewnętrzny przetwarzany jest bowiem przez naszą myśl, naszą wyobraźnię i tym samym zostaje *odcieleśniony* (zdematerializowany), by znów na nowo się ucieleśnić (zmaterializować) jako dzieło sztuki.

Ryc.9. PAMIĘTAM
linoryt 100 x 200 cm
Fragment przestrzennej
aranżacji graficznej
/ Galeria Klatka - UŚ,
Cieszyn 2005
- fot. J.Pustelnik

[12] Por. H. Betling, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 26-30

Jednocześnie zaś *obiekt ucieleśniony-zmaterializowany*, zostaje *odcieleśniany*¹³.

Problematyka procesualności obecna w moich rozważaniach staje się niejednokrotnie próbą zrozumienia i ujawnienia "niemożliwego". Jan Berdyszak w notatkach ze swojego szkicownika pisze: „*Niemożliwe może się pojawić jedynie w procesach i w zderzeniu z praktyką. Doświadczenie niemożliwego prowadzi do uchwycenia, jedynie nieoczekiwanie, jakiegoś zastępczego ujęcia*”¹⁴.

Praca doktorska *W TROSCE O INNEGO. Pomiędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy* posiada cechy *dzieła otwartego*, o którym pisze Umberto Eco w publikacji o tejże nazwie i owo pojęcie wprowadza do teorii sztuki. Dzieło otwarte jest według niego propozycją *możliwości interpretacyjnych*. Jest układem nieokreślonych „*bodźców*”, *zmuszających odbiorcę do "całej serii nieustannie zmieniających się odczytań"*¹⁵.

Moją pracę, mimo, iż wątek autobiograficzny stanowi pierwotne źródło, można odczytywać na wielu poziomach i odnajdywać wiele warstw znaczeniowych. Nabiera ona nowych znaczeń również poprzez zmianę kontekstu czasu i miejsca. Taką otwartość Umberto Eco nazwał „*otwartością jawną*”¹⁶.

Sztuka procesualna dotyka również problematyki z obszaru rozumienia dzieła otwartego. Zatem jego otwartość nie wynika z polisemicznego charakteru i możliwości różnorodnego odczytania przez odbiorcę, lecz z relacji artysty do dzieła¹⁷. Istotą *sztuki procesualnej* jest bowiem nieustanne trwanie dzieła w procesie twórczym. Dzieło w procesie jest otwarte na nieskończenie wiele wariantów, które jawią się jako stany. Można powiedzieć, że owe stany, stanowią *chwile zatrzymania* na pewnym etapie permanentnego procesu zmian dokonywanych w dziele przez autora lub bez jego udziału. W tym drugim wypadku proces może być jedynie zapoczątkowany przez artystę zgodnie

[13] Por. Tamże, s. 28

[14] M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, Jan Berdyszak, *Prace 1960-2006, Galeria Arsenał, Poznań 2006*, s. 67

[15] Ł. Białkowski, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, 2011 s. 2, za: U. Eco, *Dzieło Otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 2008, Pobrane z: http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf (dostęp: 9.10.21)

[16] Tamże

[17] Por. tamże

z jego intencją. Kolejne etapy transformacji odbywają się samoistnie lub pod wpływem czynników naturalnych. Przykładem takiego dzieła jest "Spiralna Grobla" Roberta Smithsona, na Słonym Jeziorze.

Do jednych z najbardziej rozpoznawalnych dzieł w procesie należy "Merzbau" – złożona rzeźba Kurta Schwittersa, którą artysta stopniowo rozbudowywał w latach 1923-1933 we wnętrzu swojej kamienicy. W ostatnich latach konstrukcja wykonana z różnorodnych odpadów i zużytych przedmiotów rozciągała się na kilka kondygnacji oraz pomieszczeń.

Niewątpliwie doskonałą egzemplifikacją polskiej sztuki w ciągłym procesie z udziałem autora stanowią "Obrazy liczone" polskiego artysty Romana Opałki. W ramach cyklu "1965/1-∞" nieyjący od 2011 roku artysta pokrywał całą powierzchnię płótna liczbami. Każdy kolejny obraz był kontynuacją poprzedniego, a liczby stanowiły ich nieprzerwany ciąg. Stopniowo rozjaśniane i tym samym niewyraźne, ujawniały upływ czasu. Dopiero śmierć artysty przerwała ów proces.

W sztuce procesualnej proces twórczy wychodzi na pierwszy plan, będąc jej istotą i celem. Materialny obraz jest jedynie śladem po dotychczasowym procesie zmian oczekującym na kolejne etapy transformacji.

Performatywność

W mojej twórczości, jak i przewodzie doktorskim, procesualność obecna jest nade wszystko w *doświadczeniu performance*. W działaniu dotykam doświadczenia związanego z czasowością i moją fizycznością, gdyż performance dzieje się w konkretnym "tu i teraz". Sztuka performance określana bywa jako "żywa sztuka", obejmująca rozmaite działania trwające w wybranym przez artystę czasie i miejscu. Performance wyrażać może niejednokrotnie *kondycję psychiczno-fizyczną* artysty. Na ową kondycję składa się cielesność, a także sfera do której należą emocje, świadomość, a także doświadczenia i struktury wewnętrzne artysty. Performer i jego fizyczność stanowi więc podstawowe tworzywo z którego powstaje dzieło sztuki¹⁸. Według Łukasza Guzka artysta jest zarazem „narzędziem materiałem, twórcą i [...] dziełem”¹⁹. Idea materializuje się zatem w ciele i gestach. I odwrotnie – gesty wykonywane podczas performance’u generują nowe doświadczenie wewnątrz w twórcy, a więc zostają zdematerializowane.

Sztuce performance, jak się wydaje, początek dało *malarstwo akcji - action painting*, z twórczością Jacksona Pollocka na czele. Ów nurt zrewolucjonizował myślenie o sztuce, kwestionując dotychczasowe "podstawy artystyczne i postawy artystów"²⁰, którzy sięgając do nieświadomych płaszczyzn psychiki, uzewnętrzniali je w akcie twórczym²¹.

Prażródła *malarstwa akcji* można natomiast upatrywać się w manifestach przedstawicieli surrealizmu w latach 30. XX wieku, a także badaniach dotyczących podświadomości. Z tej inspiracji narodził się performance oraz happening lat 70. dwudziestego wieku. Wśród pierwszych twórców *żywej sztuki* wywodzących się z inspiracji malarstwem gestu byli m.in. Lucio Fontana, Yves Klein oraz Gina Pain, którzy ciało i gest uczynili materią swoich działań²². Z tradycji malarstwa gestu wywodzi się również teatr Kantora oraz happening.

[18] Por. Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, w: *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska, Katowice 2015, s. 8

[19] *Tamże*

[20] *Tamże*, s. 11

[21] *Por. tamże*

[22] Por. M. Jankowska *Wideo, wideo instalacja, wideo performance...*, s. 167

Rytuał w performance

Według Tadeusza Kantora „materia” istnieje w nieustannym w ruchu, który ująć można jedynie poprzez akcję i działanie²³. Kantor tworzył malarstwo gestu, a także malarstwo materii. Wykonywał różnorodne *rytualne zabiegi wokół materii*, takie jak *tłoczenie, gniecie, rozchłapywanie, darcie, wypalenie, "rozszarpywanie, nicowanie, zszywanie, obarwianie [...] płamienie, ubłocenie"*²⁴. W swoich obrazach mieszał farby z różnorodnymi materiałami lub substancjami, a także gotowymi przedmiotami.

Do artystów, którzy w swojej twórczości wykorzystywali pozaartystyczne substancje należał również jeden z najwybitniejszych artystów XX wieku *Joseph Beuys*. Do swoich akcji o charakterze rytualnym używał miodu, tłuszczu, filcu, błota²⁵. Artysta wcielał się w rolę alchemika, szamana – uzdrowiciela. Mówił o idei „*otwartego procesu jako ruchu, mającego na celu przepływ ciepła chaotycznej energii oraz przekształcenia jej w ład lub w formę*”²⁶. Beuys kładł nacisk na substancję oraz jej transformacje, porównując swoje artystyczne działania do zabiegów terapeutycznych, których celem jest przemiana oraz rozwój²⁷.

Niewątpliwie duży wkład w rozwój sztuki performance miał międzynarodowy ruch *Fluxus*. Działania artystów ruchu „wywodzą się z muzyki i eksperymentu dźwiękowego”²⁸, który zapoczątkował *John Cage*. Do ruchu należeli m.in. tacy artyści jak *Yoko Ono, Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik*. W twórczości artystów miało miejsce zatarcie granicy pomiędzy sztuką a życiem. Z działaniami fluxusowych twórców wiąże się również pojęcie *intermedium*, wprowadzone przez *Dicka Higginsa*, dla określenia obszaru pomiędzy mediami, *wspólnego dla różnych mediów*²⁹.

Warto przywołać również postać *Hermana Nitsch'a*, który w twórczości nawiązuje do akcjonizmu wiedeńskiego. Artysta w swoich działaniach odnosi się do pamięci zbiorowej. Źródłem działań są treści nawiązujące do doświadczeń o charakterze granicznym. Celem rytualnych performance'ów jest przeżycie *katharsis*³⁰.

Artyści inspirowani są również „*pamięcią jednostkową*”³¹, odwołując się do swojej osobistej historii. Do działań opartych na wątkach autobiograficznych przynależą również moje twórcze poszukiwania. Performance jest formą bezpośredniej ekspresji artystycznej, zazwyczaj tworzony na oczach publiczności. W moim doświadczeniu jest częściej działaniem wykonywanym *na osobności* przed obiektywem kamery. Podczas performance, w trwaniu sam na sam ze sobą, szukam samotności i skupienia. Performance to nie teatr, ani też aktorska gra. To ujawnienie zakodowanej w geście prawdy o człowieku i materii przedmiotu. To sztuka oparta o doświadczenie i działanie „*w którym wszystko ulega widzialnym i niewidzialnym przekształceniom, a działania (żywe formy) ujawniają to, co nie zawsze odkryte, ale obecne*”³².

[23] Por. P. Moźdzynski, *Rytualna sztuka współczesna*, w: I. Borowik, M. Łibiszowska-Żółtkowska, J. Doktor (red.), *Oblicza religii i religijności*, NOMOS, Kraków 2008. str. 4, za: Kantor Tadeusz 2005,

[24] Por. P. Moźdzynski, *Rytualna sztuka współczesna...* s. 6

[25] Por. Tamże

[26] Tamże

[27] Por. J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Jaromir Jediński (red.), Warszawa 1990, s. 20

[28] Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, w: *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska, Katowice 2015, s. 11

[29] Por. Tamże

[30] Por. G. Dziamski, *Performance - tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance. Praca zbiorowa. Wybór tekstów*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J. St. Wojciechowski, MAW, Warszawa 1984 s. 36

[31] Tamże

[32] M. Jankowska, *Wideo, wideo instalacja, wideo performance...* s. 178

Podczas performance szukam doświadczenia nakierowanego na terażniejszość, jako pola "obecnego działania się". Doświadczam również *post factum* pamięci *dziejącej się "na żywo"* w dokumentacji. "Oko kamery" jest pierwszym obserwatorem, a czasem jedynym w roli Innego. Odbiorca staje się zatem kolejnym świadkiem "po czasie" owych działań, dopiero w przyszłości, w momencie ujawnienia ich i przeistoczenia się z zapisu dokumentacji w nową ich interpretację i akt kreacji.

Wideo performance w moim odczuciu i doświadczeniu artystycznym przenosi mnie metaforycznie w inną czasoprzestrzeń. Kamera, która jak wcześniej zauważam jest "świadkiem zdarzenia"³³, pełni funkcję „szkła powiększającego, za pomocą którego dokonywane są konieczne zbliżenia: sytuacji, gestów, znaków, po to by przywołać je ponownie podczas *dziania się performance*”³⁴ oraz zintensyfikować. Zapisanie minionego czasu w obrazie wideo zawiera w sobie cząstkę (być może) jego "fizycznej" czy nawet "odcieleśnionej obecności". Można powiedzieć, że w obrazie emitowanym z projektora mamy do czynienia z dematerializacją realności i zmaterializowanej myśli. Projekcja jest zarówno materializacją jak i dematerializacją, gdyż jednocześnie „*notuje ulotną chwilę*”³⁵.

W latach 70. powstawały wideo performance jako akcje dokamerowe w zamkniętych pomieszczeniach. Artyści rejestrowali je w izolacji od świata z intencją późniejszego upublicznienia tej dokumentacji. Polski twórca sztuki wideo, Wojciech Bruszewski w „*Taśmach amerykańskich*” dokonał rejestracji naturalnych, spontanicznych gestów i ruchów bez udziału publiczności. Był to pozbawiony montażu zapis wideo. Józef Robakowski używa natomiast kamery jako „*narzędzia do obserwowania samego siebie, ludzi, różnych reakcji, które zachodzą w człowieku*”³⁶.

Performance „ukryty”

Moje pierwsze doświadczenia – inicjacje z performance w kontekście obrazowania graficznego – ujawniły się ewolucyjnie w licznych "Perfoportretach" wykonywanych od 2016 roku. U początku były to fotografie, które przetwarzałam interpretacyjnie w grafiki cyfrowe, następnie drukowałam i łączyłam swobodnie z technikami rysunkowymi. Stanowiły one ślad po *rytualnych działaniach*, polegających na owijaniu różnych partii głowy i twarzy, m.in. ust, oczu, uszu bandażami czy sznurkami. Chciałam w nich wyrazić swoje przeżycia i emocje w sposób bardziej ekspresyjny niż dotychczas. W tym też czasie rozpoczął się w mojej twórczości okres eksploracji problematyki, związanej z osobistym doświadczeniem kontaktu z osobami ze spektrum autyzmu. Jak mi się początkowo wydawało, miało to tylko stanowić wyraz empatii i współodczuwania dla osób z tym zaburzeniem. Zarazem miało to prowadzić do kreowania działań i obrazów zapisanych graficznie w poetyce figury, przywoływanej w performatywnych gestach tak charakterystycznych dla specyfiki zachowań osób ze spektrum autyzmu. Obrazy te w kontekście twórczego niepokoju utrwalone zostają na *fotografiach-aktach*. Działam zatem *performatywnie* nie mając początkowo kontaktu z odbiorcą. Nie rejestruję performance filmowo. Obecny w trakcie działania jest tylko fotograf. Na kolejnym etapie fotograficzny obraz zostaje przeniesiony na potencjalną matrycę. Moja fizyczność jak i wewnętrzne stany emocjonalne stanowią nośnik idei, materię, która poprzez upływu czasu staje się zapisem doświadczeń. Graficzny ślad mojej cielesności jest przetwarzany, a dalej transformowany. W kolejnej fazie proce-

[33] M. Jankowska, *Wideo, wideo instalacja...*, s. 178

[34] *Tamże*

[35] *Tamże* 187

[36] *Tamże* 181

su tworzenia "Perfoportretów", przenosząc je na matryce, myślę jak rozpocząć proces jej dematerializacji, którego śladem jest aranżacja graficzna "**W innym świetle**". Kontekst cieleśności wraz z odkrytym komponentem performatywnym zostaje *zaadoptowany* graficznie.

Cykl "**W innym świetle I**" jest metaforycznym obrazem ujawnienia, a nawet obnażenia i zarazem zakrycia samej siebie. Balansuję w nim na cienkiej granicy pomiędzy jawnością obrazu i niejawnością. Nie wystawiam siebie *na widok*. Używam kamuflażu, pozostawiając tylko ślad po swoim ciele, przeżyciu, emocjach. Być może *nie-obecność* przenika się z *obecnością* już w innej czasoprzestrzeni, nie do końca określonej. W przestrzennej aranżacji "**W innym świetle I**" kreowany obraz ciała "*jest*", a zarazem "*nie-jest*" moim ciałem.

Sztuka performance i jej indywidualne doświadczanie stało się dla mnie od jakiegoś czasu wizualnym językiem komunikowania się z odbiorcą, ale nade wszystko z samą sobą i swoimi twórczymi ograniczeniami. Parę lat temu nastąpił w moim życiu pewien przełom, który miał miejsce w roku 2018 i stał się przyczynkiem do performance "**Napełnienie**". To próg inicjacyjny w doświadczaniu i praktykowaniu performance.

Rejestracja performance'u została pokazana odbiorcy podczas prezentacji moich wystaw indywidualnych: w *Muzeum im. św. Jana Sarkandra* w Skoczowie oraz w *Galerii MM* w Chorzowie. Praca "**Napełnienie**" jest w swym koncepcyjnym performatywnym założeniu wielowarstwowa, intencjonalnie nakierowana na osobiste doświadczenie i rozumienie problematyki dotyczącej sfery *sacrum i profanum*. Czarna draperia, którą jestem na początku performance odziana, i którą później *utrączę*, jest symboliczna. Zrealizowałam kilka powtórzeń tego performance z draperią, wodą i światłem. W prezentowanej później wersji wideo performance, której komponentem jest projekcja rejestracji wideo, nagranej podczas rejsu po Adriatyku, wykonuję gest *napełnienia naczynia wodą*. Następnie inicjuję obraz zapalanej świeczki tealight w naczyniu oraz dokonuję wypicia wody i ognia - *aktu niemożliwego*.

Przywołanie tego performance wiąże się z sytuacją, kiedy to po raz pierwszy zrodziła się we mnie potrzeba wypowiedzi poprzez sztukę performance³⁷. Pomyślałam wtedy, że "*zarejestruję performance, w którym wykonam gesty według zaplanowanego scenariusza, ale będę stała tyłem do kamery, dodatkowo owinę się tkaniną, dzięki temu zabiegowi nie zostaną rozpoznana. Jednak w trakcie wykonywania różnych wersji tego działania, zrzuciłam zasłonę z materiału i odsłoniłam twarz*"³⁸. Owo działanie może być metaforą stanu liminalnego, zarówno w życiu jak i doświadczaniu twórczym.

Do działań dla mnie przełomowych zaliczyć mogę również wideo performance, zrealizowany w uczelnianej *galerii Klatka* w Cieszynie zatytułowany "**Zasiew**", polegający na chodzeniu po *zapętlającym się spiralnie* okręgu przez ponad 24 minuty. "*Ważną rolę grają tu przyspieszenia, zwolnienia, a także zatrzymania akcji. Punkt kulminacyjny działania ma miejsce, w czasie kiedy maksymalnie przyspieszam, aż do momentu wirowania okół własnej osi. Następnie zwalniam. W tym momencie pojawiają się naturalne i przypadkowe ruchy ciała. Zmęczenie fizyczne daje o sobie znać, w ujawniających się zachwianiach równowagi, wynikających z doświadczania zawrotów głowy. Performance odśladania moją kondycję fizyczną oraz stan psychiczny*"³⁹. Autentyczność i pokazanie siebie w prawdzie są dla mnie sprawą kluczową.

Do tworzenia performance inspirują mnie silnie przeżyte - często przełomowe - wydarzenia, do

[37] Por. M. Jakimowicz, „Na granicy” (rozmowa), w: *Cisza dobra, cisza zła. Jadwiga Mitko-Rudź, katalog wystawy, A. Zimnowoda (red.)*, Sosnowieckie Centrum Sztuki - Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2021, s. 32

[38] *Tamże*

[39] *Tamże*

wrażenia których nie wystarczają dotychczasowe formy przekazu.

W performance zatytułowanym "Zasiew" odwołuję się do indywidualnych, granicznych przeżyć związanych z relacją z dziewczynką z autyzmem. Wideo performance po raz pierwszy został zaprezentowany w lutym 2020 roku, w galerii *Kopalni Michał* w Ostrawie. Rejestracja wyemitowana była w łazni kopalni. Zimne w odbiorze pomieszczenie wzmacniało przekaz. Kontekst miejsca nasuwał skojarzenie z wnętrzem szpitala. Istotną częścią rejestracji "Zasiew" jest dźwięk chodzenia bosymi stopami po soli, połączony z odgłosami dochodzącymi spoza galerii. Został opracowany przez kompozytora *Krzysztofa Gawłasa*. Odpowiednie nagłośnienie oraz akustyka łazni zwiększały dramaturgię wideo performance'u.

Podczas wernisażu wykonałam subtelny, dopełniający całość performatywny *aneks* na żywo. Wtapiając się w tłum podchodziłam do przypadkowych osób. Poprzez symboliczne podanie dłoni przekazywałam odrobinę soli, która w wideo-performance "Zasiew" odgrywa kluczową rolę. Może być bowiem kojarzona z duchowym, uzdrawiającym czynnikiem. Podczas rytualnych powtórzeń chodzenia w kole, komponent solny pojawia się na podłożu, po którym chodzę w sposób pozornie oczywisty, lecz nie od razu zauważalny (sól wysypuje się stopniowo z wewnętrznej kieszeni mojej czerwonej powłóczystej sukni) znacząc ślad za mną. Poprzez to mantryczne chodzenie "w kółko" po wysypywanej pod nogi soli matrycę po raz pierwszy.

Performance jako spotkanie „tu i teraz”

Sztukę performance i jej praktykowanie można wiązać z czujnością i świadomym doświadczaniem terażniejszości. Teraźniejszość stanowi „*bowiem płaszczyznę zmian*”⁴⁰ i obecnego dziania się. Moje performance i rejestracje "Zasiew", „*Pod osłoną*” oraz kolejne następujące po sobie działania przynależące do pracy doktorskiej, intencjonalnie i "programowo" zawierające w sobie ideę „*W trosce o innego*”, są wyrazem owej „*świadomej obecności spotkania*”. W dysertacji podkreślam wartość czujności skierowanej do wnętrza jak i na zewnątrz.

Pierwsza wynika z uważności do siebie, druga - do *Innego*. Nawiązując do filozofii dialogu *Emmanuela Levinasa*, ta pierwsza, związana jest z *tożsamością*, druga - z *transcendencją*⁴¹. Tożsamość to kategoria, która opisuje *wewnętrzną spójność człowieka* i warunkuje jego relacje z Innym⁴². Transcendencja zaś wiąże się z bytem istniejącym poza świadomością. Jest ona dla Levinasa czymś zewnętrznym i obcym wobec doświadczającej jej jednostki⁴³. Czujność skierowana na zewnątrz wiąże się z *neuronami lustrzanymi*, uzdalniającymi do empatii czyli współodczuwania emocji i stanu drugiej osoby. Empatia to zaproszenie *Innego* do swojego wnętrza oraz doświadczenie go.

Osoba dotknięta autyzmem często nie posiada neuronów lustrzanych. W związku z tym empatia osoby neurotypowej w kontakcie z osobą z zaburzeniem ze spektrum autyzmu

[40] J. Hańderek, *Czas i spotkanie. Wokół koncepcji czasu Emmanuela Levinasa*, Collegium Columbinum, Kraków 2006, s. 5

[41] *Tamże*, s. 180

[42] *Tamże*, s. 181

[43] *Tamże*

zazwyczaj nie zostaje odwzajemniona⁴⁴.

Człowiek w świadomym kontakcie z Innym poznaje siebie, spotyka się ze swoją kruchością, słabościami, przeżyciami i doznaniem, może również dostrzec to, co ukryte w nim głębiej, co nieuświadomione. Ów kontakt uruchamia procesy wewnętrzne dziejące się na różnych płaszczyznach. Proces toczący się w człowieku przeżywającym uważne i świadome spotkanie porównać można do pięciu stanów duchowości wymienionych w *teorii Hay'a*, którą Paweł Socha analizuje jako jedną ze współczesnych psychologicznych teorii duchowości. Według Hay'a pierwszy stan związany z „*odczuwaniem świadomości*” wynika z uważności, żywości i szczególnego skupienia⁴⁵. Drugim stanem jest „*dostrojenie*”, polegające na skierowaniu całej uwagi na osobę lub obiekt.

Owo *dostrojenie* oznacza zjednoczenie z odrębnym od siebie bytem – człowiekiem, Bogiem lub osiągnięcie jedności z naturą. Trzecim stanem jest „*przepływ*”, rozumiany jako naturalna i mimowolna koncentracja, która jest poza naszą kontrolą. *Przepływ* jest pojęciem z obszaru psychologii, oznaczającym uniesienie wynikające z całkowitego oddania się jakiejś czynności. Poprzez skupienie świadomości i uwagi na wykonywanym zadaniu, wszystko inne wydaje się znikać. Stan ten można porównać do stanu bycia unoszonym przez wodę. Paweł Socha porównuje go do stanu wynikającego z regularnej pracy nad sobą, czasu duchowych zmagania i wielogodzinnej medytacji lub kontemplacji opisanego przez *Ignacego Loyolę* w „*Cwiczeniach duchowych*”⁴⁶. Czwarty z kolei stan to „*skupienie na doznaniach zmysłowych*”⁴⁷. Aby w pełni uczestniczyć w doznawaniu rzeczywistości, musimy czuć bezpośrednio jej działanie na zmysły, ciało, procesy wewnętrzne⁴⁸. Ze świadomością duchową wiąże się również *odczucie tajemnicy* oraz poczucie sensu.⁴⁹ Owa tajemnica, jak i opisane przez Hay'a stany, ujawniają się również podczas procesu twórczego oraz w jego materialnym śladzie.

[44] <https://pieknoumyslu.com/neurony-lustrzane-empatia> (dostęp 25.11.2023)

[45] P. Socha, *Wybrane współczesne psychologiczne teorie duchowości, Na tropach duchowości*, w: *Nomos* 43/44(2003), Instytut Religioznawstwa - Uniwersytet Jagielloński, Kraków, s. 21 (dostęp 12.11.2023)

[46] <https://jezuici.pl/modlitwa/cwiczenia-duchowe/> (dostęp: 24.01.2024)

[47] P. Socha, *Wybrane współczesne psychologiczne teorie duchowości...* s. 22

[48] *Tamże*

[49] *Tamże* s. 23

IV. NIEWYRAŻALNE

„Niewyrażalne w sztuce jest zawartością,
bez której o sztuce nie mówimy”

Jan Berdyszak („Szkicownik 118”)

Doświadczenie wewnętrzne

Obserwujemy dziś w sztuce zjawisko subiektywizacji wynikające z indywidualizmu twórców⁵⁰ oraz sięganie *do osobitych doświadczeń, które stanowią punkt wyjścia* do realizacji dzieł lub artefaktów. Nie są one wyrażane wprost, nie narzucają się odbiorcy lecz mówią poprzez metaforę oraz symbole. Dotyczą obszarów nieuchwytnych, które można określić jako przestrzeń duchowa, do której należy sfera psychiczno-emocjonalna, jak i metafizyczna. Owo doświadczenie wynikać może z transcendencji skierowanej do siebie, ale również ku drugiej osobie lub Bogu. Kojarzone jest również z tym, co dotyczy kontaktu z naturą.

Doświadczenie wewnętrzne artysty zazwyczaj stanowi integralną część procesu twórczego. W przypadku moich działań na polu artystycznym jawi się jako praźródło przewodu doktorskiego, stając się pretekstem do rozpoczęcia długotrwałej i niełatwej podróży. Niełatwej, gdyż w pracy doktorskiej dotykam przestrzeni związanych z przeżyciami - nie tylko moimi. Owe przeżycia bowiem przenikają się z tymi „*przejętymi*” od rodziców dziecka autystycznego i niepełnosprawnego, w wyniku silnego współodczuwania. Ze względu na Innego nie wolno udawać ani naciągać prawdy, upiększać ani dodawać patosu. Z drugiej strony wkraczam w mojej twórczości w obszary niewyrażalne, które jawią się jako tajemnica i odbierać je możemy jedynie intuicyjnie. Posłużę się tutaj pojęciem „*ekwiwalent*” pojawiającym się w twórczości Jana Berdyszaka, który „służy rozumieniu tego, co niewyrażalne i jest dowodem, że są rzeczy i zjawiska, których nie można ani napisać, ani powiedzieć, ani pokazać, ani zilustrować, można je jednak poczuć, zrozumieć i wykorzystać”⁵¹.

Mówimy dziś o *duchowości sekularnej*, która niewątpliwie odegrała ważną rolę w sztuce XX wieku. Jej początki wiążą się z działalnością artystyczną *Wassily’ego Kandinsky’ego*, którego rozumienie duchowości w sztuce było przełomowe. W publikacjach „*O duchowości w sztuce*” oraz „*Punkt i linia a płaszczyzna*” ujawnia swoje zainteresowania duchowością alternatywną, powiązaną z wiedzą okultystyczną⁵². Artysta „jakościach artystycznych takich jak barwy i linie, przekracza granice sztuki, by wyrazić jedność „tego, co ludzkie i tego, co Boskie”⁵³. Artysta wyróżnia duchowość percypowaną powierzchownie w postaci linii i barw, które „*dane są naszej świadomości na krótko*”⁵⁴, a także percepcją głęboką, która według artysty jest bardziej wartościowa i jest źródłem „*pierwotnej energii sztuki*”⁵⁵. Kandinsky podkreśla również wartość doświadczania sztuki „*aktywnie i polisensorycznie*”⁵⁶.

Dziś coraz częściej duchowość sekularna utożsamiana jest ze świadomością i wiąże się, ze współcześnie mającym miejsce „*przewartościowaniem pojęcia duszy*”,

[50] Por. M. Popczyk, *Duchowość Sztuki po Kandinskim*, w: *Śląskie studia historyczno-teologiczne* 51(2), Uniwersytet Śląski, 2018, s. 306 <https://journals.us.edu.pl/index.php/ssht/article/view/> (dostęp: 04.08.2023)

[51] *Tamże*, s. 307

[52] *Tamże str.* 306

[53] *Tamże str.* 307

[54] *Tamże str.* 308

[55] *Tamże*

[56] *Tamże*

tradycyjnie odnoszącej się do tego, co duchowe czy psychiczne. Pojęcie duszy zastępuje się dziś „procesami nerwowymi”⁵⁷ rozpatrywanymi na gruncie psychologii fizjologicznej i psychofizyki”. Owa przestrzeń związana z wewnętrznymi strukturami systemu nerwowego żywych istot jest również w zasięgu moich zainteresowań. Zjawiska neurobiologiczne i wszystkie procesy zachodzące w mózgu badam jako obszar odrębny, składający się na wewnętrzną tkankę niedostępną zmysłom. W moim przekonaniu nie wykluczają one istnienia wewnętrznej przestrzeni transcendentalnej - *duszy*. Ta bowiem wiąże się z innym wymiarem. Jest pierwiastkiem o szczególnej głębi i jawi się jako tajemnica. Owa tajemnica ujawnia się podczas procesu twórczego oraz w jego materialnym śladzie. Sam wytwór artystyczny jest w moim odczuciu przestrzenią nie do końca odkrytą. W trakcie procesu, a nawet po jego zakończeniu sama odkrywam kolejne znaczenia i sensory swojej pracy, które pojawiają się wraz z upływem czasu oraz w kontekście miejsca i obecnej teraźniejszości. Można powiedzieć, że duchowość to wrażliwość na wiedzę intuicyjną. Jednym z ważniejszych aspektów świadomości duchowej jest również relacyjna świadomość. Jest to stan wyższy, na granicy z mistycznym. Kontakt z „odrębnym od Ja bytem”, który przekracza swoją materialność⁵⁸. Relacyjna świadomość jest odniesieniem do siebie, innego człowieka oraz transcendencji. Mistycyzm zaś wiąże się z odmiennymi stanami świadomości.

Metafizyka światła

Metafizyka oraz mistyka w sztuce wiąże się z czynnikiem nieuchwytnym, jakim jest światło, które jawi się jako wyraźna metafora doświadczeń duchowych⁵⁹. Można powiedzieć, że światło łączy materialne z niematerialnym i wprowadza przestrzeń. Jest pierwiastkiem uobecniającym to, co niedostępne zmysłom. W najbardziej bezpośredni sposób mistyka ujawnia się w ikonopisarstwie. W tym obszarze mieści się twórczość artystów, będąca kontynuacją idei *ikon* współczesnej Jerzego Nowosielskiego. Nowosielski pisze: „*Ikona powinna przestać być «zrozumiała» dla ludzi [...]. Kiedy zaś przestanie być zrozumiała, stanie się odczuwana, przeżywana; relacja między ikoną a osobą na nią patrzącą zostanie zawężona do autentycznego misterium*”⁶⁰.

W inną kategorię sztuki kierującą nas w obszary metafizyczne można wpisać twórczość artystów takich jak *Anisz Kapoor*, *Olafur Eliasson* czy *Jams Turrell*, których realizacje opierają się na efemerycznym medium jakim jest światło. Artyści w swoich realizacjach badają granice materialności, a ich *instalacje-environmenty* przemawiają bezpośrednio do zmysłów i emocji poprzez różnorodne media i materiały. W przypadku monumentalnych rzeźb i instalacji *Kapoor* duchowość ujawnia się również poprzez pustkę i nieobecność oraz materiały takie jak *pigment*, *wosk*, *granit*, *wapień* i *stal nierdzewna*⁶¹. Duńsko-islandzki artysta *Olafur Eliasson* tworzy rzeźby, w których eksperymentuje z ruchem, dźwiękiem, światłem, powietrzem, mgłą, a także wodą będącą naturalnym

[57] Por. I. Alechnowicz-Skrzypek, *Doświadczenie wewnętrzne a badanie procesów poznawczych. Psychologia w wybranych programach filozoficznych na początku XX wieku*, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* R. 21: 2012, Nr 3 (83), s. 521, https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/083/3-12-36_Alechnowicz-Skrzypek.pdf (dostęp 12.11.2023)

[58] P. Socha, *Wybrane współczesne psychologiczne teorie duchowości ...* s. 21

[59] A. Panasiewicz, *Światło jako medium w sztuce*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Arte et Educatione VIII* (2013), s. 88 <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8643/AF147-09--Swiatlo-jako-medium-Panasiewicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (dostęp: 16.01.2024)

[60] Z. Podgórzec, *Symbolika i ikona*, w: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków 2010, s. 112

[61] <https://www.arken.dk/en/exhibitions/ansh-kapoor-unseen> (dostęp: 12.11.2023)

lustrem odbijającym światło. Instalacje *Eliassona* wpisują się w sztukę Land-art. Kolejny artysta zafascynowany światłem James Turrell bada granice ludzkiej percepcji. Ze względu na jego wielokierunkowe wykształcenie (m.in. Psychologia percepcyjna) fascynacje artysty oscylują pomiędzy nauką a sztuką. Artysta inspirowany jest nurtem artystycznym „*Light and Space*”. Jest autorem licznych budowli z otworami w suficie, dzięki którym tworzy efekty świetlne w ich wnętrzu. Owe budowle o nazwie „*Skyspaces*”, przenoszą w obszar kontemplacyjny. Na gruncie polskim na uwagę zasługuje *Antoni Mikołajczyk*. Jego eksperymenty świetlne opierają się na doświadczeniach związanych z fotografią, czego dowodem są liczne cykle fotograficzne. Wśród nich przywołam cykl „*Partytury miast*” ukazujący dynamikę światła w pejzażu miejskim nocą. Artysta pisał: „*Terenem mojej penetracji są stany utajenia obrazu, ruchu, światła i dźwięku*”⁶². Antoni Mikołajczyk jest również autorem licznych instalacji w przestrzennych w których światło pełni funkcję pierwszoplanową. Jego instalacje „*Realne i nieuchwytnie*” tworzyły nakładające się na siebie projekcje tworzące obraz brył świetlnych, unoszących się w powietrzu.⁶³ Do polskich współczesnych artystek wykorzystujących światło jako czynnik duchowy należy *Karolina Hałatek*, która tworzy *instalacje-environmenty*, koncentrując się „na badaniu relacji pomiędzy sferą wizualną i metafizyczną”⁶⁴. Wykorzystuje w nich „neon, laser, światło i lustra. Artystka ujawnia fizyczny charakter tych materii w celu opowiedzenia o nich samych”⁶⁵.

W moim przewodzie doktorskim światło występuje na kilku płaszczyznach: jako zjawisko fizyczne, jako komponent pełniący funkcję techniczną, a także jako czynnik metafizyczny⁶⁶. Występuje jako subtelne światło punktowe lub jako silne światło ledowe prześwietlające ażurowe nietransparentne matryce-objekty.

W przestrzennych aranżacjach graficznych z serii „*W innym świetle IV*”, prześwietla oraz przenika ażurowe i transparentne matryce, które przysłonięte są pergaminem. Światło wraz z cieniem ujawnia postać dziewczynki autystycznej zakodowaną w reliefowej, transparentnej i zarazem ażurowej matrycy. Jego źródłem jest ruchoma projekcja, ujawniająca w wyraźny sposób jego dynamikę: migotanie i pulsowanie. Dzięki owej niezbadanej materii jaką jest światło matryca wkracza w „*drugi byt matrycy*”, o którym wspominałam w przytaczanych słowach Doroty Folgi-Januszewskiej. Mogę więc powiedzieć, że światło pełni kluczową funkcję w drugim etapie „*materializacji idei*” oraz „*dematerializacji matrycy*”. Instalacja „*W innym świetle IV*”, wchodząca w skład doktoratu wyraża bezsilność wobec relacji z osobą autystyczną. „Ledwo widoczna postać dziewczynki, znajdująca się *za zasłoną* sprawia wrażenie oddalenia, niedostępności. Symbolizuje również trwanie w sytuacjach, w których człowiek odczuwa samotność i niezrozumienie”⁶⁷.

Światło pełni również znaczącą rolę w przestrzennej aranżacji graficznej „*Bez-silność*”, wchodzącej w skład pracy doktorskiej. Instalacja składa się z sześciu obiektów graficznych, z których każdy posiada trzy warstwy reliefowych, a zarazem transparentnych i ażurowych matryc graficznych. Matryce są elastyczne i poddają się deformacji. Obiekty prześwietlone

[62] M. Wasilewski, *Sztuka nieobecna, Obserwator, Poznań 1999, s. 89*

[63] *Por. Tamże, s. 87*

[64] <https://culture.pl/pl/galeria/karolina-halatek-wybrane-prace-galeria> (dostęp: 19.01.2024)

[65] *Tamże*

[66] *Por. A. Panasiewicz. Światło jako medium w sztuce...s. 87*

[67] *W innym świetle 4 - autorski tekst, w: Cisza dobra, cisza zła..., s.24*

są punktowym światłem led. Na instalację składają się również reszty matrycy powstałe w wyniku procesu obróbki materiału. Owe reszty rozsypane są na obiektach oraz wokół nich. *Zanikająca matryca* symbolizuje to, co martwe, jałowe, poranione. Światło zaś ją ożywia, odnawia, dematerializuje, przenosząc w przestrzeń metafizyczną. Pustka to miejsce domagające się wypełnienia i czekające na uzdrowienie. To przestrzeń wypełniona miłością i troską. Światło, które kojarzy się z temperaturą, przywodzi na myśl twórczość Josepha Beuysa. (Ciepło można rozumieć jako ogrzanie ran prowadzące do uzdrowienia).

"*W innym świetle III*" to obiekt graficzny w formie przestrzennego portretu. Trzy analogowe, transparentne matryce graficzne, zdeformowane i połączone "warstwowo", przedstawiają twarz dziewczynki z zaburzeniem ze spektrum autyzmu. Matrycę prześwietla światło, którego źródłem jest minimalistyczna animacja emitowana z projektora. Ów ruchomy obraz odwzorowuje sposób percypowania rzeczywistości przez osoby dotknięte autyzmem. Osoby z zaburzeniami ze spektrum autyzmu wychwytyują szczegóły, których ludzie prawidłowo funkcjonujący nie dostrzegają. Koncentrują uwagę na pojedynczych elementach, wyodrębniając je w sposób szczególny, nie zwracając uwagi na kontekst⁶⁸. Ruchome, punktowe światło, wynikające z projekcji animacji na obiekt, wydobywa jedynie fragmenty obrazu graficznego. Części nieoświetlone pozostają w ukryciu.

Obraz wideo jako pierwiastek nieuchwytny

We współczesnej sztuce metafizyczna sfera pojawia się w różnych kontekstach i wyrażana jest w różnoraki sposób. Ujawnia się również w sztuce wideo. W twórczości Billa Violi, twórcy obrazu wideo z cielesnymi przedstawieniami, postaci istnieją na granicy życia i sfery metafizycznej. Są cielesne a zarazem niematerialne. Obrazy „o dużej rozdzielczości i hipnotyzującym powolnym ruchem scen”⁶⁹, sugerują „sen, marzenie, nierzeczywistość”⁷⁰, na tym polega ich "epifaniczna siła”⁷¹. Ogień, woda, powietrze są elementami jego wideo-artów, które dematerializują postacie.

W moim przewodzie doktorskim sztuka wideo pojawia się w kilku formach. W wyżej opisanych instalacjach ma miejsce nakładanie się i wzajemne przenikanie dwóch typów matryc: analogowej oraz cyfrowej, którą Grzegorz Banaszekiewicz nazywa „matrycą wirtualną”⁷². Projekcje obrazów statycznych i ruchomych „rzucone” na „matryce-ekrany”, powodują scalenie dwóch form zapisu obrazowania: analogowej z wirtualną. Mogę więc powiedzieć, że obie transparentne formy graficzne biorą udział we wzajemnej dematerializacji.

Światło oraz projekcje wideo są czynnikami, które za Jean Francois Lyotard'em można nazwać *immateriałami*⁷³.

Ryc. 17. ZASIEW - Performance - ślad po matrycowaniu / sól, szara podłoga / Galeria Klatka, UŚ, Cieszyn 2020

- fot. J. Mitko-Rudź

[68] Por. *Winnym świetle 3 - autorski tekst*, w: *Cisza dobra, cisza zła*. Jadwiga Mitko-Rudź, katalog wystawy, (red.) A. Zimnowoda, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2021, s.20

[69] M. Popczyk, *Duchowość Sztuki po Kandinskim...* s. 311

[70] *Tamże*

[71] *Tamże*

[72] G. Banaszekiewicz, *Pojęcia grafiki II: Matryca: Koncepcja...* s. 18

[73] Por. Jean-Francois Lyotard, „*Les Immatériaux*” manifest(acja) immaterialności, w: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. Maria Popczyk, UNIVERTAS, Kraków 2005, s. 221-233

Na koniec niniejszych rozważań, odniosę się do wystawy o tematyce filozoficznej - *Les Immatériaux* w Centrum Pompidou w roku 1985, której kuratorem oraz inicjatorem był właśnie Lyotard. Celem owej wystawy było zwrócenie uwagi na *nowe materiały* występujące w sztuce współczesnej. Poprzez immateriały Lyotard rozumie to, co generowane jest przez komputer i elektronikę lub przez technikę⁷⁴. "Immateriał w swojej wewnętrznie sprzecznej strukturze, jest materiałem, niebędącym już materiałem"⁷⁵. Można więc powiedzieć, że jest półmateriałem i sytuuje się pomiędzy materialem a sferą duchową.

Czułość

Doświadczenia wewnętrzne wiążą się także z procesami na poziomie neurobiologicznym, pojawiającymi się w wyniku nieustannie doświadczanych doznań sensorycznych i przetwarzania sygnałów docierających z zewnątrz. Ów temat poruszam w cyklu "**Sygnały**", który powstał w trakcie realizacji pracy doktorskiej. Punkt odniesienia stanowi tutaj forma i funkcja, jaką pełni w mózgu splot połączeń synaptycznych, łączących komórki nerwowe. Pulsujące światło, imitujące impulsy elektryczne, stanowi wizualizację niedostępnych zmysłom struktur takich jak emocje, uczucia i doznania.

Neurobiologia jest obszarem badań interesującym w kontekście rozumienia osoby z *zaburzeniami neurorozwojowymi*, wśród których wymienić można *spektrum autyzmu*.

Połączenia synaptyczne w mózgu osoby autystycznej rozwijają się w inny sposób niż u *osoby neurotypowej*⁷⁶. W tym kluczu mówimy dziś często o *neuroróżnorodności*, wynikającej z nadmiaru połączeń między komórkami nerwowymi, stanowiącego przyczynę wielu symptomów autyzmu, m.in. wewnętrznego chaosu spowodowanego nadmiarem bodźców zewnętrznych. Treść "*Sygnałów*" rozszerzyć można o refleksję nad koniecznością spowolnienia tempa życia, a nawet chwilowego zatrzymania. Cykl wyraża potrzebę uważności i świadomej percepcji, która pozwala doświadczać chwili obecnej i autentycznego spotkania. Ów cykl prezentowałam na czterech indywidualnych wystawach, wpisujących się w ideę związaną ze świadomym doświadczaniem rzeczywistości.

Pierwsza odsłona o tytule "**Sygnały**" miała miejsce w *galerii Wherenowhere* w Brukseli w 2020 roku. W dniu wernisażu wyemitowana została premiera animacji, która dostępna jest również w serwisie youtube⁷⁷. Premierowa prezentacja, jak i trzy kolejne oscylują wokół kluczowego problemu, poruszanego przeze mnie w przewodzie doktorskim. W każdej z wystaw kładę nacisk na inny składnik świadomego spotkania oraz „*Troski o Innego*”. Druga wystawa o tytule "**Teraz Tutaj**" prezentowana była w *Galerii MM* w Chorzowie, trzecia "**Cisza dobra, cisza zła**" - w galerii *Extravagance* na Zamku Sieleckim w Sosnowcu oraz czwarta - "**Czułość**" - w *Galerii* w Starym Opactwie Cysterskim w Rudach Raciborskich. Cykl "*Sygnały*", choć nie należy do realizacji wchodzącej w skład doktoratu, zawiera elementy kształtujące jego ostateczny kształt. Wśród owych czynników są m.in. dwa zjawiska: materializacja treści oraz dematerializacja obrazu graficznego. Światło, będące komponentem instalacji, wydobywa bowiem materię graficzną i jednocześnie dostrzegamy, że unicestwia tę materialność.

[74] Por. tamże 224

[75] Tamże, s. 224

[76] Określenie osoby spoza spektrum autyzmu stosowane w społeczności autystycznej

[77] <https://www.youtube.com/watch?v=U0oYqyILuc>

Cisza

Zarówno w przekazie słownym, jak i w sztukach wizualnych milczenie i cisza zajmują u mnie szczególne miejsce. Praca *"W TROSCE O INNEGO..."* nie jest nachalna i nie atakuje swoją gadatliwością. Jest drogą, zarówno mówienia jak i milczenia o tym, co znajduje się głębiej, o tym co kruche i niewyraźne. Obejmuje również to, co słabe i niechciane. Jako artystka wizualna bywam ascetyczna w środkach. Czasami pozwalam mówić obrazowi, jednak częściej pozwalam mówić materii lub poprzez jej redukcję, brak, pustkę. W spotkaniu z cierpieniem nadmiar słów nie jest na miejscu „Pozostaje więc jedynie przekroczenie słowa obrazem, pokazywanie zamiast mówienia, otwierające drogę ku niewyraźalnemu”⁷⁸.

Cisza pojawia się we wszystkich procesach składających się na instrumentarium zastosowane w mojej pracy doktorskiej. Ukrywa się we *wnętrzu*, jak i ujawnia w zewnętrznej warstwie matrycy. Mówi poprzez jej transparentność oraz ażurowość. Ujawnia się również w drugim etapie dematerializacji - w procesie matrycowania, w performansie będącym zarazem wyrazem cichej obecności i subtelnym geście *"dotyku rany"*.

W rozmowie zamieszczonej w katalogu wystawy *"Cisza dobra, cisza zła"*, zapytana przez redaktora Marcina Jakimowicza o ciszę dobrą, mówię o ciszy wewnętrznej, której źródłem jest światło lub jest ukierunkowana na jego poszukiwanie. Z niej rodzi się czujność. Pozwala słyszeć oraz widzieć wyraźniej i świadomiej. Taka cisza jest twórcza.

Cisza w innej odstonie wynikać może z wszelkich braków lub tęsknot, z samotności, odrzucenia ze strony innych⁷⁹. Jest to cisza trudna, która odnosi się również do świata osoby z zaburzeniem ze spektrum autyzmu. Jest bowiem niemożnością wyrażenia swoich potrzeb i myśli, tworzeniu więzi społecznych. Słowo *autyzm* naprowadza nas na skojarzenia z izolacją, pochodzi bowiem od greckiego słowa *autos*, które znaczy *sam*. Spotkanie z osobą z głębokim autyzmem ujawnia tę najtrudniejszą ciszę, która bywa destrukcyjna dla obojga stron. Dla osoby opiekującej się symbolizuje bezsilność wobec braku możliwości nawiązania emocjonalnej więzi z osobą z zaburzeniem neurorozwojowym.

Ciszę rozważaną w kontekście zaburzenia ze spektrum autyzmu - zarówno wewnętrzną jak i zewnętrzną - można odbierać również jako stan pożądany, sytuując ją w kontrze do chaosu wewnętrznego, wynikającego z nadwrażliwości sensorycznej. Hałas, gwar i inne głośne dźwięki sprawiają bowiem cierpienie tych osób.

Inny

Inny to ten, którego spotykam na swojej drodze - ten, którego nie pojmuję. Bycie dla Niego to przyjęcie, że jest niepowtarzalny i nie poznawalny do końca. Jest poza mną i nie jest tożsamy ze mną. Jest odrębnością bytową i egzystencjalną, do której pomimo pewnej wspólnoty gatunkowej, istotowej, nie możemy dotrzeć i która zawsze będzie się wymykała naszym możliwością poznawczym⁸⁰. Inny istnieje poza "owym horyzontem, w którym Ja żyje i tworzę"⁸¹ „Ja” staje się sobą wówczas tylko, gdy jest mu (Innemu) oddane⁸². Gdy spo-

[78] M. Smolińska, *Szanse dla różnorodności. (Nie)wyrażalne Jana Berdyszaka*, Czas kultury, <https://czaskultury.pl/czytanki/szanse-dla-rnorodności-niewyraalne-jana-berdyszaka/> (dostęp: 12.11.2023)

[79] Por. M. Jakimowicz, *Na granicy w: Cisza dobra, cisza zła...* s. 32

[80] J. Hańderek, *Czas i spotkanie...* s.181

[81] E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zawnętrznosci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1998, Wstęp XX

[82] *Tamże*

tykam drugiego człowieka w sytuacji granicznej, przeżywam jego cierpienie, ale nie jestem w stanie mu go zabrać. Mogę jedynie być z nim w tym jego bólu, trudzie. Cierpienie jest jego, a ja jestem obok. Inny jest samotny, a ja nie jestem w stanie dotrzeć do jego głębi. Przeżywam bezsilność.

Bycie dla Innego zmienia naszą optykę, prowadząc do przemiany wewnętrznej, transcendencji Innego. Dzieli nas fizyczność oraz niedostępność *naszych wnętrz*. Jednak gdy daję siebie Innemu, on zaczyna istnieć w mojej świadomości. Będąc z drugim człowiekiem nietrudno mi opuścić siebie, by być u niego całą sobą, lecz zazwyczaj na krótko. Po chwili powracam do siebie. Gdy porzucę siebie na dłużej, stracę czujność i kontakt z terażniejszością - nie będę więc "*obecna teraz tutaj*". Powrót do siebie pozwala w pełni przeżywać chwilę - doświadczać spotkania z Innym, a jednocześnie nie zatracać siebie. Z drugiej strony, *bycie w sobie* nie może zamykać na to co na zewnątrz. Zachowanie balansu pomiędzy byciem u siebie i na zewnątrz daje możliwość pełni przeżycia. Inny objawia się nie tylko w drugiej osobie, ale również w „Ja”. Na trwałe *odciska we mnie swoją twarz*, człowiek oraz pierwiastek duchowy w nim. Jest ze mną i we mnie. Można powiedzieć, że ów Inny jest pierwotną matrycą, pozostawiającą we mnie ślad, na zawsze.

Troska jako proces

Z kontaktu z osobą niepełnosprawną rodzi się *zatroskanie-emocja*, która stopniowo przekształca się w *postawę troski*, a co za tym idzie, *aktywne bycie dla Innego*. Nieuchwytny, początkowo bierny stan emocjonalny, staje się jednocześnie impulsem twórczym i wraz z upływem czasu ulega transformacji podczas rozciągniętego w czasie procesu artystycznego. Mogę więc powiedzieć, że przedmiotem moich rozważań jest transformacja dokonująca się w świadomości i w układzie nerwowym osoby będącej na co dzień z osobą autystyczną oraz niepełnosprawną intelektualnie. Troska jako droga wewnętrzna, w początkowej fazie zazwyczaj związana ze stanem niezgody na diagnozę bliskiej osoby. Z perspektywy początku, dalszy przebieg owej drogi oraz jej końcowy stan - jeśli taki nastąpi - jawią się jako tajemnica. Wśród różnorodnych reakcji na cierpienie bliskiej osoby zaobserwować można mechanizmy obronne takie jak wycofanie czy odcięcie się od emocji. Cierpienie drugiej osoby ujawnia bowiem obszary, które wypychamy ze swojej świadomości. Inną reakcją jest lęk nie pozwalający zrobić kroku do przodu.

Do owego stanu nawiązuję w performance "*Zasiew*", polegającym na chodzeniu w koło. Ruch wirowy jest zjawiskiem fascynującym dla osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu, które nierzadko obsesyjnie kręcą się godzinami wokół własnej osi lub chodzą *w kółko*. Nawiązanie do tego rodzaju fiksacji wykreowało kilkuwarstwowy przekaz artystyczny. Ruch po kole oraz osiowy, może stanowić zobrazowanie stanu zamętu, zawirowania i poczucia beznadziejności, które dotyczą człowieka. Można powiedzieć, że takie doświadczenia wyjaławiają go i pozbawiają chęci do życia. Utrudniają dostrzeganie światła i dobra, które istnieją wokół. Tytuł performance *Zasiew* wydaje się więc nieadekwatny lub przewrotny, dlatego wymaga wyjaśnienia. *Zasiew* symbolizuje początek etapu powolnego oczyszczenia i uzdrawiania wielu przestrzeni ludzkiego życia. Jest procesem subtelnym i cichym, przemienia trudne obszary, których człowiek zazwyczaj był nieświadomy. Przenika przez pancerz dotychczasowych *fiksacji* i początkuje etap metamorfozy. Choć proces

ten wydaje się impasem sprawiającym wrażenie drogi bez końca, nierzadko okazuje się fazą liminalną i początkiem czegoś nowego. Materiałem tworzącym przekaz performance jest sól. W realizacji „Zasiew” odnoszę się szczególnie do jej biblijnego znaczenia⁸³.

Można powiedzieć, że czas przeżywanych wewnętrznych zmagania, czas kryzysu jest zarazem czasem oczyszczenia i jest szansą na przemianę wewnętrzną, wynikającą z niezbędnej w tych sytuacjach pracy nad sobą. Delficka maksyma **gnoti seauto** („Poznaj samego siebie) oraz sokratejska - **epimeleia heautu** (troszcz się o samego siebie)⁸⁴ podkreśla potrzebę troski o samego siebie. W filozofii Platona pojawia się również inne pojęcie - **melete**, oznaczające *troskliwość, dbałość* jako podróż duszy niosąca przemianę. **Conversio** pochodzące z języka łacińskiego, oznaczające *odwrócenie*. Owa konwersja jest obrotem duszy *od nocy ku światłu*. Wiąże się z wysiłkiem nakierowanym na uzyskanie właściwej optyki⁸⁵. W tym kontekście odwrócenia pojawia m.in. pojęcie **metanoia** wiążące się ze zmianą sposobu myślenia.

Czas relacji w ujęciu performatywnym

Emmanuel Levinas rozważając czas wewnętrzny w sferze ontologicznej, utożsamia go „ze zmianą, procesami zachodzącymi w ludzkiej percepcji, zmianą świadomości pod wpływem spotkania z drugim człowiekiem”⁸⁶. Joanna Hańderek w analizie tekstów Levinasa używa w stosunku do czasu wewnętrznego określenia „czas relacji”⁸⁷. W zbiorze wykładów Emmanuela Levinasa „Czas i to co inne”, można przeczytać iż „czas nie jest sprawą oddzielnego i samotnego podmiotu lecz relacją podmiotu do innego człowieka”⁸⁸. Zatem można powiedzieć, że w jego ujęciu człowiek samotny będący poza czasem, nie istnieje. Nasuwa mi się jednak pytanie o istnienie osoby autystycznej, która nie jest w stanie komunikować się ze światem. Sprawia wrażenie bycia poza relacjami. Czy zatem w świetle myśli Levinasa, taka osoba istnieje poza czasem? Można by powiedzieć, że zamknięta w bańce, istnieje w innej czasoprzestrzeni, niedostępnej dla nas. Jest między nami mur, który sprawia wrażenie wzajemnej niedostępności. Jej odbiór świata różni się od naszego. A jednak podczas spotkania widzę ją, zauważam jej ruchy, reakcje. Poprzez dotyk, gesty oraz obecność pomagam jej wrócić do „tu i teraz”.

Podczas pracy arteterapeutycznej z dziećmi z fobią społeczną oraz Zespołem Aspergera, będącego łagodniejszą odmianą autyzmu, wprowadzałam metody w których wykorzystałam doświadczenia z obszaru sztuki efemerycznej. Inspirując się doświadczeniami Kariny Szafrąńskiej⁸⁹, wykonywałam z dziećmi ćwiczenia, które uczą wchodzenia w interakcję z drugą osobą, a także uważności na *tu i teraz*. Mogę powiedzieć, że przybrały one formę działań performatywnych, w których miał miejsce *dialog* poprzez gest. Owa

[83] *Zasiew - autorski tekst, w: Cisza dobra, cisza zła... s. 26*

[84] Por. K. A. Kolebacz, *Pojęcie „troski” w filozofii Sokratesa i Platona. Epimeleia i melete, [w:] Etyka 57, 2018, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018, s. 19*

[85] *Tamże, s. 19*

[86] J. Hańderek, *Czas i spotkanie... s. 17*

[87] *Tamże, s.181*

[88] E. Levinas, *Czas i to co inne, KR, Warszawa 1999, p. 19*

[89] K. Szafrąńska, *Arteterapia a rozwój kompetencji językowych i komunikacyjnych dzieci ze spectrum autyzmu(ASD), WIR, Kraków 2016*

interakcja polegała m.in. na wspólnym tworzeniu pracy malarskiej poprzez wylewanie (naprzemiennie z dzieckiem) farb oraz chlapanie na płaszczyznę brystolu leżącego na trawie. Drugi *dialog* polegał na rozmazywaniu farb oraz tworzeniu *odbitek graficznych* na papierze z naturalnej matrycy jaką jest dłoń. Owe działania arteterapeutyczne, wywodzące się z obszaru sztuki efemerycznej, przywołują *action painting* Jacksona Pollocka. Działania stanowiły *trening* wychodzenia z *wnętrza* ku zewnętrznemu światu i próbę nawiązania kontaktu poprzez *budowanie wspólnego pola uwagi* z drugą osobą. Owa interakcja była *łącznikiem* pomiędzy dwiema osobami, ułatwiającym bycie w jednej czasoprzestrzeni. Przytoczone działanie można postrzegać jako rytuał. Henryk Gajewski, mówił o sztuce performance jako szczególnym rodzaju obrządku, *w trakcie którego nawiązać można "poczucie wspólnej obecności"*⁹⁰.

Na początku marca 2020 roku (tuż przed ogłoszeniem lockdown'u w Polsce) miała miejsce moja wystawa indywidualna, w której zaprezentowałam przestrzenną aranżację graficzną o tytule **"Pod osłoną"**. Podczas wernisażu wykonałam performance w obecności publiczności, rozszerzony o *działania partycypacyjne*. Realizacja nawiązuje do świata osób autystycznych oraz ich percepcji rzeczywistości.

Odbiorca mógł więc doświadczać ją różnymi zmysłami, a także ingerować w wizualną sferę. Podstawowym materiałem wydobywającym obraz graficzny oraz przekaz instalacji, obok światła była sól. Centrum instalacji stanowiła zaś transparentna, ażurowa matryca graficzna ukazująca postać dziewczynki dotkniętej autyzmem. Matryca stanowiąca blat drewnianego stołu, *pełniącgo funkcję sita*, przez które dokonałam *gestu przesiania soli*, tworząc z owej substancji nietrwałą odbitkę graficzną. Odbiorca miał możliwość dokonać tego samego gestu. Elementami, które wprowadzały w świat osób autystycznych były również drobne obiekty, wiszące nad *"solnymi odbitkami"* oraz znajdujące się ponad matrycą, takie jak zapachowe olejki i dzwonki, punktowe, subtelne *światełka*. Instalacja działała więc nie tylko zmysł wzroku, ale również na węchu, słuchu i dotyku. Sól stanowiła tutaj warstwę ochronną, która koi. Jest symbolem *duchowego, uzdrawiającego pierwiastka*. Obszar zasypany solą jest strefą nieskażoną, czystą. Może jednak być jednocześnie strefą jałową, martwą.

Dwa opisane wyżej performance *"Zasiew"* oraz *"Pod osłoną"* stanowiły kolejny etap rozwoju koncepcji pracy doktorskiej. Symbolika soli oraz jej użycie jako medium do drukowania nietrwałych odbitek, otwiera w mojej twórczości etap pojmowania drugiego etapu dematerializacji matrycy jako performance'u graficznego.

Dar z siebie

Troska o Innego dla jednych bywa obowiązkiem i obciążeniem, dla innych radością z bycia dla drugiego oraz służenia. Może przybrać postać jednorazowego zrywu lub przeobrazić się w *świadomą decyzję o długoterminowym wsparciu* i byciu z Innym w jego trudnych chwilach, wraz z pełną akceptacją i zrozumieniem. Można powiedzieć, że *troska jest procesem dojrzewania w miłości*. Przeżywanie troski zależy od relacji do samego siebie. Bez samoakceptacji nie jesteśmy w stanie dać bezinteresownej miłości drugiej osobie. Najdoskonalsza i najbardziej radykalna forma troski jest wyrazem bezinteresownego daru z siebie wobec nieznanego spotkanego na naszej drodze. W takiej odświeżeniu jest

[90] H. Gajewski, *I am*, w: *Performance. Praca zbiorowa. Wybór tekstów*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J. St. Wojciechowski, MAW, Warszawa 1984 s. 12-13

wyborem, decyzją, która daje radość, ale również wiąże się z wyrzeczeniem, a nawet cierpieniem. Do radykalnych gestów miłości należał czyn *Maksymiliana Kolbe*, który w obozie Auschwitz oddał życie za nieznanego. Innym przykładem radykalnej troski była postawa *Adama Chmielowskiego (św. Alberta)*, który służył bezdomnym zamieszkując z nimi w przytułku. Na czyny obojga postaci spojrzeć trzeba głęboko, z perspektywy Ewangelii, w świetle *Miłości najdoskonalszej*, wynikającej z doświadczenia Miłości Najwyższego.

Z inną odsłoną "**Troski o Innego**" mamy do czynienia w przypadku osób opiekujących się bliską osobą, które mierzą się z cierpieniem swoim i drugiej osoby. Im bardziej kochają, tym bardziej chcą być bliżej cierpiącego. Naturalną miłością jest miłość matki do dziecka. Rodzice dziecka chorego lub niepełnosprawnego nie wybierają. Owo cierpienie na nich spada. Jedynym wyborem jest sposób przeżywania. Mogą owo cierpienie zaakceptować lub nie. Osoby opiekujące się kimś bliskim na co dzień (np. rodzice dziecka niepełnosprawnego) również potrzebują wsparcia. Troska o drugą osobę zazwyczaj jest nieprzewidywalna, gdyż mamy do czynienia z drugim człowiekiem i z tym co najbardziej w nim kruche, słabe i nie do końca przez nas zrozumiałe. Towarzystwo Innemu uczy pokory wobec tych obszarów rzeczywistości, na które nie mamy wpływu, a czujność i *otwarcie na to co dzieje się tu i teraz* są istotniejsze niż nasze plany oraz chęć bycia doskonałym „opiekunem”. Troska jest stanem nieuchwytnym, ulegającym transformacji. Ów proces zmian nie jest jednak ruchem jednostajnym prostoliniowym. Liczne kryzysy stanowią jego nieodłączną część, a osoby troszczące się o Innego doświadczają nieraz sprzecznych emocji i uczuć. Towarzystwo cierpiącemu jest ciągłą walką ze swoimi słabościami. Osobiście przeżywam troskę jako stan efemeryczny, będący ciągłym upadaniem i nieustannym zbieraniem sił, bezsilnością i zarazem ujawnianiem się "*Mocy w słabości*"⁹¹.

Ryc.19. Z cyklu SYGNAŁY, lightboxy, 2020 - fot. J. Mitko-Rudź

[91] Biblia Jerozolimską, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006

V. MATRYCA W PROCESIE

Materia graficzna

Materia jest pojęciem pojemnym i wieloznacznym zaczerpniętym z filozofii oraz fizyki. W filozofii stanowi pojęcie służące do opisu świata. W fizyce zaś oznacza przedmioty, istniejące obiektywnie⁹². Z języka łacińskiego oznacza „tworzywo”, „materiał”. Materia wraz z formą składa się na warstwę zewnętrzną dzieła, wskazując tym samym na status jego fizyczności. Materią dzieła jest również to, co stanowi o jego istocie i konstytuuje wewnętrzną strukturę.

Jako, że jestem grafikiem, w obszarze moich zainteresowań znajduje się **materia graficzna**, a wraz z nią **matryca**⁹³, która w moim przewodzie doktorskim wraz z procesami materializacji idei oraz jej dematerializacji wysuwa się na pierwszy plan.

Etymologia słowa matryca naprowadza na wiodącą rolę jaką odgrywa w procesie graficznym. Z języka łacińskiego „mater” oznacza bowiem matkę-macierz. W słowniku sanskryckim zaś „matri” to matka boga, człowieka lub zwierzęcia. Matryca jest źródłem, początkiem. Jest bytem, który ma potencjał do wytwarzania kolejnych bytów. Posiada zdolność wielokrotnego powielania obrazu⁹⁴ poprzez odbicie lub odcisk. Matrycą może być sama idea, myśl. Mariusz Pałka pisze: „*Takie poszerzenie znaczenia matrycy z punktu widzenia grafika może mieć wpływ na zmianę świadomości i odpowiedzialności w kontakcie z warsztatem graficznym zarówno w kontekście kreacyjnym, jak i dydaktycznym. To nowy obszar dowartościowujący ideę, która przecież nie może się liczyć mniej niż wartości estetyczne. Podchodząc do warsztatu graficznego jak do pewnego rodzaju misterium, sięgamy w głąb świadomości, poszerzamy pojmowanie sztuki w oparciu o stabilny punkt odniesienia*”⁹⁵.

Pojmuję **proces graficzny** jako czas prób i błędów, odkryć i przełomów zarówno w sferze formalnej jak i mentalnej, a także czas zmagania z materią, bowiem „*drążąc coraz głębiej*”, spotykam się ze sobą, z Innym i z matrycą, poznając prawdę i dotykając głębi istnienia. To *czas medytacji i kontemplacji*. W mojej pracy artystycznej realizowanej w ramach przewodu doktorskiego, już w pierwszym etapie, proces graficzny ujawnia się jako proces daleko wychodzący poza klasyczną obróbkę matrycy. Paradoksalnie - idea materializuje się w procesie dematerializacji matrycy. Owa dematerializacja to zdecydowane cięcie materiału, rycie dłutem - czasami wielokrotne, w tym samym miejscu, by *przebić się na wylot*. „*Drugi byt matrycy*” ujawnia się tutaj w drugim etapie procesu dematerializacji, zawartym w procesie matrycowania, który jest zarazem graficznym performance’em. We współczesnym obrazowaniu graficznym poddawanie matrycy procesom graficznym podczas działania performatywnego wiąże się z przekonaniem o prymarnej funkcji matrycy. Owo podejście do matrycy decyduje o zmianie jej statusu i zwiększa zakres wykorzystania jej „*symbolicznego potencjału*”⁹⁶.

Sprzyja też wprowadzaniu elementów *obcych* w jej obszar (zarówno w aspekcie technologicznym, ideowym, jak i mentalnym). W moich graficznych performance’ach będących częścią doktoratu, biorą udział substancje sypkie (sól), ciecze, (woda, wino, oliwa/olej) lub immateriały⁹⁷ takie jak światło. Za pomocą wyżej opisanych zabiegów przenoszę ją w wy-

[92] Por. G. Bugajak, *Materia*, KUL, str. 1-3, Pobrane: https://www.kul.pl/files/57/encyklopedia/bugajak_materia.pdf, (dostęp: 14.01.2024)

[93] Por. Mariusz Pałka, *Matrix-reaktywacja matrycy*, w: „Zeszyty Artystyczne” 2010, nr 20. BGS 1999-2009, *Grafika, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu* 2010, s.147-156

[94] Por. *Tamże*

[95] *Tamże* s. 156

[96] M. Maciudzińska-Kamczycka, S. Dudzik, *Grafika w hybrydowym świecie. Wprowadzenie*, w: *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, red: S. Dudzik, Wyd. Naukowe, UMK, Toruń 2020, s.8

[97] Jean-Francois Lyotard, *Les Immatériaux manifest(acja) immaterialności...*s. 221-233

miar duchowy. Zaciera się również granica pomiędzy matrycą a odbitką.

Wśród pojawiających się we współczesnym obrazowaniu graficznym zjawisk, które stanowią „*drugi byt matrycy*”, wymienić można również projekcję obrazu statycznego lub ruchomego oraz wiele innych sposobów istnienia matrycy w drugim etapie jej procesu, m.in. matryca może stanowić przestrzenny obiekt graficzny, komponent instalacji lub innego intermedialnego projektu⁹⁸. „*Odnosząc się bowiem do specyfiki i historii graficznego medium, trudno nie zauważyć, że grafika ma szczególną łatwość wchodzenia w hybrydowe relacje zarówno z innymi formami artystycznej ekspresji [...], jak i z pozaartystycznymi aspektami kultury*”⁹⁹. Moja praca ma charakter hybrydowy, a granice pomiędzy dyscyplinami oraz mediami ulegają zatarciu.

Idea - matryca mentalna

Dziewczynka z autyzmem oraz niepełnosprawnością intelektualną, będąca inspiracją przewodu doktorskiego stanowi pierwotną matrycę. Za Jasińskim można określić ową pierwotną matrycę również jako *moment idealny*¹⁰⁰. Owo dziecko odcisnęło się w mojej świadomości, stając się praźródłem konkretnych stanów emocjonalnych, a następnie przeniesiona na medium graficzne, materializuje się w obrazie zapisanym na matrycy (fizycznej, obiektowej). Ową matrycę poddaję jednocześnie długotrwałemu etapowemu procesowi dematerializacji. Przywołane przeze mnie spotkanie dało więc początek, nie tylko uczuciom troski i wszystkim niewyraźnym procesom zachodzącym w percepcji i świadomości, lecz stały się impulsem do uruchomienia procesów zewnętrznych ujawniających się w procesie twórczym, w wizualnej warstwie dzieła oraz wewnętrznych, ukrytych w jego sensie. Emocje ukonstytuowały postawę aktywną, należącą do kategorii troski, stały się zatem zacznym działań twórczych.

Bogusław Jasiński porównując proces twórczy do pracy w ujęciu Karola Marksa, ów punkt wyjścia nazywa *stanem pretwórczości* i wyróżnia w nim *element świadomościowo-materialny*, którym jest: „*materialny kontakt podmiotu z rzeczywistością obiektywną*”, a także „*świadomościowe odbicie owej rzeczywistości*”,¹⁰¹ będące kołem napędowym procesu twórczego. Moment idealny rodzi się w świadomości artysty w momencie odbicia z rzeczywistości tego „*co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia*”¹⁰².

Ów moment twórczości obejmuje również cel i koncepcję dzieła wraz z całościowym instrumentarium¹⁰³, niemniej jednak w pracy procesualnej koncepcja podlega *nieustannej aktualizacji*, gdyż podczas tworzenia liczy się wieczne „*tu i teraz*”. Wybór instrumentarium może ewoluować w trakcie procesu, artysta eksperymentuje, nieustannie poszukując właściwych środków do osiągnięcia zamierzonego celu.

Moment idealny jest *niezmaterializowaną myślą*. Można powiedzieć, że owa niezmaterializowana myśl jest „*matrycą mentalną*”. W trakcie procesu myśl przekształca się w materię twórczości, w materii zaś dokonują się proces materializacji. Materialność matrycy stanowi po-

[98] Por. S. Dudzik, *Do czego potrzebna jest dziś grafika? Proces upodmiotowienia matrycy i jego konsekwencje*, w: *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu...*s. 13-30

[99] M. Maciudzińska-Kamczycka, S. Dudzik, *Grafika w hybrydowym świecie. Wprowadzenie*, w: *Hybrydowość w grafice...* s. 8

[100] Jasiński B., *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, 2008, s. 93

[101] Tamże

[102] Tamże, s. 94

[103] Tamże,

czątek procesu obróbki. Materia jest środkiem, który przeradza się w aktywność, działanie. Akt twórczy nie jest już tylko środkiem do uzyskania efektu końcowego, ale wychodzi na pierwszy plan. Proces twórczy, dzieło, materialność dzieła to „byt składający się ze swojej fizyczności praktyka życiowa. Materia w której artysta pracuje, ona istnieje również w świadomości - materia jest osobowość artysty - sposób bycia wewnątrz procesu”¹⁰⁴.

Matryca naturalna

Matryca naturalna oraz odcisnięty od niej ślad stanowią początek grafiki i matrycowania. Grzegorz Banaszekiewicz w swoich rozważaniach na temat pojęć grafiki odnosi się do odcisków dłoni odkrytych w Jaskini Chauveta. Dostrzega analogię „pomiędzy tym prehistorycznym obrazem graficznym a innymi pracami, do dziś wykonywanymi za pomocą prostej techniki graficznej – **szablonu**”¹⁰⁵. Ów naturalny szablon tworzy matrycę ażurową (termin pochodzi z francuskiego słownika graficznego - *élément d'impression ajouré*)¹⁰⁶. Według Banaszekiewicza matryca ażurowa jest szablonem lub formą do wyciskania kształtu, wykorzystywaną w przemyśle: „pojawia się w formierstwie, malarstwie ściennym i krawiectwie; w introligatorstwie, dekoratorstwie, graffiti, ludowej wycinance. Wypada tu przytoczyć takie określenia, jak: wykrojnik i trafaret, będące ekwiwalentami pojęcia szablonu i specyficznymi odmianami matrycy ażurowej”¹⁰⁷.

Transparentność i ażurowość reliefowej matrycy

Według „*systematyki pojęć i procesów graficznych*” zaproponowanych przez Grzegorza Banaszekiewicza moje matryce zawierają w sobie trzy rodzaje analogowych matryc: reliefową, ażurową, oraz transparentną.

W celu wyrażenia niewyraźnego poszukiwałam medium, które cechuje lekkość, bezbarwność. Dążyłam do tego co ażurowe, przezroczyste i nieokreślone. Do tego co wyraża ciszę, milczenie i pustkę. W tym celu rozpoczęłam proces cięcia matryc z transparentnego tworzywa. Tnę je głęboko. W ten sposób materia zaczyna mieszać się z *nie-materią*. Matryca jawi się więc jako twór na granicy *bycia i nie-bycia*. Jest pół-obecnością.

Materia „zużyta” i „pokaleczona” przez emocje, przeżycia i traumy, wyraża odrzucenie, samotność, bezsilność. Puste miejsca ujawniają również tęsknotę oraz odczuwane braki i jednocześnie miejsce oczekiwania na wypełnienie przez światło. Bezsilność pozostawia miejsce na Moc. jest raną czekającą na uzdrowienie. Jest pełnym ufności wołaniem o łaskę. Matryca transparentna i ażurowa wyraża stan zatrzymania pomiędzy bytem a niebytem, zmaterializowanym a zdematerializowanym; pomiędzy tym, co materialne, a tym co niematerialne. Pomiedzy terażniejszością a przeszłością lub pomiędzy terażniejszością a przyszłością. Ujawnia ślad po tym, co było lub oczekiwanie na to,

[104] A. Kowalik, *Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, w: *Ogrody nauk i sztuk*, nr (7) 2017, Warszawa 2017 s.419

[105] G. Banaszekiewicz, *Pojęcia grafiki II...*, s. 17

[106] *Tamże*

[107] *Tamże*, s. 28

co nastąpi za chwilę. Waha się pomiędzy trwaniem, a przemijaniem. Pozbawiona kształtu, rozpadająca się materia, jawi się jako ślad po długotrwałej walce. Jak teren zniszczony po wojnie, po którym zostały ruiny. Jest doświadczeniem "Mocy w słabości"¹⁰⁸. Materia mówi - brak krzyczy. *Zanikająca* matryca wtapia się w przestrzeń. Ubytki nie pozostają jednak pustką. W pierwszym etapie procesu tworzenia matrycy, a zarazem pozbywania się materii owe puste fragmenty matrycy spojone są z niematerialnymi cząstkami powietrza lub inną nie do końca rozpoznaną materią. W drugim etapie wypełnione są przez nietrwałe substancje i materiały. Tak więc materia przeistacza się w *nie-materię* lub materię innego rodzaju. Puste miejsca są czymś na (bez)kształt deficytu czy rany. Ubytki łącząc się z przestrzenią – wychodzą poza *tyczasowość*. Można więc zadać pytanie: Czy owa pół-materia istnieje w czasie czy poza czasem?

Przychodzi na myśl twórczość *Jana Berdyszaka*, który wprowadza w dzieło sztuki przestrzeń rzeczywistą poprzez wycięcie otworów w materiale, a także wprowadza transparentne materiały takie jak szkło czy pleksi. Podkreśla w ten sposób otwarcie na nieskończoność. W serii "*Koła podwójne*" wycięte koła sprawiają, że obraz staje się *obrazem potencjalnym*. W kolejnych etapach twórczości Berdyszaka powstają następne serie prac z pustymi miejscami, otworami. W realizacjach z serii "*Passe par toux*", poprzez usunięcie wnętrza obrazu i pozostawienie ramy, uwagę kieruje do miejsca pustego. Następuje otwarcie formy i włączenie w jej obszar przestrzeni w której się znajduje.

Jan Berdyszak zainteresowany był tym, co istnieje na granicy widzialności: materiałami przezroczystymi oraz przenikalnymi. O szkle pisze: „*Swym istnieniem materialnym demonstruje swój brak, odstawiając specyficznym światem siebie jako najniezwyklejszy i paradoksalny otwór bez osłony. Działa pośrednio, jest jak milczenie zawarte w słowie albo jak dźwięk musi zawierać ciszę [...] Szkło w podstawowych swoich formach posiada swój kształt w takim samym stopniu w jakim potrafi go przemilczeć*”¹⁰⁹

Przezroczystość, która jest naturalną właściwością szkła, jest także cechą powietrza, wody oraz światła. Należy również do właściwości transparentnego tworzywa, bardziej trwałego niż szkło, z którego utworzone są matryce mojej pracy doktorskiej. Używany przeze mnie materiał to elastyczna płyta PCV (*polichlorek winylu*) łatwo poddająca się deformacji. Delikatność matryc wynika z braku ciągłości. Ażurowość sprawia również, że matryce miejscami się rozpadają i są podatna na uszkodzenia. Przezroczyste tworzywo istnieje na granicy widzialności, lecz w przeciwieństwie do powietrza jest dotykalne¹¹⁰.

Reszty

Długotrwały proces zanikania fizycznej postaci matrycy sprawia, że istnieje już ona nawet nie na pograniczu materii. W trakcie procesu redukcji materii (pracy nad matrycą) pozostają *reszty*. Zdecydowałam, że zachowuję owe pozostałości, które zazwyczaj są tylko odpadami. Symbolizują one dla mnie to, co odrzucone. Być może to czego najchętniej chcielibyśmy się pozbyć, gdyż jest dla nas udręką, z czym nie chcemy spotkać

[108] Por. 2 Kor 12, w: *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006

[109] *Tekst artystyczny z katalogu wystawy: Jan Berdyszak, Belki, BWA, Wrocław, 1993*, w: M. Smolińska-Byczuk, W. Mako wiecki, M. Pawłowski (red.), *Jan Berdyszak... s. 299*

[110] *Por. tamże s. 299*

się twarzą w twarz. Słabość, ułomność w mojej pracy przeistacza się w wartość. To co odrzucamy, czego nie chcemy, często bowiem staje się podwaliną do naszego wzrostu. Słabość, ułomność staje się fundamentem. Owe reszty to *marginalia* - to co kruche, bolesne, z czym nie mamy ochoty się konfrontować. Inspiracją do włączenia w pracę doktorską *reszt* jest fragment biblijny z *Listu do Koryntian* „Wystarczy ci mojej łaski. Moc bowiem w słabości się doskonali”^[111], który to wskazuje na otwarcie się na łaskę.

Moje rozważania nawiązują również do serii "Reszty reszt" Jana Berdyszaka, nad którą artysta pracował do końca życia. Już sam tytuł wskazuje iż niekompletność i fragmentaryczność wysuwają się na pierwszy plan. Reszty to marginalia, elementy budujące treść jego dzieł. W "Resztach reszt" w najbardziej radykalny sposób ujawnia się pusta przestrzeń jako komponent obrazu graficznego. Marta Smolińska pisze: „[...]to już nawet nie reszty, a reszty reszt, czyli ów proces skupienia na (pozostałym po czymś) fragmencie jest posunięty o krok dalej – to bowiem rodzaj reszty po reszcie, a więc coś jeszcze bardziej zdegradowanego, zwyczajowo usuwanego poza nawias zainteresowania”^[112].

W ostatniej serii Berdyszaka, rozgrywającej się wokół kondycji obrazu, „uwaga przesuwana się na reszty o innej proveniencji – chodzi zarówno o to, co pozostaje w trakcie twórczego procesu, fizycznie wycięte lub odcięte od „właściwego” dzieła, jak i o intencjonalne kreowanie form fragmentarycznych, o charakterze reszt czy szczątków. Do gry znaczeń włączają się więc elementy *otrzymane* jako produkty uboczne tworzenia, a także specjalnie powołane do istnienia, by swoją strukturą zaświadczały o wadze aspektu fragmentów, „które – *przeniesione na margines rzeczywistości* – są w stanie rozbić fałszywe struktury sensu i znaczenia”^[113].

[111] 2 Kor 12, w: *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006

[112] M.Smolińska, *A-resztowanie (nie)widzialnego*, w: *Marta Smolińska, A-resztowanie (nie)widzialnego w: Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakuła, D. Heck, t. 2, Kraków 2012, s. 89-90.

https://www.academia.edu/8171503/Marta_Smoli%C5%84ska_Jan_Berdyszak_Reszty_reszt (dostęp: 12.01.2024)

[113] *Tamże*

VI. GRAFICZNY WIDEO PERFORMANCE

Spotkanie?

Dialog z pustką czy z obecnością?

Gdzie jest Inny, z którym wchodzę w interakcję?

Nie ma publiczności. Nie ma Innego...

Jest tylko obiektyw kamery i ja.

Pozostaję ze swoimi odczuciami, emocjami.

Ze swoim wycofaniem i ze swoją aktywnością.

Ze światłem i z ciemnością.

Jestem obecna.

Doświadczam siebie w prawdzie.

Zespolona z naturą - nasłuchuję

Wysłuchuję się w sobie a zarazem szukam Innego.

Próbuję usłyszeć głos Boga.

Od długiego czasu nie mam kontaktu z dziewczynką autystyczną, która stanowi praźródło mojej pracy doktorskiej. Rozmawiam jedynie z jej rodzicami i w relacji z nimi doświadczam bezsilności. Ową sytuację symbolizuje performance dokamerowy wykonywany w samotności. Będąc sam na sam z matrycą fizyczną oraz mentalną wyrażam empatię do osoby z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. Poprzez działanie w samotności współodczuwam stan izolacji i niezrozumienia. Spotykając się ze sobą mam możliwość świadomie celebrować obecność „tu i teraz”, wsłuchać się w siebie i swoje ciało, a nawet wejść w przestrzeń medytacji.

Graficzne wideo performance, będące integralnym komponentem pracy doktorskiej, to trzy rejestracje działań, w których materializuje się idea „troski o Innego”, a jednocześnie matryca poddana jest drugiemu etapowi dematerializacji. Ów etap to również *intymny* proces „drukowania nietrwałej odbitki” - matrycowania. Ujawnia się więc tutaj „drugi byt matrycy”, który niesie ze sobą ideę doświadczenia „tu i teraz”.

Podczas moich działań performatywnych istotne jest otwarcie się na okoliczności, przyjmowanie tego, co w danej chwili pochodzi spoza mnie i wymyka się moim planom. Kluczowe jest również współdziałanie z *przypadkiem* oraz z tym, co dzieje się wewnątrz mnie. Ważny jest również autentyzm. Autystycy nie udają, nie potrafią kłamać - są autentyczni do bólu. Człowiek neurotypowy (tak określają nas osoby autystyczne. Nas - czyli osoby funkcjonujące w standardowy sposób) w samotności zrzuca wszelkie maski, by stać się autentycznym.

W ramach doktoratu zrealizowałam trzy działania - performance, które miały miejsce w naturze. W pierwszym działaniu o tytule **„Obecność I”**, moje gesty polegają na występujących po sobie czynnościach: wcierania w matrycę soli, którą następnie przesączam czerwonym winem. *Rytualne zabiegi* wykonuję poprzez mantryczne przesuwanie dłoni kolistymi ruchami po powierzchni matrycy. Kolejnym gestem jest obmywanie matrycy wodą poprzez wylewanie na dłoń jej strumienia i *oczyszczaniu* całej powierzchni matrycy. W kolejnej części działania rozsypuję drobne i miękkie *reszty*, pozostałe po ob-

róbce transparentnej matrycy. Owe "ścinki" matrycy rozprawdzam po powierzchni wraz z oliwą. Transparentna i ażurowa matryca leży na płótnie ułożonym na trawie. Ciekłe i sypkie substancje, którymi pokrywam matryce, przesypują się lub przelewają na płótno przez braki w matrycy. W ten sposób powstaje namacalny ślad po działaniach.

Pozostałości po działaniu zachowują się nie tylko na płótnie, ale również na matrycy w formie *resztek substancji* i *ulotnych materiałów*, spajając się z nią w jeden byt. Łączenie substancji z matrycą powoduje, że nabierają nowego znaczenia. Bowiem powstała w pierwszym etapie procesu dematerializacji moich matryc *ażurowa forma drukowa*, pełni w procesie matrycowania funkcję *matrycy-szablonu*. Ślady pozostają więc w miejscach, gdzie znajdują się ubytki. W drugim performance "**Obecność II**" w podobny sposób wcieram w matrycę błoto, a następnie obmywam ją wodą.

W kolejnym działaniu w performance "**Obecność III**" posługuję się gestami z użyciem tych samych substancji, lecz akcja oraz jej rejestracja znacznie różni od dwóch poprzednich. W dwóch poprzednich kadr obrazu wideo obejmował matryce leżące na trawie oraz na białym płótnie, wraz gestami dłoni. Tutaj wideo performance ujawnia moją postać oraz całą akcję wraz z otoczeniem w którym się odbywa. Ujawnia miejsce w którym odbywają się wszystkie trzy rejestracje. Jest to ogród obok domu letniskowego we wsi Dębnie (leżącej ok. 30 km od Częstochowy). Podczas działania, w którym wykonuję „rytualne zabiegi na matrycy” leżącej na drewnianej konstrukcji pełniącej funkcję stołu, chodzę wokół. W ten wyraźny sposób nawiązuję do performance'u "*Zasiew*" (patrz: s. 7, 12, 20). Istotne znaczenie ma czerwona suknia, która jest drugim elementem odnoszącym się do wspomnianego działania.

We wstępie dysertacji piszę o proveniencji terminu matrycowanie, opisując pokazy, podczas których Janusz Kaczorowski posługiwał się przedmiotami codziennego użytku jako matrycami drukującymi, odciskając je w nietrwałych, sypkich materiałach (wstęp). W ten sposób artysta zaciera granicę pomiędzy sztuką a życiem. Jego performance graficzne określa „nietrwałość i zmiana: niszczenie, osypywanie się powstałych śladów”.¹¹⁴ Artysta nie zabezpieczał śladów działania, nie utrwał. Krzysztof Siatka pisze: „Odciski walca, młotka czy rąk nawarstwiały się jedne na drugich i w natłoku kolejnych przestawały być czytelne. Były nietrwałe i znikwały pod naporem innych, nie mogąc dłużej istnieć”¹¹⁵. Performance ujawniał „proces kształtowania formy, która jest nietrwała i ustępuje miejsca procesowi i akcji”¹¹⁶. Według artysty z procesem (działaniem) graficznym mamy do czynienia wtedy, gdy dowolny przedmiot zostawia ślad. Jednak nie ślad jest tu najważniejszy lecz sam proces matrycowania¹¹⁷.

Moje performance należące do pracy doktorskiej można określić jako "rytuały", podczas których moje dłonie napędzają "dziejący się ruch" sypkich i nietrwałych substancji. Powstające ślady wynikają z różnorodnych czynności takich jak odciskanie, wysypywanie, przesypanie, wcieranie, przesiewanie, wylewanie, przesączanie, zbieranie, ściąganie, mieszanie, obmywanie czy gładzenie. Powstaje obraz efemeryczny. Dłonie w matrycowaniu pełnią funkcję matrycy naturalnej, która przenika się z ażurową matrycą reliefową. Zaciera-

[114] K. Siatka, *W kierunku Sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019, s. 95

[115] *Tamże* 108

[116] *Tamże*

[117] *Por. tamże*

ją się granice pomiędzy owymi matrycami. Półtransparentne lub transparentne substancje takie jak woda, powietrze (wiatr), olej, wino, sól, biorące udział w performansie przenikają się z transparentną matrycą.

Pomiędzy owymi komponentami materializują się sensory i znaczenia, a zarazem przenikając się, a nawet spajając, wzajemnie się dematerializują, przenosząc w wymiar duchowy. Wszystkie te czynniki tworzą enigmatyczne i nieokreślone rytuały. Nietrwałe substancje mające stosowane w życiu codziennym, zostają przeniesione w obszar obrazowania graficznego. Ciecze i mazi posiadające swoją uniwersalną symbolikę w moich działaniach nabierają nowych znaczeń. Poprzez owe różnorodne, intymne gesty, wraz z substancjami wylewają się moje przeżycia i emocje. Owe enigmatyczne rytuały usytuować mogą pomiędzy procesami terapeutycznymi a mistycznymi doświadczeniami uzdrowienia. Te nie do końca wyjaśnione misteria stanowiące doświadczenie *niewypowiedziane*¹¹⁸.

W tym poruszającym mnie działaniu znaczenie ma również moje odczucie dotyku, który pozwala jeszcze świadomiej doświadczać terażniejszość. W odosobnieniu w którym dzieje się performance, mogę doświadczyć *powrotu do samej siebie*. Proces transformacji dzieje się bowiem również we mnie, a także na powierzchni skóry dłoni. Odczuwam *bolesne* oczyszczanie chropowatej, reliefowej powierzchni matrycy podczas działania z użyciem soli, a następnie przesączaniu soli winem. Doświadczam również *kojącego dotyku* resztek matrycy wymieszanych z oliwą. W tej części działania fizyczny ból i pieczenie skóry ustaje. Dodatkowo doświadczam ciepła, które jest wynikiem nagrzania oliwy poprzez promienie słońca. Nasuwa mi się tutaj skojarzenie z twórczością Beuysa, który w swoich pracach używał substancji, które kojarzą się z ciepłem. Wśród nich był m.in. tłuszcz, wosk i miód. W nawiązaniu do pracy *"Krzeseł z tłuszczem"* artysta pisze: „Elastyczność tego materiału pociągała mnie szczególnie w sensie jego reakcji na zmiany temperatury. Elastyczność ta jest w sferze psychologicznej skuteczna – ludzie instynktownie odczuwają, że odnosi się do procesów wewnętrznych lub uczuć”¹¹⁹. Mówi również o „chemicznym procesie zachodzącym pomiędzy ludźmi”¹²⁰. Artysta odwołuje się również do *rytualnej wiary* Tatarów w „uzdrawiające możliwości zawarte w substancjach”¹²¹, nawiązując do osobistego doświadczenia z czasu II wojny światowej, kiedy to w czasie wojny został odnaleziony we wraku rozbitego samolotu “[...] przez klan wędrownych Tatarów”. Artysta wspomina: *Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. [...] Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je [...]*¹²².

Symbolika gestów oraz substancji i materiałów

Do wspólnej właściwości użytych przeze mnie substancji ciekłych, sypkich oraz mazi należy *bezkształtność*. Wypełniając naczynie, przyjmują jego kształt. Będąc poza nim, stają się nitrwałe. Owe materiały nie tylko biorą udział w obrazowaniu graficznym w ramach mojego przewodu doktorskiego, ale tworzą również *treść*. Materiały wraz z gestami zawartymi w performansach graficznych posiadają swoją symbolikę. Według Beuysa materiały

[118] Por: A. Zimnowoda, *Logika innego wymiaru. Nierozpoznany krajobraz odmiennego umysłu*, w: *Cisza dobra cisza zła...* s. 2-3

[119] J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady...* s.44

[120] *Tamże*

[121] *Tamże*, s. 27,

[122] *Tamże*

posiadają swoją energię i naturę duchową¹²³. W niniejszych rozważaniach rozwinę tę myśl w krótkiej analizie poszczególnych substancji i materiałów oraz gestów.

Pierwszą z nich jest sól. W performansie "**Obecność I**" gest wcierania soli w matrycę symbolizuje troskę, która niesie ukojenie, uzdrowienie. Drukowanie nietrwałych odbitek w procesie matrycowania z użyciem soli miało już miejsce w dwóch działaniach, które wykonałam w 2020 roku. Mam na myśli "Zasiew" oraz "Pod osłoną".

Owe dwa działania stały się podstawą do wykreowania performance z serii "Obecność", będących częścią pracy doktorskiej. Sól jest materiałem pełnym paradoksów. Odwołuję się do jej znaczeń, które pojawiają się w Biblii w wielu kontekstach i płaszczyznach zarówno w Starym jak i Nowym Testamencie. Może bowiem oznaczać zarówno życiodajną siłę jak i śmierć. Występuje również jako czynnik duchowy wprowadzający pokój między ludźmi, a także symbolizuje przyjaźń oraz przymierze między Bogiem a człowiekiem. W pracy "Pod osłoną" stanowiła warstwę ochronną, która osłania i koi. Obszar zasypany solą jest strefą nieskażoną, czystą. Może jednak być jednocześnie strefą jałową, martwą. Sól zawarta jest również we łzach ludzkich, które kryją w sobie historie ludzi wraz z ich emocjami i przeżyciami. Szczególne znaczenie mają dla mnie konotacje biblijne.

Ową wieloznaczność materiału wykorzystuje wielu artystów, wśród nich jest *Mirostawa Bałka*, instalacja "7+1", składająca się z masywnych walców solnych, kryje w sobie sprzeczne znaczenia. *Andrzej Szewczyk* na soli ustawia 21 dębowych tablic, „w trzech rzędach po siedem, jeden za drugim. W ten sposób utworzył instalację "Biblioteka – Bazylika". „Ziemia zastąpiona jest solą: środkiem żrącym, wyjąławiającym grunt. Na zasolonej ziemi nie ma prawa nic wyrosnąć, wszelka roślinność, a tym samym jakiegokolwiek życie staje się niemożliwe”¹²⁴.

Kolejnym gestem w działaniach z cyklu "Obecność" jest samoistne *przesączenie soli winem*. Połączenie tych dwóch substancji może być kojarzone doświadczeniem cierpienia, otwieraniem ran. Oznaczać może sączące się rany, ból, cierpienie. Samo wino czerwone posiada złożoną i niejednoznaczną symbolikę. Wśród licznych znaczeń, w mojej pracy najistotniejszy jest symbol cierpienia a zarazem uzdrowienia. Czerwień wina symbolizuje również miłość i troskę, a także ofiarność. Wino przywołuje symbolikę związaną z liturgią oraz z *transsubstancją*, która ma miejsce podczas Eucharystii. Wylewane wino wzdłuż dłoni oznacza wyjewające się źródło miłości.

Obmywanie matrycy wodą, która jest źródłem życia prowadzi ku oczyszczeniu, uzdrowieniu. Wylewanie na dłoń wody, jest kojącym wylewaniem źródeł łask.

Woda z solą nawiązuje do Księgi Królewskiej: „*Wtedy podszedł do źródła wody, wrzucił w nie sól i powiedział: Tak mówi Pan: Uzdrawiam te wody, już odtąd nie wyjdą stąd ani śmierć, ani niepłodność. Wody więc zostały uzdrowione aż po dzień dzisiejszy*¹²⁵

Kolejny performatywny gest to przenieśwanie matrycy resztą powstałą *post factum* podczas ich tworzenia i dematerializacji (Więcej o ich znaczeniu piszę w rozdziale „Reszty”). Na ową materię rozprowadzoną po powierzchni matrycy wylewam oliwę, która symbolizuje oczyszczenie i kojenie rany. Oliwa oznacza miłość i przywiązanie oraz przyjaźni. Szczególnie poruszający dla mnie fragment Ewangelii, kiedy Maria namaszczała Jezusowi stopy, jako wyraz miłości: „[...] przyniosła flakonik alabastrowy olejku i stanąwszy z tyłu u Jego stóp, płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierała. Potem całowała-

[123] Por. Joseph Beuys. *Teksty...* s. 36

[124] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/344> (dostęp 08.12.2023)

[125] 2 Krl 2,21-22, *Biblia Jerozolimska...*

*ła Jego stopy i namaszczała je olejkim*¹²⁶

Użyty w działaniach olej również ma swoje źródło w Biblii. „*Wielu chorych namaszczała olejem i uzdrawiali*”¹²⁷ to fragment szczególnie mnie inspirujący.

W ostatnim działaniu "**Obecność III**" łączę dwie substancje – wino oraz olej. Ów gest przywodzi na myśl *przypowieść o Miłosiernym Samarytaninie*. Olej symbolizuje tutaj oczyszczenie i uzdrowienie, a także troskę. Olej na słońcu wytwarza ciepło. „*Stosując oliwę łagodzone ból, namaszczano nią rany chorego człowieka. Tak uczynił miłosierny Samarytanin, niosąc pomoc napadniętemu przez zbójców człowiekowi: „podszedł do niego i opatrzył mu rany, zalewając je oliwą i winem*”¹²⁸.

Ostatnią substancją jest materia wilgotnej ziemi - błota, którego symbolika nie jest jednoznaczna. Jest ono połączeniem ziemi i wody, a więc składników życiodajnych. Pierwotnych składników rzeczywistości. Ziemia i woda stanowią dwa z czterech żywiołów. Kontakt z ziemią oznacza powrót do natury. Kontakt z nimi oznaczać może powrót do źródła, zespolenie się z naturą. Po zmieszaniu stanowi nieprzyjemną maź. Błoto więc kojarzy się z brudem, nieczystością, czymś marginalnym. Z drugiej zaś strony stanowi czynnik uzdrawiający. Borowina jest mazią o właściwościach leczniczych, uzdrawiających. Ma działanie terapeutyczne. W kontekście troski o Innego wcieranie błota w matrycę a następnie obmywanie wodą powiązać można z biblijną sceną uzdrowienia niewidomego: „*splunął na ziemię, uczynił błoto ze śliny i nałożył je na oczy niewidomemu, i rzekł do niego; Idź, obmyj się w sadzawce Siloe*”¹²⁹.

[126] Łk 7,37-38, Biblia Jerozolimska...

[127] Mk 6,13, Biblia Jerozolimska...

[128] <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TA/TAL/symbolika>, na podstawie Łk 10,34, BT

[129] J 9, 6, Biblia Jerozolimska...

VII. OPIS PRACY ARTYSTYCZNEJ W RAMACH PRZEWODU DOKTORSKIEGO

Na pracę doktorską składa się przestrzenna aranżacja graficzna utworzona z ażurowych matryc graficznych, a także zapis dokamerowego performance, które to składowe elementy całości dzieła doktorskiego zaprezentują podczas obrony pracy doktorskiej w Galerii Uniwersyteckiej. Matryce tworzące przestrzenną aranżację graficzną, ujawniają różne etapy dematerializacji, aż do mocno posuniętego procesu zanikania materii matrycy w postaci *bezforemnych jej pozostałości*. Większość matryc znajdujących się w procesie dematerializacji, które wchodzi w skład pracy doktorskiej, tworzona jest z transparentnego, elastycznego tworzywa PCV (polichlorek winylu).

Niektóre z nich powyginane i zdeformowane łączone są w warstwy. Fundamentalnym komponentem pracy artystycznej jest oddziaływanie światła (promieniowanie led oraz światło z projektora), które prześwietlając matryce ujawnia zapisany w nich obraz. Niektóre z matryc przesłonięte zostały pergaminem, a na inne wyświetlony jest obraz filmowy. Drugim istotnym składnikiem artystycznej realizacji są trzy działania performance w postaci rejestracji dokamerowych. W trakcie emisji obrazu filmowego (dokumentującego performance) na "ekrany matryc" dokument staje się kreacją. Zatem intencjonalnie daje odbiorcy szansę na materializację i interpretację idei troski o innego w przywołanym procesie matrycowania.

Na pracę doktorską o tytule "*W TROCE O INNEGO. Pomiędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy*" składają się następujące prace:

W innym świetle II

Przestrzenna aranżacja graficzna składająca się z dwóch ażurowych matryc-objektów o wymiarach 100 x 140 cm, będącej *continuum* przestrzennej aranżacji graficznej "*W innym świetle I*", która powstała przed rozpoczęciem studiów doktoranckich.

Podstawowym komponentem tej pracy są dwie nietransparentne matryce, fragmentami rozpadające się i zawierające figuratywne ujęcie spotkania z dzieckiem autystycznym i jej bliskimi. Zdeformowane materie matryc prześwietlone sfilmowanym odbiciem promieni światła, tworząc efemeryczną, rozbitą na kawałki odbitkę graficzną. Trzecim komponentem instalacji są resztki, odpady powstałe podczas tworzenia matrycy.

W innym świetle III

Przestrzenna aranżacja graficzna o wymiarach 50 x 50 x 7 cm, składająca się z trzech warstw matrycy transparentnej oraz animacji. Przedstawia portret dziewczynki dotkniętej autyzmem. Matryca prześwietlona jest światłem ruchomego obrazu z projektora. Obrazem tym jest *minimalistyczna w formie animacja*, nawiązująca do sposobu percypowania rzeczywistości przez osoby autystyczne (Patrz s.30)

W innym, świetle IV

Przestrzenna aranżacja graficzna składająca się z trzech ażurowych i transparentnych matryc o wymiarach 120 x 70 cm, prześwietlonych światłem oraz przesłoniętych płaszczyzną pergaminu, dłuższą od matrycy o 50 cm, na której leżą resztki matrycy.

Przestrzenna aranżacja graficzna z serii "W innym świetle IV" nawiązuje do reminiscencji emocji i wspomnień wobec bezsilności w relacji z osobą autystyczną. Ujawniona poprzez subtelne światło, ledwo widoczna postać dziewczynki, znajdująca się za „zasłoną”, utworzoną z pergaminu, sprawia wrażenie oddalenia, niedostępności. Światło - efemeryczny *czuły narrator* – zamiast słowa operuje jasnością. Ukazuje jakoby inną codzienność, "w której zbędne są słowa, a liczy się tylko wytrwałość. Odnosi się również do rzeczywistości, w której mimo nieustannej walki z przeciwnościami pojawia się nuta nadziei"¹³⁰.

Bez-silność

Przestrzenna aranżacja graficzna składająca się z sześciu obiektów graficznych o wymiarach 30 x 30 x 7-10 cm, z których każdy posiada trzy warstwy reliefowych, a zarazem transparentnych i ażurowych matryc graficznych, których komponentem kreującym ulotność obrazu jest światło.

W innym świetle V

Trzy matryce o wymiarach 150 x 90 cm, na których wykonuję *rytualne zabiegi* podczas wideo performance. Stanowią one jeden z kluczowych komponentów przewodu doktorskiego,

Obecność – wideo performance.

Podczas obrony pracy doktorskiej rejestracje reprezentowane będą na „ekranach” tzn. powierzchniach tkanin, pełniących wcześniej funkcję podłoża, na których spoczywały matryce. Tkaniny oznaczone są śladami: zapachem, barwą, wilgocią, po wykonanym oraz zapisanym w formie dokumentacji filmowej performance. Owe ślady mają postać "*reszt substancji*" użytych w trakcie działania.

[130] W innym świetle 4 - autorski tekst, w: *Cisza dobra, cisza zła...* s. 22

VII. ZAKOŃCZENIE

Kończąc niniejszą dysertację mam poczucie, że temat jest bezdenny, zarówno w materii idei jak i od strony formalnej, a praca w którą wpisane są procesy, uległa jedynie zatrzymaniu i oczekuje na kolejne etapy transformacji. Myśląc o koncepcji aranżacji wystawy doktorskiej mam świadomość, że za jakiś czas moje prace nie będą takimi jakimi jawią się obecnie. Zostaną bowiem umieszczone w nowym nieznanym mi kontekście czasu i przestrzeni. *Będą domagały się aktualizacji* w nowy środowisku przestrzeni wystawiennej. Jestem tego w pełni świadoma i przygotowana na to wyzwanie, gotowa na kolejny finalny eksperyment.

Snując końcowe rozważania, nasuwa mi się myśl, by w tytule pracy wyróżnić słowo "*pomiędzy*", które w najtrafniejszy sposób określa jej charakter, a zmienność i ulotność wysuwają się na pierwszy plan. Intermedialność pracy oraz wielowymiarowość stanowiły dla mnie pokusę rozwijania poszczególnych wątków, tworzenia szerszych wywodów dotyczących nie tylko obszarów artystycznych, ale również tych powiązanych z ideą, która dotyka takich dziedzin jak: filozofia, teologia, psychologia, a także arteterapia. Praca świadomie dotyka również wątków autobiograficznych. Tworząc pracę artystyczną oraz pisząc próbowałam balansować pomiędzy naturalną emocjonalnością, a nieustannie nabywanym dystansem do siebie i otoczenia. W spotkaniu z cierpieniem Innego nie wypowiada się bowiem słów zbędnych. Frazesy, puste słowa pocieszenia nie są na miejscu i utwierdzają innego w poczuciu niezrozumienia i samotności.

W zapisanych refleksjach odwoływałam się często do prac, które powstały wcześniej oraz równoległe z tworzeniem pracy doktorskiej. Trudno bowiem wyznaczyć wyraźną granicę początku jej realizacji, zamknąć w ramy, oddzielając od innych prac, których tematyka przenika się z tą, zawartą w pracy doktorskiej. Obrany nie od samego początku temat "*W TROSCE O INNEGO. Pomiędzy materializacją idei a dematerializacją matrycy*", stał się moją wędrówką po zagubionych, bądź odnajdywanych tylko na chwilę, dzikich ścieżkach sztuki czy nieoznaczonych szlakach życia.

Bibliografia:

Publikacje

- Banaszekiewicz G., *Pojęcia grafiki II. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, w: "Zeszyty artystyczne" nr 20. BGS 1999–2009, Grafika, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010
- Banaszekiewicz G., *Obrazowanie graficzne. Krótka historia (r)ewolucji*, w: PRACE NAUKOWE Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2010
- Betling H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, UNIVERSITAS, Kraków 2007
- Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, red: Jediński J., Warszawa 1990
- *Biblia Jerozolimka*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006
- Cieślak J. P., Kozioł W., Kunińska M., *Cały świat – samo życie. Rola materii w malarstwie Tadeusza Kantora w latach 1945–1964*, UAM, Poznań 2019
- Chmielecki K., *Medium, obraz, ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi*, w: *Materia Sztuki*, Ostrowski M., UNIVERTAS, Kraków 2010
- Dziamski G., *Performance - tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance*. Praca zbiorowa. Wybór tekstów, red. Dziamski G, Gajewski H., Wojciechowski J. St., MAW, Warszawa 1984
- Dudzik S., Maciudzińska-Kamczycka M. (red.), *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, Wydawnictwo Naukowe, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020
- Gajewski H., *I am*, w: *Performance*. Praca zbiorowa. Wybór tekstów, red. Dziamski G, Gajewski H., Wojciechowski J. St., MAW, Warszawa 1984
- Guzek Ł., *Przez performance do sztuki*, w: *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska, Katowice 2015
- Hańderek J., *Czas i spotkanie, wokół koncepcji czasu Emmanuela Levinasa*, Collegium Columbinum, Kraków 2006
- Jakimowicz M., *Na granicy*, w: *Cisza dobra, cisza zła. Instalacja graficzna, wideo-art, performance*, Jadwiga Mitko-Rudź - katalog wystawy, red. A. Zimnowoda, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2021, s. 32-33
- Jankowska M., *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973-1994*, Neriton, Warszawa 2004
- Jasiński B., *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, 2008
- Lyotard Jean-Francois, *Les Immatériaux. Manifest(acja) immaterialności*, w: Muzeum sztuki. Antologia. red: Popczyk M., UNIVERTAS, Kraków, 2005
- Levinas E., *Całość i nieskończoność, Esej o zawężoności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1998
- Levinas E., *Czas i to co inne*, KR, Warszawa 1999
- Możdżyński P., *Rytualna sztuka współczesna*, w: *Oblicza religii i religijności*, red. Borowik I., Łabiszowska-Żółtkowska M., Doktor J., NOMOS, Kraków 2008
- Pałka M., *Matrix – reaktywacja matrycy*, w: „Zeszyty artystyczne” nr 20. BGS 1999–2009, Grafika, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010,
- Podgórzec Z., *Symbolika i ikona*, w: *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków, 2010
- Siatka K., *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019
- Smolińska-Byczuk M., Makowiecki W., *Jan Berdyszak, Prace 1960-2006*, Galeria Arsenał, Poznań 2006
- Socha P., *Wybrane współczesne psychologiczne teorie duchowości, Na tropach duchowości.*, w: *Nomos 43/44(2003)*, Instytut Religioznawstwa - Uniwersytet Jagielloński, Kraków, str. 21
- Szafrńska K., *Arteterapia a rozwój kompetencji językowych i komunikacyjnych dzieci ze spektrum autyzmu (ASD)*, WIR, Kraków 2016

• Zimnowoda A, *Logika innego wymiaru. Nierozpoznany krajobraz odmiennego umysłu*, w: Czysta dobra, czysza zła. Instalacja graficzna, wideo-art, performance, Jadwiga Mitko-Rudź. - katalog wystawy, red. A. Zimnowoda, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec 2021, s. 2-3

• Wasilewski M., *Sztuka nieobecna*, Obserwator, Poznań 1999

Źródła internetowe

• Alechnowicz-Skrzypek I., *Doświadczenie wewnętrzne a badanie procesów poznawczych. Psychologia w wybranych programach filozoficznych na początku XX wieku*, w: Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria R. 21: 2012, Nr 3 (83), s. 521, https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/083/3-12-36_Alechnowicz-Skrzypek.pdf (dostęp: 12.11.2023)

• Białkowski Ł., *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, 2011, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf (dostęp: 9.10.2021)

• Błaszczak M., *Płynność. Od Heraklita do Baumana*, w: *Przestrzenie Teorii* (31). UAM, Poznań 2019, s. 109–134 <https://bibliotekanauki.pl/articles/1039334.pdf> (dostęp: 19.10.2023)

• Bugajak G., *Materia*, KUL, str. 1-3, https://www.kul.pl/files/57/encyklopedia/bugajak_materia.pdf, (dostęp: 14.01.2024)

• Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3911148> (dostęp: 19.10.2023)

• Guzek Ł., *Performatyzacja sztuki, sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, ASP, Gdańsk 2013 <https://pbc.gda.pl/Content/42838/Performatyzacja.pdf> (dostęp: 26.03.2022)

• Kolebacz A., *Pojęcie „troski” w filozofii Sokratesa i Platona. Epimeleia i melete*, w: *Etyka* 57, 2018, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018, <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/24> (dostęp: 13.07.2023)

• Kowalik A., *Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, w: *Ogrody nauk i sztuk*, nr (7) 2017, Warszawa 2017

• Smolińska M., *A-resztowanie (nie)widzialnego*, w: *Marta Smolińska, A-resztowanie (nie)widzialnego*, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakuła, D. Heck, t. 2, Kraków 2012, s. 89-90. https://www.academia.edu/8171503/Marta_Smoli%C5%84ska_Jan_Berdyszak_Reszty_reszt, (dostęp: 12.01.2024)

• Smolińska M., *Szanse dla różnorodności. (Nie)wyrażalne Jana Berdyszaka*, *Czas kultury*, <https://czaskultury.pl/czytanki/szanse-dla-ronnorodnoci-niewyraalne-jana-berdyszaka/> (dostęp: 12.11.2023)

• Panasiewicz A. *Światło jako medium w sztuce*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Arte et Educatione* VIII (2013), <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8643/AF147-09--Swiatlo-jako-medium-Panasiewicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (dostęp: 16.01.2024)

• Popczyk M., *Duchowość Sztuki po Kandinskim*, w: *Śląskie studia historyczno - teologiczne* 51,2 (2018), Uniwersytet Śląski Wyd. Filologiczny, s. 304-314

• <https://journals.us.edu.pl/index.php/ssht/article/view/> (dostęp: 04.08.2023)

• <https://jezuici.pl/modlitwa/cwiczenia-duchowe/> (dostęp: 20.10.2023)

• <https://pieknoumyslu.com/neurony-lustrzane-empatia> (dostęp: 25.11.2023)

• https://opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/petrus_2010_spacer_01 (dostęp: 25.11.2023)

• <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/344> (dostęp 08.12.2023)

• <https://culture.pl/pl/galeria/karolina-halatek-wybrane-prace-galeria> (dostęp: 19.01.2024)

• <https://www.arken.dk/en/exhibitions/anish-kapoor-unseen> (dostęp: 12.11.2023)

Spis ilustracji

Ryc.1-2 Janusz Kaczorowski w trakcie matrycowania. Technika: cement, gumiaki, tłok
- fot. G. Banaszkiwicz

- Ryc. 3 Odbitki w pyle cementowym
- fot. G. Banaszkiewicz
- Ryc. 4 Janusz Kaczorowski w trakcie matrycowania
- fot. G. Banaszkiewicz
- Ryc. 5 SPOTKANIE - Kadr z rejestracji działania partycypacyjnego
- Ryc. 6 MROK - linoryt, wym. 200 x 80 cm
- Ryc. 7 W INNYM ŚWIETLE I - przestrzenna aranżacja graficzna / matryca, drewno, światło, suchy druk
ONA - wystawa zbiorowa, Dwór Karwacjanów / Gorlice 2018 - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 8 PAMIĘTAM - przestrzenna aranżacja graficzna. Indywidualna wystawa / Galeria Klatka - UŚ,
Cieszyn, 2005 - fot. J. Pustelnik
- Ryc. 9 PAMIĘTAM - linoryt, wym. 100 x 200 cm, fragment przestrzennej aranżacji graficznej
Galeria Klatka - UŚ, Cieszyn, 2005 - fot. J. Pustelnik
- Ryc. 10 NAD RZEKĄ CZASU II - fragment przestrzennej aranżacji graficznej / grafika na lustrze weneckim,
projekcja wideo / Galeria MM, Chorzów 2021 - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 11 PULSACJE - KWESTIA CZASU - wystawa międzynarodowa / Muzeum w Siemianowicach Śląskich, 2020
fot. M. Dylus
- Ryc. 12 Fragment kadru z rejestracji performance OBECNOŚĆ II / matryca, sól, czerwone wino, białe płótno
- Ryc. 13. Z cyklu PERFOPORTRETY technika mieszana
- Ryc.14-15 Kadry performance'u NAPEŁNIENIE Pracownia Działań Performatywnych, UŚ, Cieszyn 2019
- Ryc. 16 POD OSŁONĄ kadr z rejestracji performance, fragment przestrzennej aranżacji graficznej.
Galeria Przytyk Tarnogórskie Centrum Kultury - fot. archiwum TCK
- Ryc. 17 ZASIEW - performance - ślad po matrycowaniu / sól, szara podłoga - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 18 Kadr z performance "NAD WARTĄ / Wąsosz, gmina Popów
- Ryc. 19 Z cyklu SYGNAŁY - lightboxy - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 20 ZASIEW -wystawa indywidualna -wideo performance oraz performance na żywo
Galeria Kopalni Michał, Ostrawa - fot. W. Kukuczka
- Ryc. 21 POD OSŁONĄ przestrzenna aranżacja graficzna wraz ze śladem po matrycowaniu
Galeria Przytyk, Tarnogórskie Centrum Kultury - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 22 BEZ-SILNOŚĆ, Fragment przestrzennej aranżacji graficznej "Bez-silność / matryca, światło,
reszty z matrycy - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc. 23-24. Reszty z matrycy - fot. J. Mitko-Rudź
- Ryc.25-26. Kadry z rejestracji performance OBECNOŚĆ III / matryca, sól, czerwone wino, reszty, oliwa,
białe płótno, stelaż / ogród, Dębie, gmina Popów - fot. Monika Urbaniak
- Ryc.27-28. Kadry z performance OBECNOŚĆ III / matryca, sól, czerwone wino, reszty, oliwa,
białe płótno, stelaż / ogród, Dębie, gmina Popów - fot. Monika Urbaniak