



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ, WZORNICTWA I SCENOGRAFII
KIERUNEK SCENOGRAFIA

Marianna Syska

PRACA DOKTORSKA

|2|0|2|0/2|0|2|1| – ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI.

AUTORSKA NARRACJA PLASTYCZNA

ROZPRAWA DOKTORSKA W DZIEDZIENIE SZTUKI
W DYSCYPLINIE SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

Promotorka: prof. dr hab. Urszula Smaza-Gralak

Wrocław 2025

SPIS TREŚCI:

WSTĘP / PROLOG	5
CZĘŚĆ TEORETYCZNA	5
ROZDZIAŁ I – DYSTANS	8
I.1. TEATR ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE	9
I.1.1. INSTYTUT GROTOŃSKIEGO I TEATR DOKUMENTALNY	14
I.1.2. TEATR UKŁAD FORMALNY	27
I.1.3. FUNDACJA SZTUKA FORMA	31
I.2. SZTUKA ZAANGAŻOWANA	41
I.2.1. POLSCY PRZEDSTAWICIELE SZTUKI ZAANGAŻOWANEJ	46
– ZBIGNIEW LIBERA	46
– PAWEŁ ALTHAMER	50
– KRZYSZTOF WODICZKO	59
I.3. SZTUKA ZAANGAŻOWANA NA ŚWIECIE	63
– JOSEPH BEUYS	63
– AI WEIWEI	65
– BANKSY	66
– PUSSY RIOT	68
ROZDZIAŁ II – MASKA	70
II.1. SOCJOLOGIA EPIDEMII I LĘK	72
II.2. SPOŁECZEŃSTWO PANDEMICZNE I POSTPANDEMICZNE	76
II.3. POSTHUMANIZM	94
OPIS CZĘŚCI PRAKTYCZNEJ	94
ROZDZIAŁ III – IZOLACJA	98
III.1. „SWEET HOME” CZYLI ORGANIZACJA PRZESTRZENI	116
III.2. OBRAZ PANDEMI I – POCZĄTEK	126
III.3. HOME CZY HOUSE?	130
III.4. SZKOŁA	133
III.5. SZPITAL	140
III.6. DYSTANS	150
III.7. MASKA	158
III.8. PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA	162
III.9. „Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM”	168
III.10. SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI	176
ROZDZIAŁ IV – DEZYNFEKCJA	178
IV.1 DYDAKTYKA	178
ZAKOŃCZENIE / EPILOG	196

WSTĘP / PROLOG

Rozpoczynając pisanie dysertacji, próbowałam odnaleźć jedno słowo, które będzie jak wielkie DRZWI do mojego świata, jak coś równoważnego do słowa ZAPRASZAM, gdy witamy długo oczekiwanych gości, jak pierwsze zdanie dramatu otwierającego cały spektakl i wciągającego w historie bohaterów, w końcu jak zygzak pioruna przecinający stojące powietrze lub coś co wstrząśnie czy zaskoczy osobę rozpoczynającą ze mną wspólną, intelektualno-twórczą podróż.

Niestety, jedynym, które determinowało moje myśli, było słowo:

LĘK

W rozumieniu globalnym i humanistycznym – lęk przed tym co stanie się jutro, przed wojną, przed inflacją, przed kryzysem, przed utratą pracy, przed chorobą, a w konsekwencji przed śmiercią.

W moim autonomicznym i artystycznym przypadku był to też lęk przed porażką, przed popadnięciem w banał, przed negatywną opinią odbiorcy. Życie w tak niepewnych czasach, na równi z innymi niewiadomymi, wypełnia niepokój twórczy, który prowokuje do ciągłego analizowania rzeczywistości i szykowania się na różne scenariusze, coraz częściej przypominające te z filmów katastroficznych lub science-fiction.

Cóż więc uczynić dla wyrażenia tego słowa, jak je zinterpretować, do czego użyć w kontekście tematu:

|2|0|2|0 /2|0|2|1| – ZAPIS CZASU ZAPIS IDEI. AUTORSKA NARRACJA PLASTYCZNA.

Stąd, ów stan emocjonalny, w którym pozostawałam, został poddany swoistej autoterapii. Starłam się oswajać różnorakie lęki, nadając im kształtów i znaczeń. Balansując pomiędzy rzeźbą, instalacją, performance, happeningiem i kostiumem poszukiwałam drogi, by z pozycji uczestnika wydarzeń i scenografa przedstawić subiektywny punkt widzenia wątków problemowych. Zachowując dystans obserwatora i perspektywę widza, podjęłam próbę wypracowania osobistej, socjo-estetycznej postawy korespondującej z postpandemicznymi i posthumanistycznymi realiami, by w ten sposób podjąć dialog, sprowokować odbiorcę do dyskursu w kwestii dotyczącej kondycji człowieka we współczesnym świecie.

W pracy doktorskiej chciałam podzielić się swoimi przemyśleniami i przedstawić wnioski a rezultaty całego procesu artystyczno-badawczego zaprezentować w formie finalnej narracji, której na potrzeby niniejszego opracowania przypisałam nazwę SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI i traktuję jako wyrażenie będące synonimem tematu.

Przedmiotem rozważań jest próba scharakteryzowania czasu końca drugiej dekady XXI wieku, w którym galopująca machina cywilizacyjna nieoczekiwanie została sparaliżowana epidemią choroby zakaźnej. Świat się zatrzymał.

Pandemia wirusa SARS-CoV-2 spowodowała dekonstrukcję ładu społecznego i wpłynęła w znaczący sposób na „naszą normalność”, przynosząc zmianę obyczajowości i norm społecznych, wytrącając całe populacje z codziennej ciągłości czasowej.

W części teoretycznej pracy doktorskiej, nawiązując do globalnych uwarunkowań chciałabym przybliżyć problemy lokalne i przedstawić wybrane kadry rzeczywistości – wybrzmiewające echem niepokoju i nasilające się w czasie lockdown'u fale zjawisk społecznych a szczególnie tych wydarzeń, które miały i mają fundamentalne znaczenie dla stabilizacji polskiej demokracji, dla respektowania praw człowieka.

W treści przywołam nazwiska wybitnych artystów sztuki krytycznej i zaangażowanej, prezentując ich twórcze postawy oraz działania mające na celu zwrócenie uwagi na problemy grup wykluczonych oraz mniejszości; zamieszczę i opatrzę komentarzem dostępny materiał fotograficzny czasu izolacji – tablice informacyjne i symbole zarazy, piktogramy oraz znaki i kody komunikacji wizualnej; odniosę się do wybranych przykładów infografiki w przestrzeni publicznej, również z innych obszarów kulturowych.

W dysertacji powołam się na poglądy znanych twórców: rzeźbiarza, performera i teoretyka sztuki Josepha Beuys'a, scenografa Jana Kosińskiego a także filozofa Tomasza Stawiszyńskiego, bowiem przemyślenia wskazanych artystów / myślicieli, miały i mają wpływ na moją percepcję i posłużyły jako rodzaj filtru podczas zapisu myśli.

W wybranych rozdziałach pracy zostaną zamieszczone obszernie fragmenty tekstu zredagowane w oparciu o dialogi z artystami. Zaproponowana forma, jest bowiem nieodłącznym elementem pracy zespołowej a w środowisku teatralnym, zwyczajowo przyjętym sposobem prowadzenia rozmów i dyskusji. Zacytuję wypowiedzi Zbigniewa Libery, polskiego artysty reprezentującego nurt sztuki krytycznej i Krzysztofa Kopki, wrocławskiego reżysera i historyka teatru.

Przybliżę także specyfikę działalności dolnośląskich instytucji pozarządowych: „Teatru Układ Formalny” i „Fundacji Sztuka Forma”, z którymi współpracuję. Do zastosowania takiego

zabiegu redakcyjnego zainspirowały mnie dwie książki. Pierwsza z pozycji zatytułowana „Drżące ciała. Rozmowy z artystami”, która zawiera wywiady przeprowadzone przez Artura Żmijewskiego z artystami nurtu sztuki krytycznej, druga publikacja pt.: „Wodiczko. Socjoestetyka”, to wywiad–rzeka, przeprowadzony przez Adama Ostolskiego z Krzysztofem Wodiczko.

W rozdziale pierwszym – **DYSTANS**, pochylę się nad zjawiskiem sztuki zaangażowanej i polskiego teatru zaangażowanego społecznie, ze szczególnym ukierunkowaniem na wrocławskie środowisko artystyczne, z którego się wywodzę.

Rozdział drugi – **MASKA**, dotyka sfery psychologicznej i socjologicznej współczesnego człowieka, dotkniętego traumatycznymi przeżyciami. Chęć zobrazowania subiektywnych obserwacji, skłoniła mnie do opracowania idei autorskiej narracji plastycznej.

W rozdziale trzecim – **IZOLACJA**, podjęłam próbę opisanie oraz odzwierciedlenia relacji międzyludzkich, które skomentuję i udokumentuję materiałem zdjęciowym z wybranych spektakli i działań w obszarze sztuki.

W ostatnim z rozdziałów zatytułowanym **DEZYNFEKCJA**, zamieszczę wybrane przykłady prac studentów Pracowni Projektowania Ubioru Kreatywnego, którzy w ramach zajęć prowadzonych w trybie online, w reakcji na dynamicznie zmieniającą się sytuację zewnętrzną, podejmowali ważne i nurtujące ich tematy, np.: „Dziennik czasu kwarantanny” czy „Manifest artystyczny”, prezentując indywidualne postawy twórcze.

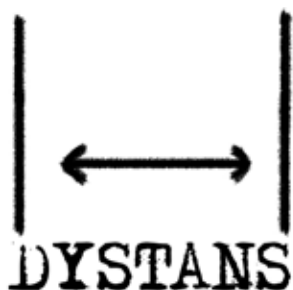
Swoją wypowiedź będę opierała na tekstach z zakresu filozofii, psychologii i socjologii. Pozyskane informacje a także zebrane i poddane analizie materiały, wykorzystam jako bibliotekę inspiracji do stworzenia dzieła przewodowego.

Autorski projekt artystyczno-badawczy, oparty na eksperymencie wyobraźni i subiektywnej interpretacji, zostanie poddany konfrontacji z przemyśleniami zawartymi w części teoretycznej, co pozwoli moje dotychczasowe działania wzbogacić o nowe konteksty pomocne w ustaleniu założeń projektowych do części praktycznej i umożliwi sformułowanie wniosków.

W drugiej części rozprawy omówię i udokumentuję cały proces powstawania przewodowego dzieła. Autorska narracja plastyczna jest wyrazem inwencji i emocji, interpretacji tematu i twórczej ekspresji, wyobrażonych z pozycji artysty–komentatora i scenografa–obserwatora rzeczywistości.

Idąc obraną drogą poszukiwań stworzyłam wizualno-przestrzenny patchwork, wypełniony hybrydami przypominającymi sylwetkę człowieka lecz pozbawionymi cech indywidualnych. Nimi obsadziłam główne role w sytuacjach prawdopodobnych, które mogły zaistnieć, jednak są to zapamiętane i utrwalone w mojej pamięci obrazy, złożone z sekwencji o rzeczywistości zmieniającej nas i zmieniającej się wokół nas.

Teatr form lub interaktywna SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI stworzona na podstawie własnego scenariusza jest zmaterializowanym zapisem idei, dla których impulsem stały się wydarzenia historii najnowszej i jest odzwierciedleniem mojego sposobu myślenia, widzenia, dotykania i odczuwania. Rozprawa doktorska i przewodowe dzieło są wypadkową ukończonych przeze mnie studiów na kierunku rzeźba, fascynacji teatrem, literaturą i muzyką oraz praktyką w zawodzie scenografa, projektantki lalki, maski i kostiumu.



ROZDZIAŁ I – DYSTANS

Sztuka, wzbudzając emocje pozwala oswajać trudną tematykę, daje możliwość powracania do przeszłości, fantazjowania na temat przyszłości, pomaga wizualizować teraźniejsze działania, obrazować rzeczy trudne do zrozumienia a tym bardziej, wypowiedzenia.

Szczególną sposobność, wręcz przywilej posiada teatr, który otwiera na dialog i zadawanie pytań, prowokując do dyskusji. Teatr niczym lustro odbija zachowania ludzkie, pozwala lub nie, zgadzać się z tym, co wokół widzialne i słyszalne. Jak żadna inna gałąź sztuki jest „rozrywką” zbiorowości o cechach wspólnotowości – wspólnego przeżywania, jednoczenia, przywiązania, zakorzenienia, podczas gdy inne dyscypliny sztuki, np. rzeźba czy malarstwo są zarezerwowane dla osobistej kontemplacji i subiektywnej refleksji, co nie oznacza, że sztuki piękne mają mniejszą siłę rażenia i łączenia odbiorców (powyższe może się odnosić do dzieł tzw. klasycznych).

Jan Kosiński uważał, że scenografowie poruszają się na granicy dwóch różnych dyscyplin artystycznych: plastyki operującej w trzech wymiarach przestrzeni oraz dramatu, odbywającego się w czasie. Spoglądając z pewnego dystansu można zaryzykować przypuszczenie, że scenografia jest postrzegana

w kategoriach plastyki czterowymiarowej a fundamentalne znaczenie w procesie powołania teatru do życia odegrała interdyscyplinarność.

Kiedyś mawiało się, że scenografia, w rozumieniu stały element, nieożywiony przedmiot, bez kontekstu, bez człowieka była tylko dekoracją, dzisiaj, posługując się językiem sztuk plastycznych, mówimy – instalacją. Zyskując bohatera staje się środowiskiem, narzędziem do uaktywnienia przestrzeni, opowiadania historii, wizualizacją przestrzeni zdarzeń.

„Wystarczy w świat form abstrakcyjnych wprowadzić człowieka, aby jakkolwiek układ pionów i poziomów stał się architekturą, a jakkolwiek układ form organicznych skałami, chmurami, drzewami czy czymś podobnym. Przy równoczesności wrażeń w dwóch płaszczyznach mechanizm kojarzeń bywa automatyczny i prowadzi wręcz do złudzeń.”¹

1. J. Kosiński, *Kształt teatru*, str. 41.

I.1. TEATR ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE

A czy teatr może NIE BYĆ zaangażowany społecznie? Czy może być jedynie estetyczną uciechą?

Tak, oczywiście, że może, natomiast nie jest moim celem pochylenie się nad tą wizją teatru i wdawanie w polemikę dotyczącą słuszności jej istnienia, inaczej mówiąc – de gustibus non est disputandum², ufając, że pod każdą warstwą tekstu, choreografii, scenografii, technikaliów, cekinów i piór, skrywana jest wrażliwość skupiona na człowieku i kontekstach w jakich się znajduje.

Bez tej wiary już nigdy nie poszłabym do kina, ani do teatru. W tym rozdziale postaram się przybliżyć zjawisko teatru społecznego, mocno nakierowanego na edukowanie, zmiany, wartość treści i jakość przekazu.

Według Junga: Jedynie społeczeństwo w elementarnym sensie psychologicznie wyedukowane – to znaczy świadome własnych

wewnętrznych konfliktów – będzie umiało zapobiec eskalacji przemocy, zarówno tej wymierzonej do wewnątrz, przeciwko tworzącym je poszczególnym grupom czy stronnictwom, jak i tej, która kieruje się w stronę grup zewnętrznych.”³

Cóż bardziej niż sztuka teatralna może uzmysłwić i zobrazować ludzki, wewnętrzny konflikt? Może właśnie po to chodzimy do teatru, żeby zobaczyć „siebie” w sytuacjach ekstremalnych, może teatr pomaga nam przygotować się na trudne, często domniemane wybory dotyczące przyszłości, a może wizualizuje nam najmroczniejsze zakamarki ludzkiej duszy?

W tym dostrzegam edukacyjne możliwości teatru i podążając za myślą Beuysa [...] sztuka może kształtować społeczeństwo jak rzeźbę, ufnie spoglądam w ponadczasowe oddziaływanie sztuki.

W publikacji „Teatr Zaangażowany Społecznie w Polsce. Teoria i praktyka” Aldona Żejmo-Kudelska i Maria Depta, wymieniają najważniejsze składowe teatru zaangażowanego na podstawie których stworzyłam poniższy diagram:



2. łac. O gustach się nie dyskutuje.

3. T. Stawiszyński, *Reguły na czas chaosu*, str. 111-112, rozdz. „żyj w niezgodzie ze sobą”.

Wymieniona pozycja wydawnicza porusza problematykę tworzenia teatru zaangażowanego, społecznego w czasach pandemii. W rozdziale zatytułowanym „Teatr ze społecznością w trakcie pandemii”, opisuje doświadczenia praktyków: Katarzyny Błachiewicz-Korygi, Adama Gąseckiego i Aldony Żejmo-Kudelskiej. W treści oprócz opisu trudności organizacyjnych typu, znalezienie sali o odpowiedniej wielkości dla zachowania wymaganego, półtorametrowego dystansu, można odnaleźć nie tylko pytania koncepcyjne lecz poznać nie mniej ważne aspekty emocjonalne, np.: jak radzić sobie z lękiem uczestników? Jak namówić ich do wzięcia udziału w warsztacie? Gdzie są granice odpowiedzialności za to, co może się wydarzyć?

We wspomnianym opracowaniu można zapoznać się z teorią teatru zaangażowanego Monici Prendergast i Juliany Saxton, które dzielą działania teatralne na aktywizm teatralny i interwencję teatralną.

Aktywiści podejmują aktualne tematy społeczne i polityczne w przestrzeni teatralnej, na scenie, z udziałem zawodowego zespołu aktorskiego. Swoje dzieła prezentują „zawodowym widzom” (tak określają klasyczną publiczność M. Prendergast i J. Saxton), czyli osobom, które wybrały taki sposób spędzania wolnego czasu i w związku z tym poniosły określone koszty finansowe (zakup biletów).

W wielu przypadkach są to osoby należące do klasy średniej lub wyższej, przygotowane do odbioru przedstawienia teatralnego i/lub interesujące się wcześniej prezentowanym tematem. Zawodowi widzowie są bierni w trakcie przedstawienia i mają minimalny kontakt z aktorami, zwykle ograniczający się do niewerbalnych reakcji w trakcie spektaklu i owacji na zakończenie.

Drugim rodzajem działalności teatru zaangażowanego jest świadoma i zaplanowana interwencja teatralna. Teatr staje się wtedy narzędziem wywierania wpływu na rzeczywistość społeczną w środowiskach, dla których nie jest on „zjawiskiem”

naturalnym; przy czym najczęściej interwencja przychodzi z zewnątrz.

Guglielmo Schinina, międzynarodowy specjalista Teatru Zaangażowanego Społecznie, mówi: *„Teatr społeczny jest teatrem zmiany. Jest teatrem, który pomaga jednostkom, grupom i społecznościom w znalezieniu ich własnych sposobów zaspokojenia ich potrzeb, poprawy ich społecznego funkcjonowania i ostatecznie przewyżczenia nieszczęśliwych sytuacji.”*⁴

W tej roli teatr ma dodatkową, bardzo znaczącą funkcję terapeutyczną. Może też stać się przyczynkiem do polepszenia sytuacji bytowej osób, które dotyka tematyka lub sam proces tworzenia przedstawienia. Współcześnie projekty Teatru Zaangażowanego Społecznie możemy odnaleźć w różnych miejscach: więzieniach, domach kultury, szkołach, teatrach, zakładach poprawczych czy ośrodkach leczenia uzależnień.

W czasie pandemii nasilająca się liczba zakażeń doprowadziła do kolejnych obostrzeń, w tym całkowitego zakazu spotykania się oraz przymusu pracy w trybie online, stawiając organizatorów wobec wielu dylematów i kwestii do rozstrzygnięcia, np. czy tworzenie społeczności teatralnej online ma w ogóle sens?

Przed podobnymi rozterkami stanęło również wielu animatorów kultury i artystów, a spoglądając z mojej perspektywy, także dydaktyków uczelni artystycznych.

Pomimo ogromnego lęku nie tylko pojedynczych osób ale całych środowisk, wielka determinacja oraz potrzeba działania mimo wszelkich przeciwności, zaowocowała zaskakującymi rozwiązaniami i pokazała nieograniczoną kreatywność twórców, uczestników, edukatorów.

Nie ulega wątpliwości, że teatr w okresie pandemii, pomimo iż przybrał formę wirtualną, w pewnej mierze pełnił również funkcję terapeutyczną, dając złudzenie „normalności”, jak gdyby pomimo lockdownu, życie toczyło się dalej.

4. Aldona Żejmo-Kudelska i Maria Depta, *Teatr Zaangażowany Społecznie w Polsce. Teoria i praktyka*.

Nasuwa się refleksja – dopóki możemy uprawiać sztukę, pozostaje „w nas – ludziach teatru”, jakaś nadzieja na to, że mamy wpływ na kształtowanie świata, że to właśnie teatr pozwala przenosić się w miejsca sentymentalne, wspominać czasy przeszłe lub wybiegać w przyszłość a przestrzeń dla twórczości i możliwość kreowania rzeczywistości sprawia że, możemy działać zgodnie z własną wolą i żyć w przeświadczeniu poczucia wolności.

W okresie lockdownu można było zaobserwować, jak bardzo sztuka i bezpośredni z nią kontakt, zostały docenione a powiedzenie „sztuka nie zna granic” nabrało wręcz mocy sprawczej. Pomimo tego, że niewielki odsetek społeczeństwa regularnie korzysta z oferty kulturalnej, w czasie obostrzeń, które odebrały możliwość wyjścia do teatru, kina, muzeum czy galerii, ludzie poczuli się niejako okradzeni, ogołoceni, jakby odebrano im prawo do uczestniczenia w procesie tworzenia i krzewienia kultury.

Ta nieoczywista potrzeba uczestnictwa, często rozmyta rutyną i powszedniością wybrzmiała nadzwyczaj mocno. Reakcją na niecodzienne okoliczności były różnorodne rozwiązania, w tym oddolne inicjatywy, podejmowane po to, aby teatr mógł istnieć nieprzerwanie. Sięgając do kart historii, w sytuacjach ekstremalnych, związanych z wojną czy okresem okupacji, chęć tworzenia sztuki nie słabła, dając ukojenie i nadzieję, stawała się narzędziem do radzenia sobie z najbardziej przytłaczającą zewnętrzną sytuacją.

Z danych raportu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego „O WIDOWNI TEATRU ONLINE” jasno wynika, że teatr online znalazł odbiorców wśród ponad 2/3 badanych. Wyniki ankiet przedstawiały się następująco: spośród tych, którzy z możliwości uczestnictwa w teatrze online korzystali kilka razy w tygodniu, aż 70% chodziło do teatru, wówczas, gdy było to możliwe; regularnie, nawet kilka razy w miesiącu. Aż 70% badanych stwierdziło, że możliwość korzystania z teatru online niesie za sobą wiele zalet, w tym m.in.: udogodnienia

przestrzenne, „przełamanie barier geograficznych”, szansę na obejrzenie spektakli z kraju i ze świata bez potrzeby wychodzenia z domu, świadome zarządzanie czasem, „bycie” w wielu teatrach w kraju i na świecie, nawet tego samego dnia.

Forma teatru online w pewien sposób umożliwiła również korzystanie z oferty grupom z ograniczonym dostępem ze względu na niepełnosprawność, zamożność (wiele spektakli online było za darmo, szczególnie na początku), odległość od ośrodków kultury.

O wadach korzystania z teatralnych propozycji online wspomniało 71% ankietowanych, którym brakowało szczególnie „rytuału wyjścia” do teatru i bezpośredniego kontaktu ze sztuką „żywą”.

Wskazywali również wybiórczość kadrów, jaką charakteryzuje się rejestracja video, zwracając uwagę na fakt, że w teatrze widz sam decyduje o tym, którą z postaci dramatu chce śledzić. Bez wątplenia, w świadomości zbiorowej, teatr zajmuje miejsce szczególne, dając poczucie przynależności do wspólnoty oraz środowiska dbając o dobrostan duchowy oraz kreatywny całej ludzkości. Teatr sprawia, że każdy człowiek czuje się nie tylko aktywnym obserwatorem, ale staje częścią zdarzenia teatralnego, świadkiem aktu twórczego.

W teorii teatru zaangażowanego wpisuje się również znaczący nurt Teatru Forum, opracowany przez brazylijskiego reżysera Augusto Boala, dramaturga, działacza teatralnego i pedagoga, który w 2008 roku był nominowany do Nagrody Nobla. Termin Teatr Forum, powstał dzięki kobiecie, która uczestniczyła w jednej z sesji teatralnych, podczas których aktorzy odgrywali sytuacje prawdopodobne, opowiadane przez uczestników, nie-aktorów. Niezadowolona ze sposobu, w jaki aktorka odgrywała powierzoną jej rolę, sama weszła na scenę. Taki był początek Teatru Forum. Boal uznał wówczas, że, znacznie skuteczniejsze od wskazywania co i jak należy robić, jest motywowanie ludzi do aktywności społecznej, prowokowanie i włączanie widzów w teatr, w którym sami mogą być aktywni.



Warsztat –Teatr Uciśnionych w Paryżu (1975)

W obecnej koncepcji Teatru Forum istnieją dwa podstawowe podejścia teoretyczne.

Termin Świadomość krytyczna („conscientização”, ang. „Conscientization”), łączy w sobie dwa portugalskie słowa: pierwsze – oznaczające świadomość, drugie – działanie. Tak

rozumiana pedagogika zakłada nie tylko zwiększanie świadomości, ale także popychanie do działania w celu zmiany rzeczywistości, w której się żyje. Pojęcia typu: „podnoszenie świadomości” czy „uświadamianie”, podkreślają przede wszystkim nierówną relację z edukatorem, który „podnosi świadomość” swoich uczniów, podczas gdy, Freire podkreśla

znaczenie pedagogiki horyzontalnej i dialogu równorzędnych partnerów jako fundamentu.

W koncepcji Freire'a uczniowie i edukator, ucząc się od siebie wzajemnie, zagłębiają się w wiedzy o świecie.⁵

Ponieważ sam Boala doświadczył represji (Junta wojskowa rządząca wówczas Brazylią uznała jego działalność za wywrotową, w związku z czym w 1971 r. został aresztowany i torturowany, a następnie 15 lat spędził na emigracji), jego metoda Teatru Uciśnionych polegała na tym, że aktorzy odgrywają krótką scenę opartą na wydarzeniu o charakterze represyjnym, a widzowie są zachęceni do sugerowania i odgrywania rozwiązań problemu na scenie.

Pisząc o teatrze zaangażowanym, nie sposób nie wspomnieć o wielkiej reformie teatru, zrywającej z zasadami teatru

dziewiętnastowiecznego i jednym z propagatorów zmian, Erwinie Piscatorze, niemieckim reżyserze, teoretyku i reformatorze współczesnego teatru, twórcy teatru politycznego i koncepcji artystycznej teatru masowego. Piscator występował przeciwko estetyzmowi i koncepcjom „czystej sztuki”, przeciwstawiając im teatr posiadający wytyczone i postępowe cele polityczne, pobudzający do działania teatr dydaktyczny i masowy.

Piscator zastosował świadome przejście od „teatru artystycznego” do „teatru czasu” (Zeittheater), w którym nie dominowały tragedie indywidualnych bohaterów, lecz rozgrywały dramaty historyczne z udziałem mas, będące komentarzem do aktualnej rzeczywistości i dokumentem politycznym danej epoki (teatr faktu). Chodziło o powiązanie przeszłości i teraźniejszości, naśladowanie historycznych zdarzeń potencjałem aktualnych problemów.⁶



**Pedagogika Świadomości
Krytycznej -
metoda stworzona przez
Paulo Freire'a (1921-1997),
brazylijskiego filozofa
i edukatora, działającego
w tym samym czasie w
obszarze edukacji
dorosłych, zakłada podej-
ście podobne do Boala.**

**Teatr Uciśnionych -
metoda stworzona przez
Augusto Boala,
brazylijskiego reżysera
teatralnego, który
rewolucjonizował dramę
w latach 70-tych**

5. <https://stop-klatka.org.pl/boal-freire/>

6. https://plwiki.pl/Leksykon/Erwin_Piscator

Zapewne światowy kryzys epidemiologiczny, okazałby się dla Piscatora jednym z tematów wpisujących się doskonale w idee teatru dramatu mas, ponieważ nawet wojny przetaczające się przez naszą planetę, nie miały, aż takiego rażenia, nie dotykały jednocześnie tak wielkiej liczby osób ze wszystkich zakątków świata, jak pandemia. W cieniu pozostawała polityka, partia, ustrój, opowiadanie się za lub przeciw czemuś lub komuś czy też neutralność. Wirus bezlitośnie atakował wszystkich i wszędzie, niezależnie od poglądów, orientacji, religii, pozycji społecznej, zawodu czy stanu majątności.

W odpowiedzi na globalną tragedię powstało wiele spektakli, w których próbowano uchwycić i „przepracować” postpandemiczną traumę, w tym m.in.: śmierć („Romeos&Julias Unplugged. Traumstadt” – Polski Teatr Tańca we współpracy z kolektywem bodytalk z Münster), potrzebę bliskości i kontaktu fizycznego („Habitat” reż. Doris Uhlich), relacje międzyludzkie („My, ludzie pandemiczni” reż. Natalia Fijewska-Zdanowska).

Kontynuację myśli Piscatora na polskiej scenie teatralnej można odnaleźć w licznych spektaklach autorstwa m.in.: Jana Klaty, Marcina Libera, Jakuba Skrzywanka, Krzysztofa Warlikowskiego. Wymienieni reżyserzy podejmują tematy opresyjnej władzy, niszczącego systemu, prezentują antywojenne postawy, obnażają podłe intencje rządzących, dezaprobuje fanatyzm, a ich wypowiedzi są przede wszystkim głosem krytycznym wobec wszelkiego rodzaju niesprawiedliwości.

Pomimo tego, iż teatr polityczny jest prawdopodobnie najpopularniejszym i najbardziej uznawanym nurtem scenicznym w Polsce, to w większości przypadków mamy do czynienia z jego klasycznym kształtem – spektakl tworzony jest przez profesjonalny zespół i wystawiany przed „zawodową widownią”.

Wracając do teatru zaangażowanego, nastawionego na aktualność i zmiany czy też włączanie mniejszości oraz grup wykluczonych, chciałabym wspomnieć o pewnej niszy i wskazać projekty, które oscylują pomiędzy podziałami oraz miejsca, które

kształtują widza aktywnego, posiadającego realny wpływ na zachodzące zmiany, uczestnika mającego poczucie sprawczości i przynależności do środowiska. Wypełnienie tej luki stało się możliwe dzięki działaniom włączającym i zaangażowaniu we współtworzenie spektakli teatralnych oraz współrealizację działań parateatralnych.

Chcąc zachować autentyczność w formułowaniu spostrzeżeń i opinii, posłużę się przykładami z mojego najbliższego otoczenia. Postaram się krótko scharakteryzować różne zjawiska występujące w środowisku teatralnym, zawężając krąg do „naszego wrocławskiego podwórka”. Mam na uwadze te pomysły i inicjatywy, które urodziły się ze spontanicznej potrzeby wykorzystania siły teatru i posłużyły do przeprowadzenia zmian.

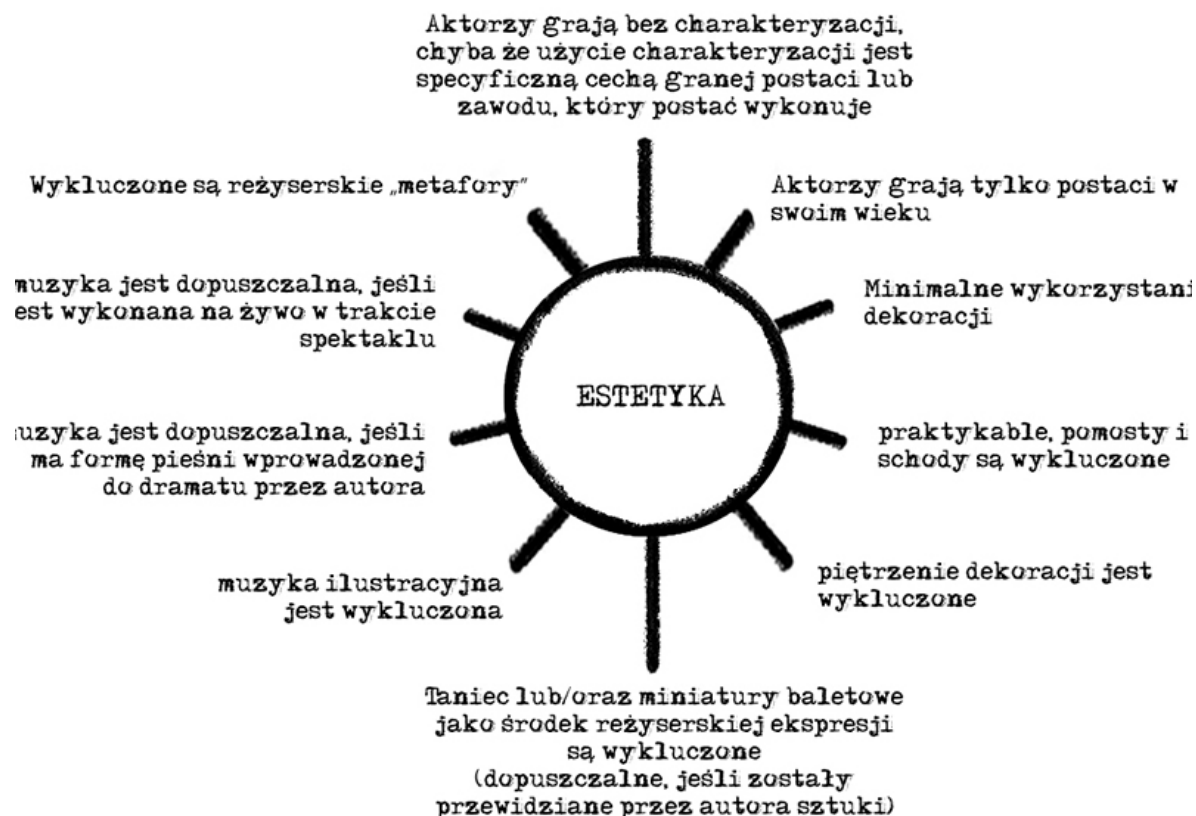
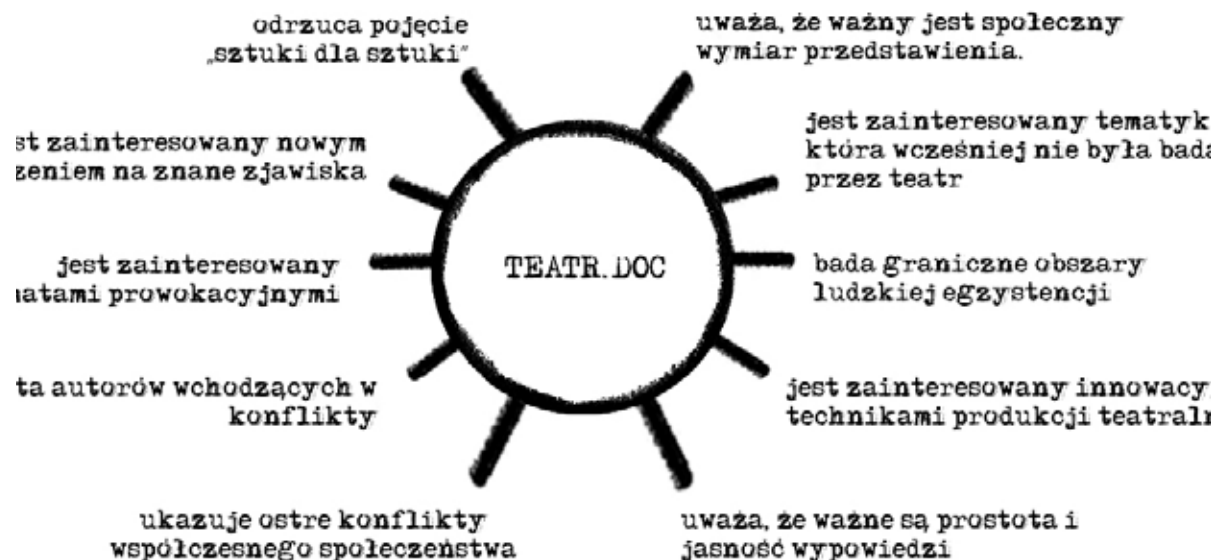
INSTYTUT GROTOWSKIEGO I TEATR DOKUMENTALNY

Teatr verbatim (od angielskiego określenia „dosłowny”) powstał w Wielkiej Brytanii w latach 90. i rozwijał się zarówno w Anglii jak i Rosji czy Niemczech. Teatr odrzuca wszelkie formy ingerencji ze strony reżysera, scenarzysty czy aktora, przenosząc na scenę autentyczne historie i wspomnienia.

Podstawowe założenia teatru dokumentalnego zostały sformułowane w manifestie Teatru.doc. Jest to stowarzyszenie przestrzegające określonych zasad estetycznych. Podczas pracy nad spektaklami/performance’ami, wszyscy współpracujący z organizacją mają obowiązek przestrzegania zasad, które zostały przedstawione poniżej:⁷

„Teatr na faktach” to projekt Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, którego celem jest popularyzacja teatru dokumentalnego wśród wrocławian i wrocławianek, widzów zawodowych oraz młodych twórców teatralnych. Składa się z corocznych kursów dla dramaturgów, reżyserów, aktorów, muzyków, badaczy i scenografów, w trakcie których poznają oni nowe

7. <https://grotowski.net/performer/performer-16/verbatim-o-dramacie-w-teatrze-wspolczesnym>



narzędzia opisywania i przedstawiania rzeczywistości w formie spektaklu dokumentalnego. Podsumowaniem kursów są przeglądy zrealizowanych przez uczestników spektakli – także na podstawie ich własnych pomysłów i scenariuszy. Podczas pierwszej edycji „Teatru na faktach”, w sezonie 2018/2019, powstało jedenaście autorskich spektakli, zaprezentowanych podczas dwóch przeglądów – w lutym i podczas „Nocy na faktach” w czerwcu.⁸

„Teatr na faktach” to niebywale ważny, bo wymykający się konwencjom projekt, który pozwala upubliczniać w formie spektakli tematy fundamentalne i ważne dotyczące wolności, człowieczeństwa, pokoju oraz osobistych wyborów i wartości. Jest sfokusowany na aktualne wydarzenia i autentyczne historie bohaterów, przedstawione w formie niezmaconej wizją reżysera, interpretacją aktora bądź wyobraźnią dramaturga. Orędownikiem tego gatunku na polskiej scenie teatralnej a zarazem opiekunem artystycznym projektu jest teatrolog, reżyser i dramaturg pan Krzysztof Kopka, którego poprosiłam o rozmowę, a jej obszerne fragmenty zamieszczam poniżej.

1. Jak wygląda sam proces tworzenia spektaklu dokumentalnego?

Na początek zaznaczę, że uprawiam jeden z rodzajów teatru dok. Posługuję się techniką verbatimu czyli 'dosłownego zapisu rzeczywistości'. Źródłem tej techniki jest przeświadczenie, że ludzie z reguły mają coś ciekawego do powiedzenia. Nie musimy być ekspertami, badaczami, odkrywcami czy artystami. Każdy z nas jest bowiem absolutnym ekspertem w jednej przynajmniej dziedzinie – swojego własnego życia. To życie zaś (jak to życie) obfituje w dramatyczne zdarzenia i wybory. Często ich nie dostrzegamy, bo nie chcemy dostrzec, bo staramy się o nich nie myśleć, ale przecież nawet wybór dokonywany przy śniadaniu na rzecz jogurtu 0% jest elementem naszej wielkiej życiowej batalii o szczupłą sylwetkę, próbą realizacji Ideału

zdrowego, aktywnego, może też – bliskiego naturze życia itd., itp. Banalna, odruchowo dokonywana codziennie decyzja może nas odesłać do prawdziwego kołowiska idei połączonych wittgensteinowskim 'podobieństwem rodzinnym', które na pół świadomie wyznajemy w naszym życiu.

Kiedyś jeden z naszych kolegów badał temat 'mam w sieci', influencerek, które dzielą się z obserwującymi swoim doświadczeniem macierzyństwa. (Jedna ma 800 tys. followersów, wielokrotnie więcej niż Olga Tokarczuk czytelników). Ta 'instamama' pokazywała zdjęcia swojego salonu: na jasnoszarym dywanie, przed jasnoszarą kanapą i między jasnoszarymi fotelami leżał jasnoszary pies. Pomyślałem, że przypomina mi ona tragicznych bohaterów Corneille'a i Racine'a. Tak jak tamci byli o władnięci imperatywem etycznym, tak ona próbuje zrealizować utopię estetyczną. Tragizm płynie w obu wypadkach z tego samego źródła: niemożliwości zrealizowania utopii w chaotycznym, przypadkowym, nadmiarowym świecie. Kierujący się honorem bohater Racine'a ponosi klęskę bo staje wobec sytuacji tak niejednoznacznych, których sztywne reguły kodeksu moralnego nie były w stanie przewidzieć. Jasnoszary pies nieuchronnie zostawi kiedyś na dywanie ślady ubłoconych łap.

Verbatim opowiada nieraz o głośnych wydarzeniach, takich jak zabicie przez policjantów Igora Stachowiaka („Paraliż. Sprawa Igora Stachowiaka”), białoruskie protesty po sfałszowanych wyborach („Cela”) czy proces księdza–pedofila z Ruszowa („Tutaj kobiety palą się lepiej”) ale najczęściej koncentruje się na „praktykach codzienności”, problemach i dramatach z jakimi każdy z nas ma do czynienia – starzejący się i chorujący rodzice, nadwaga, problemy z 'usieczkowanymi' dziećmi itd., itp. Podstawowym narzędziem pozyskiwania materiału jest rozmowa z Bohaterem. Nagrywamy ją za jego zgodą a następnie spisujemy bez poprawiania błędów gramatycznych, przejęczyczeń, niespójności, jąkania się itd. W tym momencie jesteśmy całkowicie „dosłowni”. Spisane rozmowy stają się podstawą scenariusza. Nie dopisujemy w nim ani słowa komentarza. Jedynymi dopuszczalnymi ingerencjami są skreślenia i zabiegi kompozycyjne.

8. <https://grotowski-institute.pl/projekty/teatr-na-faktach/>

Tu chcę dodać, że uważam te nasze rozmowy za dosyć wyjątkowe. Z reguły każdy z nas toczy rozmowy dwojakiego rodzaju: albo ze swoimi bliskimi, albo ze znajomymi (z pracy, osiedla). W pierwszym wypadku to rozmowy między ludźmi, którzy wiedzą o sobie 'wszystko'; w drugim to często rytualny i powierzchowny small talk ograniczony do sfery życia, w jakim następuje spotkanie ze znajomym (sprawy zawodowe, pogawarki z sąsiadami o pogodzie i lokalnych problemach).

W rozmowie dokumentalnej pytamy nieznanego o to dlaczego postąpił tak a nie inaczej. Pytanie to z reguły nie pada w rozmowie z najbliższymi: postąpił tak, bo 'taki jest'. Zaskoczenie wywołane tym naszym dziecinny 'a dlaczego?', pauzy jakie następują po pytaniu wskazują, że nasi rozmówcy rzadko na nie odpowiadają. Ale nam przytłaczająca większość odpowiada, co więcej – czyni to chętnie. Niekiedy po prostu trudno przerwać sprowokowaną pytaniem opowieść. Wydaje się, że większość z nas chce być wysłuchanymi a wcale nieczęsto mamy ku temu okazję.

Rozmowy przynoszą nam materiał wyjściowy. Ma on zwykle kilkadziesiąt – kilkaset stron wydruków. Jest chaotyczny. Opowieści zahaczają wiele spraw, dotyczą mnóstwa problemów i zdarzeń. Niekiedy mamy drobiazgowy opis sytuacji, niekiedy ogólnikową impresję.

Musimy sobie jakoś z tym nadmiarem poradzić. Wykroić z tego chaosu wariantowych powtórzeń zborną opowieść.

Pierwszym krokiem jest sprecyzowanie naszego tematu, decyzja o czym konkretnie opowiadamy i kto jest bohaterem naszej opowieści.

Spróbuję pokazać to na przykładzie. Jedna z uczestniczek kursu przysłała mi nagranie kilku rozmów odbytych z Matką i jej Córką. Matka (45 l.), Córka (27 l.) – jak widać Matka zaszła w ciążę jako 17 latka. Ujął ją chłopak który wystawał pod jej domem i milcząco ją wielbił. To uczucie było dziewczynie bardzo potrzebne, gdyż wychowała się w 'domu złym' z przemocą i alkoholem. Szybko okazało się, że młody ojciec a potem mąż jest 'dziwny'. Wtedy rzadko mówiło się o Aspergerze ale to był właśnie jego przypadek. Nastolatka została wydana pospiesznie

za mąż dla uniknięcia skandalu (huczne polskie wesele z granym ustawicznie „Białym misiem”, ona w niedopasowanej sukni z lumpeksu, dziś cała impreza kojarzy jej się z filmem Smarzewskiego). Mąż nie spędza z nią nocy poślubnej a po kilku dniach – znika. Poszukiwania (również przez policję) nie przynoszą rezultatu.

Córka dziedziczy chorobę nieobecnego ojca w głębokim stadium. Życie z nią jest ciężkie: niesamodzielna, z powodu niskiej inteligencji niewykształcona, łatwo wybucha. Mimo to Matka kończy studia psychologiczne. Udaje jej się załatwić Córcę terapię, mieszkanie socjalne (z opieką medyczną), pracę (kasa supermarketu) – stara się by Córka rozpoczęła samodzielne życie. (Gdy już mieszka oddzielnie dzwoni do Matki 200 razy dziennie – Matka w końcu blokuje numer.)

Jako nastolatka Córka ma próbę samobójczą: podczas wakacji spędzanych nad morzem z Matką i jej ówczesnym partnerem, czuje się pomijana i wy pływa daleko na materacu, żeby się utopić. Matka przyznaje, że gdy zauważyła materac miała sekundowe zawahanie czy wszczynać alarm, pojawiła się migawkowa myśl o wolności. Potem – 'zaczyna wyć', jej krzyk podrywa mężczyzn z plaży. Ratują Córkę. Ostatnią Wielkanoc po raz pierwszy w życiu spędzają oddzielnie: Matka leci do Hiszpanii do poznanego na Tinderze kochanka, 'na sex' jak mówi.

Na tym wczesnym etapie pracy głównym Bohaterem wydaje się być Matka. Jak to się dzieje, że 17 latka, ze 'złego domu', która 'wpadła', później nastoletnia samotna matka chorego dziecka, kończy studia i po 40-tce próbuje urządzić sobie życie? Oczywiście wszystko wymaga dodatkowych rozmów i pytań. W opowieściach Matki i Córki rysują się dramatyczne Zdarzenia. Choćby ów fatalny dzień na plaży. Córka czuje się odrzucona przez Matkę, która więcej uwagi poświęca nowemu partnerowi. Wszystko wydarzyło się ponad 20 lat temu, wiele szczegółów zatarto się już w pamięci. Pozostaje nam wyobrażenie sobie tej sytuacji na podstawie tego, czego dowiedzieliśmy się z obu opowieści. Na przykład szczytowym momentem w życiu Córki jest chwila kiedy podczas szkolnej akademii śpiewa francuską

pioseńkę. Ma swój występ nagrany na komórce. Puszcza go wielokrotnie każdemu z nielicznych znajomych. Niewiele więcej ma do zaoferowania: jej ulubioną rozrywką jest jazda autobusem od pętli do pętli tą samą trasą.

Może należy w tym wyobrażonym Zdarzeniu wykorzystać tamtą piosenkę, jej nagranie? Próbuje uparcie przyciągnąć do siebie uwagę w nieskończoność puszczać melodię a osiąga efekt przeciwny? Nie rozumie dlaczego.

Nie potrafię w tej chwili powiedzieć jaki jest ogólniejszy sens tej historii. W miarę uzyskiwania odpowiedzi na kolejne pytania (np. okoliczności podjęcia decyzji o blokadzie telefonu Córki; jak czuła się Matka, gdy telefon zamilkł, jak przeżywała to Córka), ten sens zacznie mi się rysować. Ale w przedstawieniu nie będę się starał narzucać swojego rozumienia tej historii widzom. Będę się koncentrował na stworzeniu rzeczywistości scenicznej na tyle intensywnej emocjonalnie, eksponującej momenty podejmowania dramatycznych decyzji, ażeby postawić widza wobec pytań, które opowieść o Matce i Córce rodzi. Aby skłonić go do przemyśleń i szukania własnych odpowiedzi. Aby to osiągnąć inicjuję w pracy nad scenariuszem i spektaklem proces odwrotny od tego, który ma miejsce podczas rozmów. Doświadczenie płynące z ich prowadzenia skłania mnie do wniosku, że nasz Bohater często się waha między chęcią wypowiedzenia głośno swojej (często niełatwej) prawdy a strachem, że zostanie przez to źle oceniony. Dlatego nierzadko o najtrudniejszych momentach mówi 'w ratach', owijając kluczowe informacje słowną watą, niuansując je aż do samozaprzeczenia. Trzeba rozwinąć w sobie umiejętność odnajdywania w chaosie rozmowy owych 'gorących punktów'. Mnie osobiście pomaga w tym znajomość dobrej literatury, pozwalająca dostrzec w opowieści o banalnych, codziennych kłopotach zarysy uniwersalnego dramatu.

Znów przykład: na początku kursu wysyłamy jego uczestników 'w miasto'. Mają w ciągu 2 godzin nagrać rozmowę z przypadkowym przechodniem. Zadać mu jakieś pytanie. Ktoś spytał kwiaciarki na Placu Solnym o jej życiowe marzenie. Zostanie żołnierzem – usłyszał w odpowiedzi. No więc jak się pani czuje

z tym, że marzenie się nie spełniło? Dlaczego nie spełniło? Dwie misje w Afganistanie. Jestem na wojskowej emeryturze i zastępuję córkę.

Inny przykład: zagadnięty został krótko ostrzyżony chłopak w glanach, który jadł piętę pod pomnikiem Fredry.

Okazało się że urodził się na blokowisku w Wejherowie. Kibic Arki Gdynia, blockers, którego największym osiągnięciem było kupienie wypasionego motocykla. W pewnej chwili uświadomił sobie, że wie jak będzie wyglądać całe jego przyszłe życie. Sprzedał motor, żeby mieć pieniądze na kurs flamenco i przeprowadził się do trójmiasta. Chce iść na studia i stworzyć sobie nowy krąg znajomych. Czy to nie jest jakaś wersja Edypa sprzeciwiającego się wyrokowi wyroczni?

2. Czy teatr dokumentalny można nazwać zaangażowanym społecznie?

Na pewno. Z reguły za twórcę gatunku uważa się Erwina Piscatora, reżysera „zeit thetaer” czyli teatru czasu. Był to teatr otwarcie polityczny i społeczny o wyraźnym lewicowym kierunku. Powstanie verbatimu wiąże się z nazwiskiem amerykańskiej czarnoskórej aktorki Ann Deavere-Smith, która na początku lat 90. ubiegłego wieku wystąpiła z dwoma monodramami stworzonymi przy pomocy tej techniki.

Wszystko zaczyna się wtedy, gdy siedmioletni Gavin Cato wybiega nagle na ulicę wprost pod koła nadjeżdżającego samochodu. Potrącone dziecko wciąż żyje i tkwi pod autem, którego kierowca boi się ruszyć by nie zranić dodatkowo chłopca. Wokół zbiera się tłumek lokalsów, pojawia się policja, potem – karetka pogotowia. Sanitariusze zabierają lekko kontuzjowanego kierowcę i – zostawiają Gavina: w przeciwieństwie do kierowcy, malec nie ma odpowiedniego ubezpieczenia a karetka jest z prywatnej firmy medycznej. Następna, już z publicznej służby zdrowia zabiera chłopca a on w niej, w drodze do szpitala umiera. Zanim jeszcze wieść o tym dotrze do Crown Heights, leć kamienie w witryny żydowskich sklepów.

Jest 19 sierpnia 1991 roku. Na Brooklynie, którego Crown Heights jest częścią, rozpoczynają się trzydniowe zamieszki. Będą trwać trzy dni i (z dużą przesadą) zostaną nazwane przez społeczność żydowską, która staje się obiektem ataków, 'nowojorską nocą kryształową'. Kierowca auta był bowiem chasydem, zaś Gavin Cato był czarny.

Brooklyńskie zamieszki wywołały szok. Mamy przecież rok 1991, nie tak dawno padł Mur Berliński jako namacalny znak tryumfu w zimnej wojnie reprezentującego wolność, równość i mądrość Zachodu. Wprawdzie w odległej Moskwie dokładnie w tym samym czasie (19-22.08) ma miejsce nieporadna próba odwrócenia dziejowych trendów i restytuowania Związku Radzieckiego (przejdzie do podręczników jako 'pucz Janajewa') ale przecież kończy się ona całkowitym blamażem. Dziennikarze zachwycają się mieszkańcami Moskwy, którzy własnymi piersiami zagroźli drogę czołgom. Kto choć raz odetchnął powietrzem wolności nie da już jej sobie odebrać – konkludują komentatorzy z najpoważniejszych światowych pism. Wszystko więc zdaje się potwierdzać tezy tłumaczonej pospiesznie na dziesiątki języków pracy Francisca Fukuyamy „Koniec Historii”, które można by streścić bardzo krótko – będzie już tylko lepiej.

I oto na nowojorskiej ulicy ginie Gavin Cato i mają miejsce zdarzenia, które kojarzą się z najczarniejszymi kartami przeszłości jakże słusznie minionej: nocą kryształową czy antysemitkami pogromami w carskiej Rosji. Liderzy obu zamieszkujących Crown Heights społeczności – żydowskich ortodoksów i czarnych przybyłych przede wszystkim z Karaibów (rodzina Cato pochodziła z Gujany), próbują wpływać na swoich ziomków, aby ugasić pożar. Debatują ze sobą. Nic z tego nie wynika. Zamieszki trwają przynosząc kolejną ofiarę, zastrzelonego na ulicy żydowskiego mieszkańca Brooklynu.

Wypowiadane przez liderów argumenty nie są w stanie trafić do drugiej strony: gdy rabin wylicza murzyńskiemu aktywiście, jak wielu Żydów działało w latach 60-tych w walczącym z segregacją rasową ruchu praw człowieka, słyszy w odpowiedzi, że ostatecznie Żydzi wywalczyli prawa dla siebie i zapomnieli

o czarnych. A jak zareagować, gdy któryś z uczestników zamieszek powtarza za pastorem Lousem Farrakhamem, przywódcą duchowym Nation of Islam, że Żydzi stanowili 75 proc. właścicieli niewolników na Południu? Że to bzdura? Że, według badań historycznych, w 1861 roku Żydzi stanowili zaledwie 0,2 proc. mieszkańców Południa a tylko 0,3 proc. spośród nich posiadało czarnego niewolnika? Naprawdę uważacie, że to są argumenty, które zadziałają na wzburzonej ulicy?

Dla nas ważne jest właśnie to 'pomieszczenie języków', które towarzyszyło wybuchowi na Crown Heights. Sam bunt był w końcu zrozumiały: wywołała ją nasilająca się przez lata marginalizacja czarnej społeczności. Choćby rozpoczęta w erze Ronalda Reagana destrukcja amerykańskiego szkolnictwa publicznego, która pozbawiała czarną młodzież szans na zmieniającym się i wymagającym coraz wyższych kompetencji rynku pracy. Tak widziała sprawę marksistka z Berkeley i aktywista z poprzedniej generacji, Angela Davis. Ale współcześni działacze Afroamerykańscy powtarzali bzdury Farrakhana o wampiryzmie żydowskich krwiopijców. Żydzi zaś wciąż przypominali o holocaustie i zamordowanych w 1964 roku w Missisipi, żydowskich obrońcach praw człowieka – Goodmanie i Schwernerze.

Z tą współczesną wieżą Babel postanowiła zmierzyć się aktorka Ann Deavere Smith. Gdy śledziła medialne relacje z zamieszek uderzył ją właśnie ten wielogłos, wielość nieprzystających do siebie narracji, niemożliwość znalezienia wspólnej płaszczyzny dla debaty zwaśnionych stron. Postanowiła to wszystko opowiedzieć.

Odwołała się do najprostszej, czerpanej ze Stendhala inspiracji. Dla autora „Pustelni parmeńskiej” powieść realistyczna była jak wiadomo 'zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu'. „Fires in the Mirror” odbijają pożary wzniecane w żydowskich sklepach Crown Heights. W sztuce pojawia się 26 postaci, jak wielbny Ak Sharton, kaznodzieja i aktywista afroamerykański, rabin Joseph Spielman i Shea Hecht. Ze sceny słyszymy też opowieść Carmela Cato, ojca Gavina i nowojorskich policjantów, którzy przywracali porządek na ulicach. Wypowiada się także Angela Davis.

Wszystkie te monologi (spisane verbatimowo z nagranych rozmów) wykonuje Ann Deavere Smith, 'wcielając się' w kolejne postaci, naśladując ich sposób mówienia i ekspresję ciała. Monologi zostały zgrupowane tematycznie, na przykład scena dotycząca 'Włosów'. Występuje w niej Anonimowa Dziewczyna (Afroamerykanka), która opowiada, że w jej szkole ważne jest żeby przez zachowanie, ubiór a także fryzurę właśnie podkreślać przynależność do swojej grupy etnicznej. Tymczasem należący do starszego pokolenia pastor Sharton wspominał, jak obiecał muzykowi Jamesowi Brownowi, że jego fryzura nie będzie miała podtekstu rasowego i że będzie nosił włosy wyprostowane. Z kolei Ryfka Siegal skarży się na obowiązkowe dla ortodoksyjnej Żydówki noszenie tradycyjnej peruki, w której nie czuje się sobą.

Jak widać Smith sięga w swym monodramie o zamieszkach na Brooklynie dość głęboko, bo do 'habitusów' przedstawicieli obu grup, tej części kultury, która w procesie wychowania zostaje 'wdrukowana' w ciało. 'Habitus' bardzo mocno a równocześnie niezauważalnie (fryzura afro lub włosy proste wydają się oczywiste, 'naturalne') dookreśla każdego z nas i potencjalnie utrudnia porozumienie z przedstawicielami innych grup. Przecież rezygnując w imię kompromisu z jakichś naszych 'habitusowych' zachowań zdradzalibyśmy siebie...

„Ognie w lustrze” miały swą premierę w rok po zamieszkach w nowojorskim Teatrze Publicznym i były częścią większego projektu realizowanego przez Smith. Nosił nazwę „W drodze: poszukiwanie amerykańskiego charakteru”. W programie przedstawienia Smith napisała znamienne słowa: „Mam wrażenie, że amerykańska postać nie żyje w jednym czy drugim miejscu, ale w lukach między tymi miejscami.

W powyższej konstatacji widzę dowód na to, że aktorka precyzyjnie dostrzegła zmianę jaka dokonała się w świecie, o którym chciała mówić. Był to przede wszystkim świat w ruchu zmiany. W dawnym świecie, tym, w którym Ann Deavere Smith (rocznik 1950) się urodziła, 'amerykańskie charaktery' były jeszcze mniej więcej na swoich miejscach. Miejsca powiedzmy Afroamerykanina, który jak James Brown czy wielbny Sharton

prostuje sobie włosy, popiera Martina Luthera Kinga i aspiruje do miejsca w klasie średniej przeżywającego okres niespotykanej prosperity społeczeństwa amerykańskiego.

Lecz pastor King ginie w zamachu, a głoszone przezeń i jakże bliskie oświeceniowym ideałom nauki zostają uznane za pięknoduchowską utopię. Pięknoduchowską ale też wewnętrznie sprzeczną bo przecież wolność jest konkurencyjna wobec równości, możliwości awansu są ograniczone, nie każdy pucybut zostaje milionerem, gdyż zawsze pożądanym posad będzie mniej niż tych, którzy do nich aspirują, zaś dokonujące się w nieskończoność i powszechne oświecenie jest niebezpiecznie blisko imperializmu kulturowego. Stanowiący przez trzy ostatnie stulecia fundament cywilizacji zachodniej paradygmat oświeceniowy sypie się pod koniec XX wieku pod ciężarem własnych sprzeczności. Następuje ideowe trzęsienie ziemi, którego analizie wielką część swego dorobku poświęcił Zygmunt Bauman pisząc o 'płynnej rzeczywistości' i 'życiu w epoce niepewności'. Tę właśnie nową, płynną rzeczywistość opisywała Smith przy pomocy swej verbatimowej techniki, zarówno w „Ogniach w lustrze” jak i w późniejszym o rok spektaklu „Zmierzch: Los Angeles, 1992”.

„Zmierzch” opowiada o sześciodniowym 'powstaniu w Los Angeles', które wybuchło, gdy 29 kwietnia 1992 roku tawa przysięgłych uniewinniła czterech białych policjantów oskarżonych o pobicie czarnoskórego taksówkarza Rodneya Kinga. Wyrok ten w powszechnym przekonaniu był jawnie niesprawiedliwy. Od wielu dni wszystkie telewizje pokazywały zrobiony przez przypadkowego świadka film z zatrzymania Kinga. Widać na nim jak bez wyraźnego powodu grupa policjantów wyciąga kierowcę z auta i następnie w okrutny sposób katuje go przez ponad minutę. Wygląda to na atak par excellence rasistowski i tak też odebrano sądowy werdykt. Natychmiast po jego ogłoszeniu rozpoczęły się walki na ulicach. Niszczono i grabiono sklepy, atakowano posterunki policji, palono samochody. Zniszczono ponad 1100 budynków a straty materialne oszacowano na ponad miliard dolarów. Ponieważ policja nie była w stanie zaprowadzić spokoju, ściągnięto oddziały Gwardii

Narodowej a potem regularne jednostki US ARMY – 7 Dywizję Piechoty i 1 Dywizję Marines. Wypadki zaczęły mieć charakter lokalnej wojny domowej. Według oficjalnych danych śmierć poniosły 63 osoby, 2383 odniosło rany a 13 220 uczestników zajęć zostało aresztowanych.

Smith dokumentowała temat powstania przez dziewięć miesięcy. Przeprowadziła w tym czasie ponad trzysta rozmów zarówno z uczestnikami ulicznych walk jak i urzędnikami miejskimi, choćby szefem policji w Los Angeles, Darylem Gatesem. Dotarła również do ławnika z procesu policjantów. Jednym z bohaterów był też Reginald Denny, kierowca ciężarówki, dotkliwie pobity zaś atak na niego był dzięki kamerzyście z helikoptera na żywo transmitowany w telewizji. Powód ataku był oczywisty – Denny był biały. Denny to szeregowy i nie z własnej woli uczestnik wypadków, podobnie jak pan Young Soon Ha, były już właściciel sklepu monopolowego (ograbionego a potem spalonego podczas zamieszek).

Nie uczestniczył bezpośrednio w zamieszkach także mieszkający w Beverly Hills gwiazdor Charlton Heston ale i jego głos – dawnego uczestnika ‘marszu na Waszyngton’ Martina Luthera Kinga a od czasów Reagana skrajnego konserwatysty – zabrzmiał w przedstawieniu.

Zderzając ze sobą głosy mieszkańców getta i ekskluzywnych dzielnic, osób stojących po różnych stronach barykady, Smith próbowała nakreślić jak najpełniejszy obraz społeczeństwa, które nagle znalazło się w ogniu tej małej wojny domowej. Nie unikała przy tym mówienia o niejednoznaczności postaw swych bohaterów: recenzenci zwracali uwagę na postać koreańskiego sklepikarza. W jego relacji o wydarzeniach, w których stracił dorobek swego pracowitego życia rozumiała wściekłość miesza się z empatycznym zrozumieniem powodów pchających zdesperowanych ludzi do ulicznych protestów.

Oba monodramy Ann Deavere Smith odniosły ogromny sukces i zwróciły uwagę na teatralny potencjał użytej w nich metody dosłownego, verbatimowego opisu rzeczywistości.

Postanowił się jej bliżej przyjrzeć nowy (od 1992 roku) dyrektor artystyczny londyńskiego Royal Court Theatre, Stephan Daldry. Nie było w tym nic dziwnego, wszak misją tego teatru było od początku prezentowanie młodej i skłonnej do eksperymentowania dramaturgii. To tu debiutowali angielscy ‘młodzi, gniewni’ lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z Johnem Osbornem i Arnoldem Weskerem na czele. I to właśnie dzięki batalii rozpoczętej przez Royal Court doszło do ostatecznego zniesienia cenzury teatralnej w Anglii.

Obowiązywała ona zgodnie z ‘ustawą o teatrach’ z 1843 roku a nadzór sprawowało Biuro Lorda Chamberlaina, które miało na swoim koncie szereg kontrowersyjnych decyzji jak choćby zakaz wystawienia w 1938 roku sztuki Terence Rattigana „W ślad za moim Wodzem”, ze względu na ‘farsowe przedstawienie’ ówczesnego (nazistowskiego) rządu niemieckiego.

W blisko trzydzieści lat później przedmiotem sporu stali się „Ocaleni” Edwarda Bonda (premiera – 1965). Ponieważ ówczesna dyrekcja teatru spodziewała się interwencji Biura Lorda w przypadku tego w istocie niezwykle brutalnego i naturalistycznego tekstu z życia londyńskich bezrobotnych zadbała o... zmianę swojego statusu: oficjalnymi producentami spektaklu byli członkowie prywatnego klubu, który dyrekcja RCT powołała do życia. I choć dotąd Biuro Lorda unikało ingerowania w działalność tego rodzaju inicjatyw (prywatne kluby były w końcu domeną klas wyższych), to w wypadku „Ocalonych” nie dało się wywieść w pole i stanęło na wysokości zadania. Dyrektor RCT, William Gaskill został zwolniony ze stanowiska a sam teatr ukarany grzywną za obrazę moralności. Efektem tej decyzji był głośny skandal, który wywołał gorące dyskusje o wolności słowa i nie tylko. Co bardziej obraża moralność: to że teatr z West Endu pokazuje życie na East Endzie, czy może to, że takie życie w Londynie lat 60-tych istnieje?

Powołana została specjalna komisja parlamentarna, która po dwóch latach burzliwych dyskusji zniósła ostatecznie w 1968 roku cenzurę w teatrach brytyjskich.

Tak wspaniała tradycja walki o wolne i nowe słowo w dramaturgii oczywiście zobowiązywała i Daldry czynił udane wysiłki

aby jej sprostać. To za jego dyrekcji w RCT debiutowała Sara Kane i Mark Ravenhill. I również za jego dyrekcji (i w jego reżyserii) doszło do premiery pierwszego angielskiego verbatimu. Były to „The Body Talk” z 1996 roku.

O ile Ann Deavere Smith użyła metody dosłownego zapisu rzeczywistości do ukazania wielkich kryzysów społecznych, o tyle Daldry, sprawdzał możliwości ‘języka dosłownego’ w opisie sfery indywidualnej i bardzo intymnej.

W jego spektaklu ciało mówiło o codziennym wstydzie przeżywanym z powodu zbyt dużego tyłka czy za grubych ud, o urojeniach na temat naszego wyglądu, o idealizacjach jakich dokonujemy, żeby zagłuszyć ten wewnętrzny głosik, który natrętnie szepcze nam, że wyglądamy fatalnie. Nasza kultura uczy żeby tego głosu nie słuchać, ani tym bardziej nie wchodzić z nim w dialog. Ważne jest przecież wnętrze, duchowa wartość a nie kształt nosa. Tak jest w teorii ale jak wiadomo codzienna rzeczywistość potrafi skrzeczeć, przysparzając nam niewysłowionych cierpień.

Właśnie – niewysłowionych. Konsekwentne pomijanie sfery ciała skutkuje tym, że brak nam języka do rozmowy o jego sprawach. Istnieją tylko slangi – ascezy albo pornografii.

O tej właśnie trudności mówiła Gloria Steinem w przedmowie do „Monologów waginy” Eve Ensler:

„Pochodzę z pokolenia rzeczy samej. Bo tymi słowami – wypowiedzianymi rzadko, ściszym głosem – kobiety z naszej rodziny określały wszystkie żeńskie narządy płciowe, wewnętrzne czy zewnętrzne.

Nie dlatego, że nie znały terminów pochwa, wargi sromowe, srom czy łechtaczka.

Przeciwnie, były z wykształcenia nauczycielkami, toteż miały zapewne lepszy dostęp do informacji niż większość rówieśniczek. Nie można im też zarzucić, że były niewyzwolone lub ‘pruderyjne’, jak same by to ujęły. Jedna moja babka zarabiała na życie pisanem kazań – w których w ani jedno słowo nie wierzyła – dla surowego Kościoła protestanckiego, a resztę dorabiała grając na wyścigach. Druga była sufrażystką, pedagogką, a nawet

działaczką polityczną, co w owym czasie napawało zgrozą wielu przedstawicieli jej żydowskiego środowiska. Matka była jedną z pierwszych reporterek w gazecie jeszcze przed moim urodzeniem. Zawsze szczyliła się tym, że wychowuje obie córki w bardziej oświeconym duchu niż wychowano ją. Nie przypominam sobie, żeby używała gwarowych określeń z zakresu anatomii kobiecej, które brzmiałyby sprośnie lub wstydliwie, za co jestem jej nad wyraz wdzięczna. Mimo to nie słyszałam terminów trafnych, nie mówiąc już o napawających dumą.”

(Eve Ensler, *Monologi waginy*, s.10, Warszawa 2003)

Zarówno „The Body talk” Daldry’ego, jak „Monologi...” Ensler można potraktować jako przykłady walki o ustanowienie pełnoprawnego języka w sferze, w której dotąd panowały, jak pisze Steinem ‘pokątne gwary’. Ten kierunek został zresztą wyraźnie zaznaczony w obu tytułach i oba – jak zawsze w przypadku podobnych rewolt lingwistycznych – zostały uznane przez część odbiorców za historyczne i przesadne. Istotnie oba scenariusze przynosiły język ciemny, przesycony subiektywnymi emocjami, niejednoznaczny. Ale równocześnie – niezwykle poruszający. Tym, co robiło największe wrażenie na widowni była możliwość śledzenia jednostkowych zmagania o wyrażenie własnej prawdy. Były one niekiedy nie do końca udane ale zawsze szczere. Recenzenci byli zgodni, że ten szczególny i wcale nie tak często obecny w teatrze ton przedstawienia Daldry/ego i Ensler zawdzięczały technice verbatimu.

Wybrzmiewał on również w kolejnych produkcjach RCT mówiących wprost o problemach politycznych i społecznych.

„Nazywam się Rachel Corrie”(premiera w kwietniu 2005) to spektakl Allana Rickmana opowiadający o codziennym życiu w Strefie Gazy. Wybitny aktor oparł swój scenariusz na pamiętniku i mailach amerykańskiej aktywistki działającej w Międzynarodowym Ruchu Solidarności z Gazą.

Rachel pisała swój pamiętnik nieprzerwanie od 12 roku życia. Typowy początkowo sztambuch nastolatki z każdym

upływającym rokiem stawał się zapisem coraz bardziej oryginalnego i niezwykłego życia duchowego. Nietuzinkowi byli zarówno autorzy, w których się rozczytywała – Rilke, Cummings, Gertruda Stein – jak i żywe zainteresowanie sprawami świata. Brało się ono przy tym z bardzo emocjonalnie przeżywanego bólu powodowanego przez dziejące się niesprawiedliwości i potrzeby sprzeciwu wobec nich.

To zaprowadziło Rachel Corrie do Strefy Gazy. Píše o codziennym życiu na tym najgęściej zaludnionym skrawku ziemi, o nauczaniu w klasach, w których ściany mają dziury po kulach; o budowaniu przez dziesięciolecia domu przez palestyńską rodzinę, która ma przy tym świadomość, że izraelskie buldożery mogą go zniszczyć w dwie godziny; wylicza godziny jakie palestyńscy robotnicy spędzają dzień w dzień na przejściach granicznych; pisze o ‘przypadkowym’ niszczeniu studni i surrealistycznym uczuciu jakie się ma oglądając w kablówce horror „Smętarz dla zwierzaków”, gdy za oknami trwa jntifada.

Rachel spiera się z ojcem, gdy ten w mailach pisze o arabskim terroryzmie: jakbyśmy się czuli my sami, pyta, gdyby nasz dom był stale zagrożony zniszczeniem? Ale krytykując politykę Izraela, rozumie jednocześnie obawy Żydów. Jest zaangażowana ale nie stronnica. Píše precyzyjnie i rzeczowo.

„Pisanie miała we krwi” – zauważa recenzent, Michael Billington i uznaje jej pamiętnik za „głęboko poruszające świadectwo osobiste”.

Pamiętnik pozostał jedynym dziełem Rachel Corrie. Zginęła w Gazie w wieku 23 lat pod gąsienicami buldożera, gdy próbowała zagrozić mu drogę do palestyńskiego domu wyznaczonego do zniszczenia.

„Teatr nie ma obowiązku przedstawiać pełnego obrazu – pisał po premierze recenzent „Guardiana”. – Jego jedynym obowiązkiem jest być uczciwym. To, co tu dostajesz, to oszałamiająca relacja o reakcji pojedynczej kobiety na konkretną sytuację.”

(The Guardian z 14.04.2005)

Równie dobrze jak spektakl Alana Rickmana, zostały odebrane „Rozmowy z terrorystami” Robina Soansa, których premiera odbyła się również w kwietniu 2005 roku.

Przedstawienie składało się z dwóch części. W pierwszej rozbrzmiewały głosy członków organizacji uznanych za terrorystyczne: byłych żołnierzy IRA i walczących z nimi protestantów z Ochotniczej Armii Ulsteru, członków Kurdyjskiej Partii Robotniczej, Narodowej Partii Oporu z Ugandy i Brygady Męczenników Al.-Aksa. Ale zostały odnotowane też głosy ‘cywilów’ przynależących do narodów, z których terroryści się rekrutują, zaś ich kolor skóry i rysy twarzy ułatwiają tę identyfikację. Jak więc palestyńska uczennica czuje się w Betlejem a muzułmanin Edward w Luton? Bardzo źle. Podczas trwającej ‘wojny z terroryzmem’ są traktowani jak potencjalni terroryści. Bohaterem drugiej części jest niewymieniony z nazwiska brytyjski dyplomata ‘w Azji’, w którym bez trudu rozpoznano Craiga Murray’a, niedawnego ambasadora UK w Uzbekistanie. W chwili premiery „Rozmów...” był wciąż bohaterem głośnego skandalu politycznego: mianowicie Murray zrezygnował demonstracyjnie ze swego stanowiska w ramach protestu wobec sposobu, w jaki USA toczyły swą wojnę z Al.-Kaidą. Pełnił swą misję w Samarkandzie przez którą CIA przerzucało schwytych w Afganistanie talibów (wielu z nich, jak się z czasem okazało, było Bogu ducha winnymi ludźmi, schwytanymi całkowicie na oślep). Tu odbywały się pierwsze przesłuchania z użyciem tortur. Murray przeciw nim protestował z powodów etycznych ale też z głębokiego przekonania, że informacje w ten sposób uzyskane są zazwyczaj bezużyteczne. Torturowany człowiek powie wszystko, żeby uniknąć bólu. („Sprzedajemy dusze za garść śmieci” – mówi Dyplomata w spektaklu.)

Craig Murray opisał swoje doświadczenia z Uzbekistanu w reportażu „Śmierć w Samarkandzie”, który przez dłuższy czas nie mógł się ukazać z powodu kontrakcji rządu. Gdy wyszedł wreszcie w 2006 roku nie zawierał wstrzymanych przez cenzurę dokumentów dyplomatycznych, wcześniejszych

niż książka. Spektakl *Royal Court* był więc udaną próbą obejścia zakazu informowania opinii publicznej o brudnej wojnie z terroryzmem.

„Rozmowy z terrorystami” zwracają uwagę z jeszcze jednego powodu. Technika *verbatim* znakomicie służy ujawnieniu głębokich motywów działania aktorów życia społecznego i skomplikowaniu ich codziennych praktyk (niekiedy nie realizujemy naszych zamiarów, realizujemy je połowicznie, itd.) Bardzo sprawna w opisie codzienności, gorzej radzi sobie ta ‘technika dokumentalna’ z ogólniejszymi konkluzjami. Często szczegółowy obraz zdarzeń przestania ich sens.

Sztuka Robina Soansa pokazuje, że można sobie z tym ograniczeniem poradzić bez łamania zasad *verbatim* (nie komentujemy wypowiedzi naszych bohaterów, nie dopisujemy puenty do ich opowieści).

Sens „Rozmów...” jest jasny: to wojna z terrorem produkuje terrorystów. Bohaterowie pierwszej części weszli na drogę przemocy, gdy wyczerpali wszelkie inne możliwości rozwiązania swych problemów. Pokusa sięgnięcia po środki gwałtowne rodzi się wówczas gdy siłę polityki zastępuje polityka siły. O tym właśnie mówi w swojej relacji z Azji ambasador Murray. Równie jednoznaczna w diagnozie jest „Dżungla”, sztuka Joe Murphy’ego i Joe Robertsona, założycieli *Good Channel*, zespołu teatralnego, który powstał w obozie dla uchodźców w Calais w 2017 roku. Ich spektakl opowiada o mającej tam właśnie miejsce katastrofie humanitarnej, za którą twórcy obwiniają rządy Francji i Wielkiej Brytanii a szczególnie *Theresę May* kierującą brytyjskim Ministerstwem Spraw Wewnętrznych. To ona odmówiła nieletnim mieszkającym w obozie prawa do znalezienia się pod opieką krewnych mieszkających w UK. Dowiadujemy się o tym śledząc historię syryjskiej dziewczynki, *Amal*, której marzenia kończą się na błotnistym cmentarzu obozowym zwanym *Angels Corner*.

Scenografia *Miriam Buether*, umieszcza publiczność w restauracji, zrujnowanym miejscu ze stołami ze sklejki, niedopasowanymi krzesłami i ławkami oraz *patchworkowym* dachem z cienkiego materiału. Chleb jest rozdawany. Nawet pośród

kłótni i nieporozumień, toczącej się każdego dnia walki o przetrwanie, wciąż rozbudzanych i rozwiewanych nadziei, zawsze jest chleb i gościnność. Dużą rolę w spektaklu odgrywają osławione komórki. W Polsce to, że uchodźcy je mają, było uznawane przez niektórych za dowód ich bogactwa i dobrej sytuacji. W rzeczywistości są niezbędnym narzędziem komunikacji w ich podróży. Dzięki nim uchodźcy dzwonią do matek w Afryce i – by je uspokoić – kłamią, że są już w Anglii. Gdy ktoś dzwoni z informacją, że udało mu się przebyć Kanał w obozie wybuchają radości. Wielokrotnie w trakcie spektaklu odzywa się dzwonek jednego z telefonów grający „*The White Cliffs of Dover*”. Znana melodia brzmi nieskończenie melancholijnie... Dosłowny teatr dokumentalny potrafi działać szybko. Umie również być może bardziej precyzyjnie i sugestywnie opisywać niejednoznaczne ‘podglebie’ zdarzeń, o jakich opowiada niż czynią to tradycyjne media.

Tak było w wypadku sztuki *Tess Berry-Hart* „*Someone to win*”, opowiadającą historię *Sama Hallama*, nastolatka niesłusznie skazanego w procesie poszlakowym i odsiadującego wieloletni wyrok. W 2004 roku grupa młodych pobiła ze skutkiem śmiertelnym emigranta z Etiopii. Dwójka świadków zeznała, że jednym z napastników był *Sam*. Jeden ze świadków odwołał swoje zeznania jeszcze w trakcie rozprawy, drugi już po niej przyznał, że oskarżył *Sama*, bo ‘szukał kogoś, kogo można by winić.’

Pomimo tych wątpliwych dowodów *Sam Hallam* został skazany a wyrok został potwierdzony podczas pierwszej rozprawy apelacyjnej. Druga apelacja miała miejsce w 2012 roku a poprzedziła ją o kilka tygodni wcześniejsza premiera spektaklu. Opowiadał on z właściwą teatrowi dokumentalnemu dokładnością o pełnym napięciu i frustracji życia na osiedlu, na którym doszło do morderstwa. Przedstawiał historię *Sama* i przebieg procesu w trakcie którego został uznany za winnego. Trudno oczywiście twierdzić, że „*Someone to win*” miał wpływ na wynik rozprawy, niemniej *Hallam* został w jej efekcie uwolniony i dziękował serdecznie twórcom za zajęcie się jego sprawą.

Kryminalną fabułę ma również verbatim Aleca Blytha i Adama Corka „London Road” (premiera 14.04.2011 roku w Cottesloe National Theatre w Londynie).

Akcja rozgrywa się w Ipswich w hrabstwie Suffolk, gdzie miały miejsce seryjne morderstwa oraz podczas procesu ich sprawcy Steve Wrighta w latach 2006-2008. Interesujące tu jest przede wszystkim to, że spektakl jest... musicaliem. Muzyka wychodziła z rytmu wypowiedzi mieszkańców Suffolk z którymi rozmawiali autorzy. Spektakl odniósł spory sukces (w 2012 dostał aż cztery nagrody im. Laurence Olivera, zaś w 2014 nakręcono na jego podstawie film z Tomem Hardym i Olivią Coleman).

Recenzenci podkreślali, że autorzy nie żerowali na tragedii. Solidnie udokumentowali temat przeprowadzając dziesiątki rozmów z mieszkańcami, prostytutkami pracującymi przy autostradzie, przedstawicielami mediów. Skoncentrowali się na wspólnocie mieszkańców, którą zrodziło zagrożenie (została założona Straż Obywatelska) oraz na tym, że wspólnota owa przetrwała schwywanie zabójcy.

Jak widać chyba z powyższego, nader przecież wyrывkowego przeglądu metoda verbatim zadomowiła się na scenach angielskich na dobre. W każdym sezonie grane są tam spektakle dokumentalne, które przyciągają uwagę publiczności i recenzentów, zdobywają nagrody, również poza teatralne, jak nagroda Amnesty International dla „Głębokiego cięcia” (2008) Philipa Ralpa, sztuka opowiadająca o tajemniczych zgonach w koszarach w Deepcht, gdzie w latach 1995-2002 zginęło pięciu rekrutów.

Autorzy dokumentalni pozostają często wierni uprawianemu gatunkowi, jak Tess Berry-Hart, która w dwa lata po sukcesie swej sztuki ‘sądowej’, wystawiła głośne „Soczi 2014”, verbatim opowiadający o środowisku LGBT w Rosji oraz wprowadzeniu tuż przed putinowską olimpiadą zimową restrykcyjnych przepisów antygejowskich.

Spektakle potrafią dotyczyć również tematów zaskakujących, jak choćby zmian, które za czasów neoliberalnych rządów Margaret Thatcher zaszły w... angielskiej kolei.

„Reformy” w tej dziedzinie były prowadzone według uniwersalnego wzorca wymyślnego przez chicagowskich ekonomistów z Miltonem Friedmanem na czele: deregulacja, cięcie kosztów i zatrudnienia, cedowanie części zadań na firmy zewnętrzne itd. Ale ponieważ dotyczyły one Kolei Brytyjskich, instytucji będącej wciąż jeszcze przedmiotem narodowej dumy i wzorem dla reszty świata, instytucji, w której praca była właściwie swoistą służbą i nobilitowała, rynkowe zmiany jakie wprowadzono w niej w latach osiemdziesiątych okazały się wyrazistym modelem ogółu przemian dokonanych w życiu Zjednoczonego Królestwa przez Żelazną Damę, wyznającą pogląd iż „nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo. Są pojedynczy mężczyźni, kobiety i rodziny.”

Pierwszym efektem zmian na kolei był niewidziany tam nigdy dotąd chaos. W kilkanaście miesięcy po ‘neoliberalnej naprawie’ kolei angielskich miał miejsce pierwszy od stu lat wypadek śmiertelny. Potem – kolejny. I jeszcze jeden. Koleje na Wyspach przestały być tym super bezpiecznym środkiem szybkiego transportu, czym szczyły się niemal od chwili swego powstania.

3. Teatr dokumentalny pozwala opowiedzieć wiele historii, które prawdopodobnie nigdy nie ujrzałyby światła dziennego. Jaki jest odbiór publiczności kiedy na deskach sceny oglądają czyjąś autentyczną historię?

Mówiąc w wielkim skrócie – zaskakująco dobry. Wydaje się, że rozstrzygającą rolę ma język używany w naszych spektaklach. Przeniesiony ‘dosłownie’ z rozmów, niegramatyczny, chaotyczny, pełen sprzeczności, często nieporadny i zawsze niezwykle emocjonalny.

Jest taki jak nasze życie i dlatego jego opowieść o życiu jest odbierana jako autentyczna. Jednocześnie zawsze staramy się w chaotycznych zazwyczaj opowieściach jakich wysłuchujemy, dostrzec jakiś dominujący ‘trend’, który w spektaklu staje się osią dramaturgii. Używam słowa trend za niezującym

już, wielkim psychologiem Danielem Kahnemanem, którego drobiazgowo, wieloletnie badania prowadziły do wniosków, że nasza ludzka tożsamość, jest znacznie bardziej nieciągła, dynamicznie zmienna, chaotyczna, nie tyle racjonalna, co racjonalizująca ex post nasze decyzje, niemniej można w niej dostrzec jakiś 'trend' panujący wśród wyborów. Ktoś wobec wypadku rzuci się do ratowania ofiar, ktoś będzie transmitował go w mediach społecznościowych. Staramy się odnaleźć tę kruchą podstawę 'osobowości' naszego bohatera. Gdy się nam udaje, nasza opowieść o nim staje się uporządkowana. W ten sposób przewyższamy jakoś „Kryzys narracji”, który zdaniem Byung-Chul Hana jest jednym z najgroźniejszych kryzysów współczesnej cywilizacji.

4. Jak Pan widzi przyszłość teatru dokumentalnego? Czy publiczność łaknie tego rodzaju opowieści?

Mam nadzieję, że teatr dokumentalny w Polsce rozwinie się w stylu anglosaskim. Na całym obszarze anglojęzycznym bowiem verbatim zyskał sobie stałe miejsce w repertuariach teatralnych a równocześnie odkryto w nim poręczne narzędzie w diagnozowaniu i rozwiązywaniu problemów i konfliktów społecznych. Np. w dużym australijskim szpitalu powstał spektakl o konflikcie między lekarzami i średnim personelem medycznym.

5. „Formować porządek społeczny jak rzeźbę – to moje życiowe zadanie oraz zadanie sztuki w ogóle”, mówił Beuys. Czy tak jak Joseph Beuys wierzy Pan, że sztuka ma za zadanie „rzeźbić społeczeństwo”?

W związku z powyższym oczywiście jestem zdania, że teatr dokumentalny na swój sposób 'rzeźbi społeczeństwo'.

- * Krzysztof Kopka jest teatrologiem, dramaturgiem (m.in. współautorem spektakli: „Ballada o Zakaczawiu”, „Rzeź”), scenarzystą filmowym („80 milionów”, „Fotograf”; seriale: „Głęboka woda”, „Komisja morderstw”), reżyserem (m.in. spektakl „Koriolan”, został uznany za najlepszy spektakl szekspirowski sezonu 1998/1999 oraz spektaklu „1612”, zrealizowanego we współpracy polsko-rosyjskiej, prezentowanego przez Teatr Ad Spectatores/Teatr.doc i nagrodzonego na gdyńskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port) oraz wykładowcą w Katedrze Scenografii na Wydziale Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Zajmuje się również tłumaczeniem tekstów z języka rosyjskiego, przełożył kilkanaście dramatów twórców z kręgu „nowej dramy”. Jest autorytetem i propagatorem „Teatru na faktach” na polskiej scenie teatralnej, z sukcesem i pełną determinacją prowadzi projekt „Teatr na faktach” we wrocławskim Instytucie Grotowskiego. W 2024 roku odbyła się III edycja Festiwalu „Teatr na faktach”, przebiegająca pod hasłem – „Rzeczy zbędne”, podczas której widzowie mieli okazję uczestniczyć w 20 wydarzeniach: spektaklach, czytaniach performatywnych, dyskusjach i spotkaniach, a także warsztatach dotyczących codziennych zmagania ofiar i świadków konfliktów zbrojnych XXI w.

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Jakuba Tabisza, dyrektora artystycznego Festiwalu Teatr na Faktach, który tak charakteryzuje działania podjęte podczas III edycji wydarzenia:

Podczas Festiwalu Teatru na faktach chcemy opowiadać o zwykłych ludziach podejmujących niezwykle trudne decyzje. Każdy ze spektakli i każde z czytań performatywnych będzie się odnosić do prawdziwych bohaterów i zdarzeń. Twórcy i twórczynie wsłuchują się w historie dziejące się tu i teraz, najaktualniejsze i najdrażliwsze. Wiele z nich zostanie opowiedzianych po raz pierwszy tak głośno i z taką mocą. Zaprezentujemy spektakle

o osobistej wierze, o migracji, o uwięzieniu, o pracy bez końca i braku perspektyw na godziwe zajęcie, o mniejszości i wykluczeniu. Każda z tych historii wydarzyła się gdzieś w Polsce, a czasami poza jej granicami. W programie III edycji festiwalu znajdziecie premierowe pokazy dokumentalne, najciekawsze i najnowsze realizacje wrocławskiego Teatru na faktach, a także produkcje gościnne, z ostrzeliwanego rakietami Charkowa czy z białoruskiej celi. Tradycyjnie już pokazom i czytaniom będą towarzyszyć dyskusje z bohaterami i bohaterkami spektakli, osobami eksperckimi i aktywistycznymi. Możliwość rozmowy stanowi dla nas dopełnienie spektaklu i jest formą zwerbalizowania problemu, możliwością zadania pytania u źródła.⁹

TEATR UKŁAD FORMALNY

W ostatnim czasie miałam możliwość na krótko stać się częścią zespołu Teatr Układ Formalny, tworząc scenografię do spektaklu „Limba” Piotra Rowickiego w reżyserii Piotra Ratajczaka. Miejsce, w którym przyszło mi pracować, emanuje zgoła inną energią niż znane mi dotąd lokalizacje w instytucjach kultury. Nie bez powodu siedziba teatru znajduje się w Centrum na Przedmieściu, skupiając mieszkańców osiedla i aktywizując społeczność lokalną przez co staje się przestrzenią wspólną, otwartą na dialog i wszelkie inicjatywy. Budowanie autentycznego zespołu i wspólnotowość, przejawiająca się kolektywnym tworzeniem każdego elementu spektaklu, od tekstu aż po scenografię, wyróżniają działalność Teatru na tle innych instytucji i stały się swoistą wizytówką grupy. Charakterystyka zespołu okazała się być szczególnie istotna w kontekście tematu przedstawienia, który dotyczył problemu spolaryzowanego społeczeństwa. Akcja spektaklu rozgrywa się na wrocławskim osiedlu, zarezerwowanym dla osób należących do elity, dość zamożnych, aczkolwiek ta prawdopodobna sytuacja mogłaby wydarzyć się w każdym innym miejscu.

Ośmioro bohaterów spotyka się podczas zebrania lokatorskiego, aby zdecydować o posadzeniu drzewka, tytułowej

limby. Rutynowe zebranie ma dość nieoczekiwany przebieg. Lokatorzy reprezentujący różne grupy społeczne, zawody, ideologie, różny stosunek do Unii Europejskiej, status materialny i wyznania mają też różne wizje i pomysły na temat nie tylko drzewa, ale i wielu innych spraw. Pod wpływem emocji i nieoczekiwanych zdarzeń prawda o mieszkańcach wychodzi na jaw. Okazuje się, że nikt nie jest tym, za kogo się podawał. Zabawne, inteligentne i dwuznaczne dialogi pokazują jak na dłoni komizm wszelkich radykalizmów.

Dzięki strukturze i idei tej organizacji jeszcze mocniej można było poczuć autentyzm w przesłaniu tego spektaklu – siłą daje jedność społeczeństwa, jego symbioza.

Ośmielona relacją łączącą mnie z fundacją Teatr Układ Formalny, poprosiłam o odpowiedzi na kilka pytań, związanych z działalnością społeczno-artystyczną grupy. Poniżej zamieszczam wypowiedzi rozmówców:

1. Czy możecie opowiedzieć w kilku zdaniach o początkach Waszej grupy i celach jakie sobie założyliście?

Początkowo każdy z nas podążał własną, artystyczną drogą. W 2016 roku postanowiliśmy połączyć zdobyte doświadczenie i tworzyć wspólnie. Zawarliśmy układ, Układ Formalny. Tak powstał określony w swojej formie – teatr, który rozmawia. Chcemy być jak najbliżej ludzi, pytać o to, co dla nich ważne. Szukamy tematów istotnych i często przemilczanych. W spektaklach nie udzielamy konkretnych odpowiedzi, wolimy zadawać pytania.

Tworzymy przestrzeń do dyskusji, konfrontacji i integracji. Cienimy różnorodność, chcemy trafić do wrażliwości i potrzeb szerokiego grona odbiorców – niezależnie od przekonań czy postaw. Odrzywamy łatkę ekskluzywności i niedostępności teatru – Układ Formalny jest dla wszystkich! Każdy widz jest dla nas ważny i wyjątkowy.

Teatr Układ Formalny powstał z fuzji różnych środowisk

9. <https://grotowski-institute.pl/projekty/festiwal-teatru-faktach-2024/>

artystycznych Wrocławia – absolwentów Akademii Sztuk Teatralnych, Akademii Sztuk Pięknych, Akademii Muzycznej oraz Uniwersytetu Wrocławskiego. Czynnikiem konsolidującym naszą oficjalną działalność w formie fundacji był „Program Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej”, realizowany w ramach Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Celem programu było rozwijanie potencjału młodych artystów kończących szkołę teatralną poprzez samodzielne kreowanie miejsc pracy oraz prowadzenie działań teatralnych w różnych przestrzeniach aktywności społecznych i edukacyjnych. W pełni wypełniliśmy zakładane cele, powołując stały zespół artystyczny, który już w pierwszym roku naszej działalności poszerzyliśmy o specjalistów z zakresu psychologii i pedagogiki.

2. Czy moglibyście podzielić się ze mną swoją wizją teatru? Czym się zajmujecie?

W ciągu siedmiu lat pracy fundacji „Teatr Układ Formalny” wyklarowały się dwa podstawowe profile działalności teatru. Pierwszym z nich jest docieranie z wysokojakościowymi spektaklami do odbiorcy młodzieżowego, zwłaszcza z małych miejscowości na co dzień pozbawionych kontaktu z kulturą. Ten zdefiniowany i trudny odbiorca wymaga podjęcia specyficznych metod twórczych pozwalających na zrealizowanie jego potrzeb.

Jesteśmy mocno związani z Wrocławiem i regionem – tutaj się spotkaliśmy i czujemy się dobrze:)

Od 2020 roku posiadamy swoje stałe miejsce w Centrum na Przedmieściu przy ul. Prądyńskiego 39a.

Realizując naszą misję, staramy się wykorzystywać potencjał ludzki zebrany we wrocławskim środowisku organizacji pozarządowych:

Jesteśmy członkiem Dolnośląskiej Federacji Organizacji Pozarządowych, stale uczestniczymy w Grupach Dialogu Społecznego. W projektach edukacyjnych współpracujemy ze „Stowarzyszeniem Edukacji Krytycznej” i Wrocławskim

Centrum Rozwoju Społecznego. Przy projekcie „Cicho/Tuxo”, merytorycznie wspierała nas „Fundacja Ukraina a koproducentem był Teatr Współczesny we Wrocławiu. Nasze działania edukacyjne wspierane są przez Przedstawicielstwo Komisji Europejskiej we Wrocławiu.

Od 2022 współpracujemy też przy wielu projektach z Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, jak to miało miejsce przy produkcji spektakli „W siebie wstąpienie”, „Fedra, czyli historia flanelowego wstydu” czy nasza najnowsza produkcja „Balladyna”. Od 2022 roku realizujemy własny program impresaryjny „Układ Otwarty” zapraszając na naszą scenę inne profesjonalne zespoły teatralne i twórców działających w nurcie offowym na terenie całej Polski, zapewniając im pełne wsparcie promocyjne i techniczne. W ciągu dwóch sezonów teatralnych – 2021/2022 oraz 2022/2023 odbyło się na naszej scenie kilkadziesiąt takich pokazów.

W ciągu ponad 6 lat działalności zrealizowaliśmy szereg projektów finansowanych z środków publicznych, zarówno z poziomu samorządowego jak i ministerialnego.

Inicjatywy teatralne i edukacyjne realizowaliśmy z programów Instytutu Teatralnego, Narodowego Centrum Kultury, Wydziału Kultury Urzędu Miasta Wrocławia oraz Przedstawicielstwa Komisji Europejskiej we Wrocławiu.

Nasza praca we wrocławskim środowisku organizacji pozarządowych zaowocowała zaproszeniem nas do współtworzenia „Centrum na Przedmieściu” – nowej przestrzeni aktywności kulturalno-społecznej która powstała na Przedmieściu Oławskim we Wrocławiu. Nasz teatr, od marca 2020 roku, ma tutaj swoją siedzibę i jesteśmy odpowiedzialni za organizację życia kulturalnego dzielnicy.

W maju 2022 roku po raz kolejny podpisaliśmy umowę z Regionalnym Centrum Inicjatyw Pozarządowych, na realizację programu „Dolny Śląsk – Dobra Praca 2.0”, dzięki któremu zatrudniliśmy na umowę o pracę dwójkę pracowników oraz mogliśmy wyposażyć ich stanowiska pracy. Projekt realizowany jest do 2023 roku.

3. Czy możecie nazwać swoje działania zaangażowanymi społecznie?

Fundacja „Teatr Układ Formalny” od ponad siedmiu lat działa we Wrocławiu i na terenie Dolnego Śląska realizując swoje działania statutowe poprzez działalność edukacyjno-artystyczną i wykorzystując teatr jako narzędzie realnej zmiany i platformę dialogu społecznego.

Jesteśmy rzadkim przykładem profesjonalnego zespołu artystycznego, który wykorzystuje oddolny potencjał pracy w trzecim sektorze aby tworzyć sztukę zaangażowaną społecznie.

Celem statutowym Fundacji, który realizujemy konsekwentnie od początku naszej działalności jest animacja społeczno-kulturalna ze szczególnym uwzględnieniem potrzeb osób wykluczonych społecznie oraz zagrożonych wykluczeniem społecznym.

Tworzymy przestrzeń wolną od strachu, skrępowania, dającą poczucie bezpieczeństwa, uważności i zrozumienia poprzez sztukę.

Wyklarował się trzon naszej działalności ideologicznej – propagowanie poprzez inicjatywy artystyczno-społeczne kultury czynnej, stojącej w opozycji do biernych postaw odbiorczych. Aktywne uczestnictwo, polegające na zaangażowaniu odbiorców na wielu etapach powstawania działania twórczego, wzmacnia poczucie wspólnej odpowiedzialności i wywodzącej się z niej świadomej postawy obywatelskiej. Łącząc sztukę i zaangażowanie obywatelskie inspirujemy się światowymi autorytetami, między innymi nominowanym do pokojowej Nagrody Nobla Augusto Boalem, który tak widział rolę aktora-twórcy w dzisiejszym świecie:

„Musimy stworzyć inny świat, ponieważ wiemy, że to jest możliwe. Ale to my musimy zbudować ten inny świat własnymi rękami poprzez granie na scenie i we własnym życiu. (...) Wszyscy jesteśmy aktorami: bycie obywatelem to nie życie w społeczeństwie to zmienianie go.”

4. Jaki chcecie uzyskać efekt, w jaki sposób wpłynąć na społeczeństwo?

Poprzez edukację kulturalną wspieramy proces wychowawczy młodego człowieka. Podejmując ważne tematy, odnoszące się do ochrony wolności i praw człowieka, podejmujemy dyskusję wspierającą rozwój demokracji. Każdemu spektaklowi towarzyszy część warsztatowa, podczas której nasi pedagodzy, edukatorzy i aktorzy przepracowują z młodzieżą tematy podjęte w sztuce, przyglądają się różnym punktom widzenia i wyciągają wspólne wnioski. Uzupełniamy zawartość podstawy programowej o szeroko pojęte problemy związane z procesem socjalizacji jednostki.

Odpowiadając na potrzeby młodych ludzi postanowiliśmy pojawić się w ich codziennym środowisku – w szkołach. Trzy z naszych spektakli realizowanych stricte dla młodzieży prezentowane były bezpośrednio w placówkach oświatowych. Spektakle „Wszyscy bogowie we krwi”, „Słowo na g” i „Cicho/Tuxo” zostały zagrane łącznie w kilkudziesięciu szkołach na terenie całej Polski.

Naszą pracę podsumował Szymon Kaźmierczak w magazynie Teatr: „To wyjątkowo trudna forma pracy z młodzieżą — kształtowanie konkretnych postaw wobec groźnych sytuacji łatwo zamienić się może w moralizatorstwo. Choć zespół Układu Formalnego przyjeżdża do szkół z jasnym przesłaniem, znakomicie unika tego niebezpieczeństwa. Nie przedstawia świata w sposób naiwny czy uproszczony, przeciwnie — z uwagą przygląda się różnym postawom i uwzględnia głosy wszystkich stron konfliktu.”

W ramach tego profilu działalności w 2020 roku zrealizowaliśmy projekt „Społeczne wyMOWy teatru”, z programu Kultura Interwencje zagraliśmy w nim 9 spektakli „Wszyscy=bogowie we krwi”, dla Młodzieżowych Ośrodków Wychowawczych. Graliśmy bezpośrednio w ośrodkach oraz na żywo on-line, łącząc się poprzez streaming na spektaklu oraz na warsztaty przez aplikację ZOOM. Nasz spektakl w sposób szczególny korespondował z wrażliwością podopiecznych Ośrodka Wychowawczego.

Doświadczenie sztuki było dla nich ważnym czynnikiem – impulsem do podjęcia rozmowy z rówieśnikami, opiekunami i bliskimi o własnych problemach, które doprowadziły ich do obecnej sytuacji.

Nasza działalność w tym profilu skierowanym na młodego odbiorcę nie ogranicza się tylko do tworzenia spektakli. Stawiamy również na edukację teatralną, upatrując w niej niezwykle ważnych elementów służących socjalizacji, budowaniu własnej wartości, rozwoju.

Wyżej wspomniana współpraca z Młodzieżowymi Ośrodkami Wychowawczymi rozwinęła się w kolejne projekty o charakterze warsztatowo-edukacyjnym. W 2021 roku zrealizowaliśmy dla Muzeum Historii Polski projekt „Bohaterka Polska”, skierowany do żeńskich ośrodków wychowawczych na terenie Dolnego Śląska, gdzie poprzez mechanikę gier RPG rozmawialiśmy o patriotyzmie i kwestiach odwagi i odpowiedzialności. Projekt zaowocował tak pozytywnym odbiorem wśród uczestniczek jak i wychowawców ośrodków, że postanowiliśmy go kontynuować. Od 2023 roku przez kolejne trzy lata w ramach dofinansowania z Dolnośląskiego Urzędu Marszałkowskiego będziemy realizować działania edukacyjne w podobnych formacie w MOWach na terenie Dolnego Śląska.

Do tego nurtu naszej działalności możemy również przypisać przeprowadzone w naszym teatrze już dwukrotnie półkolonie teatralne „Lato w teatrze” w latach 2022 oraz 2023 (projekt finansowany ze środków Narodowego Centrum Kultury). W obu edycjach skupiliśmy się ponownie na warsztatach RPG. Powstały dwa różne, unikatowe, stworzone przez nas scenariusze gier, w połączeniu z warsztatami aktorskimi, plastycznymi, muzycznymi i z obsługi sztucznej inteligencji (AI).

W pierwszej edycji, odpowiadając również na ogromne potrzeby związane z napływem imigrantów wojennych z Ukrainy odbyły się warsztaty, prowadzone w dwóch językach – po polsku i ukraińsku i dedykowane były również dla dzieci i młodzieży z Ukrainy.

Podobnie było, w przeprowadzonych przez nas warsztatach, finansowanych z Komisji Europejskiej jesienią 2022 roku. Osia

projektu było skupienie się na różnicach i podobieństwach w rozumowaniu wartości europejskich przez dzieci i młodzież z Polski i Ukrainy, zagłębienie się w kontekst kulturowy i społeczny charakterystyczny dla miejsca pochodzenia uczestniczek i uczestników warsztatów. Poprzez działania warsztatowo-teatralne, które trwały przez tydzień, powstało 5 filmików – ukazujących przebieg pracy nad projektem.

W roku 2023 zrealizowaliśmy dwa spoty filmowe kampanii społecznej pt. „Szukaj pomocy dla swojego dziecka.” Spoty poruszały temat przeciwdziałania przemocy wobec dzieci i zrealizowane zostały na zamówienie Centrum pomocy dzieciom w Głogowie oraz Stowarzyszenia SZANSA w Głogowie. Spoty zrealizował zespół Teatru Układ Formalny, artysta Tomasz Frąszczak (realizacja zdjęć oraz montaż). Gościnnie w spotach wystąpili wielokrotni uczestnicy organizowanych przez nasz warsztatów i półkolonii Stanisław Scheffler (lat 13) oraz Blanka Sosulska (lat 10).

Drugim profilem pracy fundacji jest zwrócenie uwagi na potrzeby osób zagrożonych wykluczeniem społecznym, którzy na co dzień nie uczestniczą w życiu kulturalnym miasta. W trakcie realizowania autorskich dzieł, twórcy podejmują tematy na co dzień niedostrzegane przez społeczeństwo. Proces poszukiwań i eksploracji własnych specjalizacji zbiega się podejmowaniem rozmowy społecznej pomiędzy codziennymi problemami jednostek, a spojrzeniem, tak zwanego „marginesu społecznego”. Podejmowanie takiej perspektywy to obowiązek artysty, który spełniamy poprzez czujną obserwację zachowań społecznych oraz kontakt, jaki podejmujemy z grupami zagrożonymi wykluczeniem społecznym. Jest to profil który mocno odpowiada naszej działalności na Przedmieściu Oławskim – „trudnej” dzielnicy Wrocławia, w której od 2020 roku znajduje się siedziba naszego teatru. W ten nurt wpisują się zarówno liczne działania warsztatowe i edukacyjne, które przeprowadzamy z mieszkańcami naszej dzielnicy, jak i spektakle teatralne, których głównym założeniem, jest „sztuka zadawania pytań”. Takich, na które często nikt nie chce odpowiedzieć.

W tym nurcie powstały spektakle takie jak:

2021 – „Czarownice” (reż. Karolina Kowalczyk) – spektakl zrodzony z troski o język, jakim mówi się dziś o kobiecości. Trzy protagonistki niezależnie od dzielących je rzeczy, solidaryzują się by odbyć sabat nad światem pełnym nienawiści, przemocy i poniżenia. Sztuka tworzy przestrzeń do dialogu i dyskusji o solidarności w przeciwstawianiu się tworzeniu kolejnych klisz oraz wzorców kobiecości.

2021 – „A miłości bym nie miał” (reż. Jan Hussakowski) – barwna, przerażająca podróż po internetowym świecie ludzi skrzywdzonych, samotnych, sfrustrowanych i często pełnych nienawiści. Inspiracją dla spektaklu była internetowa subkultura inceli.

2022 – „Szekspir Fight Show Arena” (reż. Jakub Kasprzak i zespół) – historia młodego youtubera, którego życie zostało pochłonięte przez freakfightowe gale mieszanych sztuk walki. Spektakl łączy ze sobą pozornie odmienne światy: współczesny, w którym walki w klatce pomiędzy gwiazdami Instagrama biją rekordy popularności, z postaciami z tekstów Williama Shakespeare’a.

2023 – „Fedra, czyli historia flanelowego wstydu” (reż. Agata Duda-Gracz) spektakl o strachu przed przemijaniem i o potrzebie miłości. Spektakl o tabu, jakim jest starzenie się kobiet w dobie dominującej „mody” na piękno i młodość.

Działalność Teatru Układ Formalny jest ponad wszelką wątpliwość niezwykle cenna zarówno dla lokalnego środowiska – Przedmieścia Oławskiego jak i dla młodzieży, którą zespół odwiedza, podróżując po całej Polsce.

Szukają oni wyrw i szczelin do których nie dociera kultura, nawet (a może i w szczególności) ta masowa, błędnie odczytująca lub pomijająca potrzeby młodych odbiorców, którzy

często mają większe oczekiwania wobec kultury i sztuki niż proponuje im główny nurt.

Zgodnie z koncepcją Josepha Beuysa, sztuka uprawiana przez Teatr Układ Formalny wraz z całą działalnością warsztatową, edukacyjną i terapeutyczną bez wątpienia kształtuje lokalną społeczność, zachęca do rozmów na tematy przemilczane, tworzy przestrzeń do dyskusji, konfrontacji oraz integracji. Teatr Układ Formalny ma swój rodowód w oddolnej inicjatywie studenckiej i od ponad 7 lat jest przykładem samowystarczalnej maszyny prospołecznej.

„Sztuka może być realnym narzędziem zmiany. Chcemy budować dialog społeczny i przełamywać tematy tabu poprzez teatr.”¹⁰

FUNDACJA SZTUKA FORMA

Nie bez powodu spośród wielu organizacji pozarządowych wybrałam Fundację Sztuka Forma, gdyż mam wielką przyjemność współpracować z jej założycielami – Agatą Chojnąką i Sebastianem Ładyżyńskim. Działalność Fundacji Sztuka Forma obejmuje organizację wydarzeń artystycznych z zakresu muzyki, teatru, sztuk wizualnych oraz mediów elektronicznych i jest dedykowana przede wszystkim dzieciom, od 4 do 10 roku życia, również tych z dysfunkcjami i niepełnosprawnością umysłową. Dlatego nacisk jest położony na doznania sensoryczne, takie jak: dźwięk, obraz, bodźce dotykowe oraz muzykoterapię i są realizowane poprzez taniec, śpiew, grę na instrumentach i kontakt z muzykami grającymi na żywo.

Fundacja tworzy spektakle, filmy, słuchowiska, opracowuje materiały edukacyjne i prowadzi zajęcia warsztatowe. Najbardziej rozbudowanym obszarem w obrębie prowadzonej działalności są spektakle intermedialne. Te wydarzenia łączą w sobie elementy teatru, sztuk plastycznych, muzyki, tańca, śpiewu, gry na instrumentach a także zadania sprawnościowe. W ramach dotychczasowej współpracy z Fundacją zaprojektowałam

10. <https://ukladformalny.pl/teatr/>

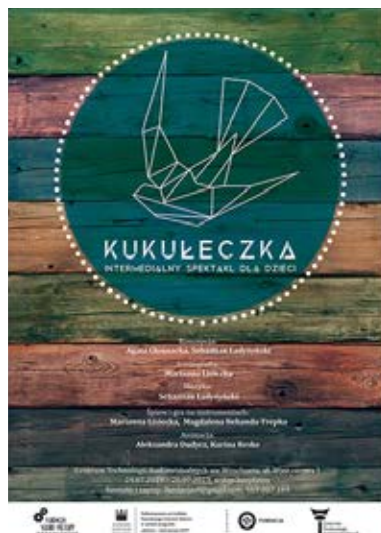


Spektakl pt. *Limba*
prezentowany na scenie Teatru, Fundacja Układ Formalny

i zrealizowałam scenografię, kostiumy i materiały graficzne do wydarzeń: „Pięć skarbów pod Wielkim Śniegiem”, „Róża Wiatrów”, „Kukułeczka”.

Zespół interdyscyplinarnych twórców stworzył również zestaw gier i cykl słuchowisk o nazwie „Dźwiękowisko”. W tym

przypadku byłam odpowiedzialna za całościowe opracowanie graficzne, od plansz i żetonów po okładki podcastów. Cykl muzycznych podcastów edukacyjnych przeznaczonych dla dzieci, ma za zadanie w sposób przyjazny przybliżyć małym odbiorcom zjawiska i pojęcia ze świata muzyki.



Plakaty i zdjęcia ze spektakli Fundacji Sztuka Forma

dźwiękowisko

muzyczne podcasty z materiałami edukacyjnymi

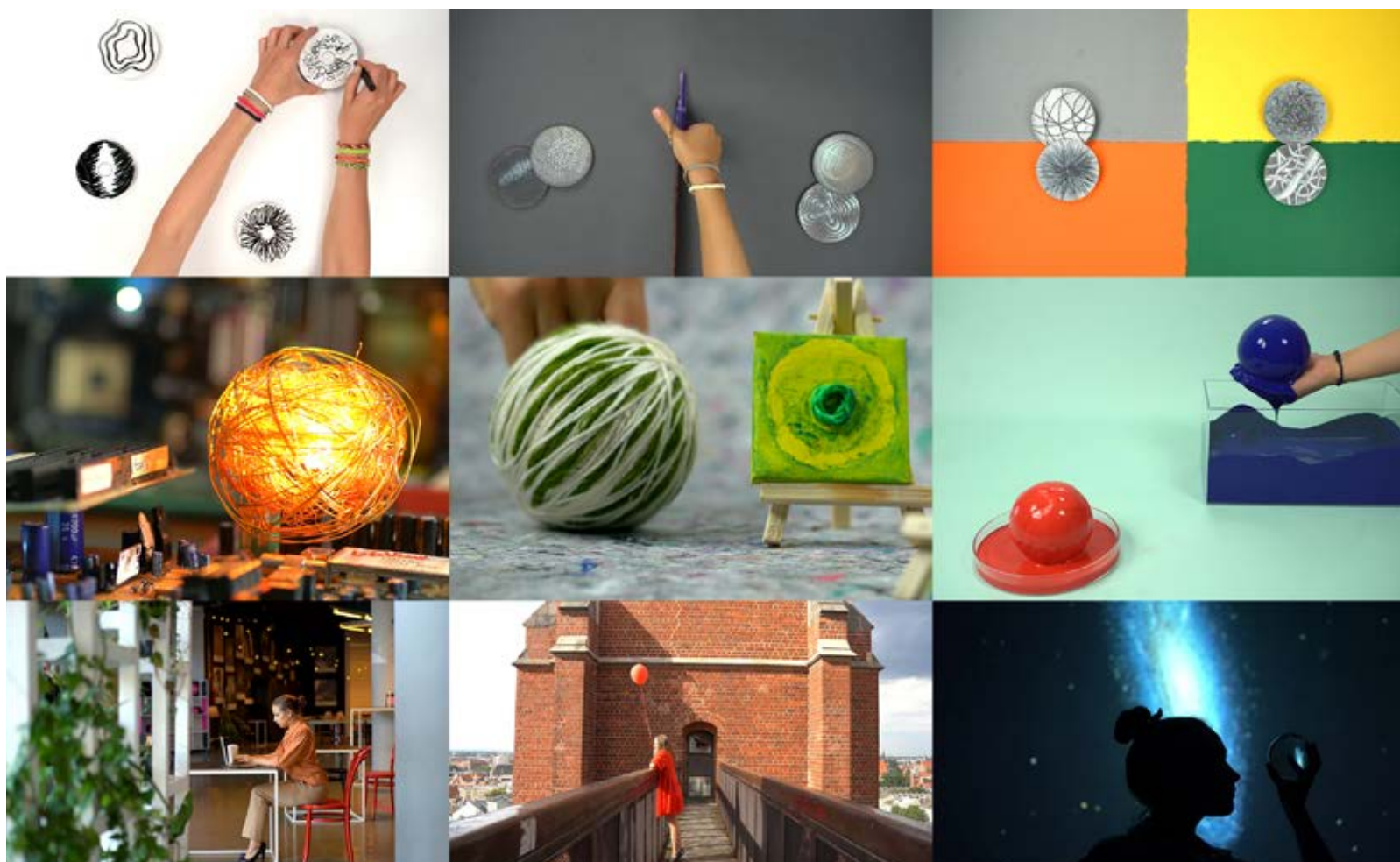


Grafiki i zdjęcia promocyjne do gry i słuchowiska pt. *Dźwiękowisko*

Kolejnym wyzwaniem dla zespołu Fundacji była realizacja filmowa pt.: „Kula”, co ważne, film był adresowany do dzieci, również z niepełnosprawnościami i zaburzeniami rozwoju a jego produkcja została przygotowana w ramach programu Narodowego Centrum Kultury „Kultura w sieci”. Realizacja była próbą przeniesienia dotychczasowej działalności organizacji w przestrzeń Internetu. Obraz składa się z barwnych i różnorodnych fakturalnie ujęć oraz immersyjnego dźwięku, który otacza oglądającego. Różnorodna stylistycznie konwencja filmu obejmuje szerokie spectrum działań – od animacji po ujęcia

aktorskie. Głównym założeniem było umożliwienie widzowi wyboru dalszego ciągu zdarzeń i w konsekwencji dotarcie do jednego z ośmiu sugerowanych zakończeń. Historia opowiada o przemianie bohatera i poszukiwaniu swojego miejsca we wszechświecie.¹¹

Działalność Fundacji Sztuka Forma zdaje się być przykładem dla innych tego typu organizacji. Dotychczasowe doświadczenia zespołu przełożyły się na publikację cyfrowego podręcznika „Sztuka Dostępna”, dedykowanego twórcom i animatorom kultury tworzącym widowiska dla dzieci z niepełnosprawnościami.



Kadry z filmu pt. *Kula*

11. <https://fundacjasf.org/kula-film-interaktywny/>

Pozycja wydawnicza została opracowana w ramach programu Inkubator Innowacji Społecznych Wielkich Jutra – Dostępność + w roku 2020 a jego treść wzbogacona o obserwacje specjalistek: dr Agnieszki Jędrzejowskiej, mgr Katarzyny Kociubskiej i dr Katarzyny Turek, które uczestniczyły w spektaklach Fundacji Sztuka Forma, analizując zaangażowanie i zachowania małych widzów.

Autorzy publikacji wyznaczyli sobie ambitny cel – zebrania kompendium wiedzy na temat sposobu tworzenia atrakcyjnych spektakli dla dzieci z niepełnosprawnościami, popartej analizą naukową i własnymi doświadczeniami. Chodziło o inny, niż dotychczas, wynikający z realnych potrzeb i oczekiwań uczestników, sposób przekazywania informacji o dorobku kulturowym, np. za pomocą napisów w filmach dla osób głuchych bądź niedosłyszących, audiodeskrypcji w spektaklu teatralnym dla osób z dysfunkcją wzroku, czy też dostosowania obiektów użyteczności publicznej i instytucji kultury – muzea, galerie do potrzeb osób z niepełnosprawnościami ruchowymi.

Sz szczególnie ważną częścią przedstawionej koncepcji jest rola animatora w spektaklu, z uwagi na rodzaj działań składających się na teatr sensoryczny, angażujący i aktywizujący dzieci w przebieg wydarzeń, a to stawia przez aktorem/animatorem nowe wyzwania, niespotykane w inscenizacjach klasycznych.

Poniżej zamieszczam wybrane fragmenty tekstu:

Animacja w kontekście grupy osób niepełnosprawnych to zajęcie wymagające nieco większego zestawu umiejętności i szczególnego podejścia. Już na etapie tworzenia wydarzenia należy wziąć pod uwagę specyfikę grupy. W zależności od rodzaju niepełnosprawności należałoby zwrócić uwagę na szczególne aspekty podczas przygotowania zajęć czy zabaw. (...) W spektaklach intermedialnych Fundacji Sztuka Forma proces powstawania przebiegu animacyjnego jest równoznaczny z procesem konstruowania warstwy fabularnej (te dwie warstwy przenikają się nawzajem), a także scenograficznej i muzycznej.

Przedmiotem animacji może być więc zarówno snuta historia i polecenia z nią związane, wszelkie elementy scenografii i otoczenia oraz muzyka pełniąca wspomagającą, bądź niekiedy wręcz kluczową rolę w zastosowanym przebiegu animacyjnym.

Przede wszystkim dostosować należy tempo rozwoju wydarzeń, czy też kolejnych zadań animacyjnych, do tempa zapoznawania się z nimi odbiorców. Dzieci z niepełnosprawnością umysłową będą potrzebowały często używania spokojnej narracji, prostego języka, powtórzenia polecenia dwukrotnie i wyraźnego artykułowania kolejnych propozycji. Dzieci niewidome potrzebują więcej czasu na przejście, ustawienie się, zapoznanie się za pomocą dotyku z elementem animacyjnym, podobnie więcej czasu musimy brać pod uwagę w przypadku dzieci poruszających się na wózkach bądź przy pomocy kul. Oprócz udogodnień architektonicznych należy pamiętać, że szczegóły te wymagają po prostu więcej czasu i uważności podczas trwania wydarzenia. Aby zwiększyć dostępność wydarzenia dla percepcji dziecka dobrze jest stosować elementy metodyki Floortime. Polega ona na dostosowaniu przebiegu, swojego zachowania, języka i mowy do możliwości dziecka. Animator może "zniżyć się" do poziomu postrzegania młodego odbiorcy – na najbardziej podstawowym, fizycznym poziomie może pozostawać na wysokości dzieci, usiąść obok w trakcie tłumaczenia jakiegoś polecenia, czy pomocy w wykonywaniu zadania. Na poziomie bardziej metaforycznym może obrazować niektóre pojęcia, które mogłyby być za trudne dla dziecka, nie tylko za pomocą słów, ale też gestów, obrazów, gry aktorskiej. Cały przebieg animacyjny powinien zostać dostosowany do możliwości dziecka. Zadania animacyjne muszą być proste, nieskomplikowane, a jednocześnie wciągające na tyle, by zaangażować uczestników w jak największym stopniu. Istotną rolę odgrywają tu zadania integrujące całą grupę, takie jak taniec czy śpiew (więcej o tym w przykładach warsztatowych). Sprzymierzeńcem animacji jest warstwa fabularna. Zadania animacyjne, które są wplecione w przebieg akcji, są znacznie ciekawsze niż propozycje kolejnych niezwiązanych ze sobą

rozrywek. Skutkuje to lepszą integracją grupy i działaniem wspólnym i pełnym zapału. W spektaklach Fundacji animacje powstają łącznie z tworzeniem koncepcji i fabuły wydarzenia. Grupa zanurza się w przebieg proponowanej historii – np. wspinaczki wysokogórskiej w Himalaje. Z przebiegu wyprawy wynikają kolejne propozycje zabaw i zadań: przejście pod ścianką przy pomocy liny, zebranie pachnących ziół na łąkach, taniec wiatru na kamienistej przełęczy, czy wspólna gra na bębnach, by przywołać zaginionego himalaistę. Dzieci przeżywają historię jako całość, angażując się zarówno w jej przebieg, jak i w zadania animacyjne, które wykonują „po drodze”. Formuła spektaklu wymusza oczywiście zastosowanie warstwy fabularnej.

Jednak równie dobrze przy tworzeniu scenariuszy warsztatów, bądź animacji odbywającej się przy okazji koncertu czy innego widowiska, warto postarać się, aby zadania, które proponujemy uczestnikom, opierały się na podobnej tematyce, krążyły wokół jakiegoś konkretnego zagadnienia, bądź były oparte na kanwie jakiejś opowieści lub historii.(..)

Istotny jest rozkład zajęć w czasie, odpowiednio dostosowany do grupy wiekowej i biorący pod uwagę poziom sprawności grupy tak, aby każdy z biorących udział czuł się komfortowo, był w stanie wziąć udział we wszystkich proponowanych aktywnościach i nie czuł się w żaden sposób „nie dość sprawny” do wykonania jakiegoś z zadań.(...)

Koncepcja, w której animator nie jest jedynie prowadzącym zabawę, ale pełni rolę opiekuna i przewodnika po świecie artystycznym wspomaga również budowanie poczucia bezpieczeństwa i zaopiekowania, które bardzo często jest silną potrzebą osób z zaburzeniami rozwoju. Animator opowiada dzieciom historie, edukuje, zaciekawia i zaprasza do eksplorowania.(...)

Jak widać powyżej opisywane zajęcia jest wymagające i bardzo odpowiedzialne, dlatego też w produkcjach Fundacji zawsze pracuje para animatorów. Dzięki temu możliwa jest praca w podgrupach, lepsze skupienie uwagi na poszczególnym uczestniku i lepsze zadbanie o bezpieczeństwo wszystkich

biorących udział. Grupy rzadko przekraczają 20-25 osób, co daje możliwość pracy w komfortowych warunkach i stworzenia atmosfery zaufania i bezpieczeństwa.

W podręczniku możemy również znaleźć wiele przykładów konkretnych zabaw oraz zadań warsztatowych praktykowanych przez Fundację Sztuka Forma. Szeroko omówiona została scenografia i zabiegi plastyczne stosowane podczas realizacji tych specyficznych spektakli teatralnych.

Identycznie jak w przypadku prowadzenia spektaklu przez animatorów, przy konstruowaniu scenografii duże znaczenie ma poszukiwanie innowacyjnych środków wyrazu i przekazu, inaczej niż w klasycznych inscenizacjach. Moja wieloletnia współpraca z Fundacją Sztuka Forma zaowocowała wspomnianymi wcześniej, realizacjami przestrzenno-wizualnymi dostosowanymi dla dzieci wyjątkowych, ze szczególnymi potrzebami. Dzięki jasno wytyczonym celom i dążeniom, wspólnie udało się sformułować wnioski i wypracować wytyczne, jakie musi spełniać scenografia włączająca, umocowana odpowiedzialnością za etyczne i empatyczne projektowanie.

Przytoczony fragment publikacji wskazuje na jakie aspekty przy tworzeniu koncepcji scenograficznej, należy zwracać uwagę: *W przypadku spektaklu intermedialnego scenografia, która powstaje jako jeden z pierwszych elementów, tuż po ogólnej koncepcji wydarzenia, jest jego kluczowym elementem. Już na etapie planowania należy wziąć pod uwagę specyfikę konstruowania przestrzeni wokół dzieci, które mają szczególne potrzeby. Jako, że w wypadku spektaklu intermedialnego występuje element realnego współuczestnictwa dzieci, (tak jak np. podczas warsztatów) każdy element, który zostanie stworzony musi służyć dziecku, jego chęci eksplorowania, potrzebie dotyku i wejścia w głąb. Mowa tu zatem o performatywnej scenografii, a nie formie dekoracji teatralnej, która stanowi jedynie wizualne tło dla całości rozgrywającej się w jej przestrzeni. Tworzy to oczywiście zwiększone wymagania*

wobec trwałości i bezpieczeństwa konstrukcji, jej rozmiarów, czy zastosowanych mechanizmów. Elementy scenograficzne, które stosowane są w spektaklach Fundacji Sztuka Forma są najczęściej sporych rozmiarów i wagi dlatego, że w założeniu muszą „obsłużyć” około 20-osobową grupę dzieci.

Elementy scenografii mają za zadanie budować historię. Tworzą one realną przestrzeń, do której dzieci wkraczają, przenosząc się tym samym do świata stworzonej opowieści. Warto dbać więc o wiarygodność tworzonych elementów, tak aby jak najbardziej pozwolić użytkownikowi zanurzyć się w wykreowanej rzeczywistości.

Przykładowo, w morskiej opowieści pt. „Róża wiatrów” dzieci po wejściu do sali widzą fragment kadłuba statku, na którego pokład mogą wejść. Na statku stoi koło sterowe, jest tam również maszt z wciągany na niego żaglem za pomocą lin, po bokach statku, wykute są okrągłe okienka. Początek przedstawienia jest więc autentycznym początkiem morskiej podróży.

Chciałabym zwrócić uwagę na osobliwość, która jest rezultatem projektowania tego typu scenografii. Chodzi o sferę plastyczną oraz architekturę i topografię spektaklu (uczestnicy zawsze mają do pokonania „drogę”, przemierzając kolejne „stacje”) czyli przestrzeniografię¹², która narzuca fabułę i dramaturgię całego wydarzenia! Jest to rzecz niespotykana w teatrze klasycznym, gdzie początkiem wszystkiego jest słowo, a nie obraz.

Nie mniej ważnym aspektem kształtowania przestrzeni, jest odpowiednio przygotowana aranżacja stref, w taki sposób, aby kolejne „stacje” nie rozpraszały uwagi małych widzów, a jednocześnie zachęcały i zapraszały do poznawania i odkrywania miejsc.

Stawianie ścian, parawanów czy budowanie przestrzeni w sposób okalający, służy też wzmacnianiu poczucia bezpieczeństwa i nie wystawiania dzieci na szeroką przestrzeń, która (zwłaszcza w połączeniu z teatralnym oświetleniem i nagłośnieniem) może budzić u niektórych uczestników lęk. Dlatego też, w budowaniu

historii i efektywnym udziale grupy w wydarzeniu, pomagają takie elementy scenografii jak: namioty, groty, wyspy z piaskiem otoczone sieciami, pokład statku wypełniony poduszkami. W spektaklach Fundacji wszystkie takie miejsca są konkretnie oznakowane i oddzielone od kolejnych „przystanków” scenografii, co sprawia, że dzieci są w stanie skupić się na zadaniach realizowanych w danym momencie oraz rozumieją w jakim punkcie historii się znajdują.

Kolejną cechą, wyróżniającą scenografię do spektakli Fundacji Teatr Forma jest jej użyteczność oraz haptyczność. Jeszcze kilka lat temu, kiedy Fundacja Sztuka Forma rozpoczynała swoją działalność skierowaną w stronę dzieci z niepełnosprawnościami, można powiedzieć, że przecierała szlaki. Obecnie, chociaż wciąż odkrywane są nowe środki teatralne to spektakle dla dzieci (najczęściej tzw. teatr dla NajNajów), zapraszające do odbierania sztuki wszystkimi zmysłami, nie są już niczym wyjątkowym.

Ważnym aspektem w spektaklach, w których biorą udział dzieci z zaburzeniami, jest sensoryczność dostępnych elementów. W przestrzeni sztuki często spotkać się można z wieloma zakazami dotyczącymi chociażby dotykania eksponatów w muzeach czy galeriach sztuki. Taka forma mocno ogranicza czy wręcz w niektórych przypadkach zupełnie pozbawia możliwości uczestnictwa widza, chociażby z niepełnosprawnością wzrokową. Dlatego też, w spektaklach Fundacji podstawowym założeniem scenografii jest jej użyteczność i dostępność dla każdego odbiorcy. Wymusza to korzystanie z różnorodnych rozwiązań podczas tworzenia wszystkich elementów. Korzystnym jest używanie różnorodnych faktur i powierzchni, jak chociażby: powierzchnie gładkie, chropowate, matowe, błyszczące, puchate, miękkie, twarde, zmieniające swoją strukturę pod wpływem dotyku, nieruchome itd. Scenografia stara się oddziaływać na wszystkie zmysły, jednocześnie ucząc dzieci, że świat może być postrzegany bardzo różnorodnie.

12. *Przestrzeniografia, teoria urbanistyczno-krajobrazowej scenografii*, Heliasz M., Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka, Z. 6, str. 79–87, 2006.

Tworzyć scenariusz dla theatmm urbi gdzie sceną jest plac miejski, scenografią architektura z otaczającą ją wodą lub zielenią, a aktorem i zarazem widzem przypadkowy przechodzień, to tak, jakby malować obraz, w którym miasto stanowi podobrazie, genius loci – temat, miejskość – imperatyw twórczy, a intuicja – pretekst poetycki. Poszukiwana jest idea, a w konsekwencji teoria nobilitująca emocjonalno-intuicyjne metody twórcze w sztuce pejzażu, pojmowanego jako synergia ładu urbanistycznego, harmonii architektury, piękna szaty graficznej miasta i walorów jego biosystemu, na rzecz racjonalnej atrakcyjności miejsca. Prolegomena do owej teorii może także stanowić próba odpowiedzi na pytanie: quo vadis civitas?

Można proponować doświadczanie elementów zimnych jak lód, mokrych, suchych, zapoznanie się z naturalnymi i organicznymi trawami, owocami, nasionami, zbożami, piaskiem, żwirem. Dzieci mają swobodny dostęp do każdego z tych elementów, mogą wkładać je w dłoń, badać, eksplorować. Niekiedy pojawiają się również elementy zapachu, np. pachnące przyprawy, zioła i kwiaty. Ważne jest wykorzystywanie także elementów doświadczanych całym ciałem: ruchu powietrza w formie wiatru, poczucia wilgoci, ciepła, zimna, drżenia, wibracji itp.

W dalszej części podręcznika zawarta jest analiza warstwy muzycznej, elektroniki używanej podczas spektakli oraz nagłośnienia, co ma zwrócić uwagę czytelnika na wartość terapeutyczną muzyki oraz wysoką wrażliwość na dźwięki dzieci z niepełnosprawnościami. Autorzy opracowania dość szczegółowo rozpatrują również aspekt oświetlenia, które odwrotnie niż w sytuacji klasycznej, powinno być raczej stałe, bez używania całkowitej ciemności, ze względu na unikanie sytuacji wzbudzających lęk wśród młodych widzów.

W celu dostosowania spektaklu do potrzeb konkretnej grupy odbiorców Fundacja przeprowadza ankiety. Ich celem jest każdorazowe ustalanie parametrów technicznych typu: natężenie dźwięku czy światła oraz dostosowanie przestrzeni do ograniczeń ruchowych dzieci, zgodnie z indywidualną specyfiką. Pozyskane informacje są istotne również z tego powodu, że Fundacja Sztuka Forma nie posiada własnej sceny teatralnej i w przypadku innej przestrzeni, są odpowiednio modyfikowane.

Dobrym pomysłem jest stworzenie „bezpiecznej strefy” (może to być spokojny, cichy kąt, namiot, osobna salka /pokój), gdzie w razie potrzeby dziecko może udać się samo bądź z opiekunem, aby przeżyć swoje emocje, wyciszyć się, uspokoić, bądź schronić. Takie rozwiązanie jest furtką bezpieczeństwa, jednocześnie nie wyklucza dziecka z udziału w wydarzeniu, w razie nieprzewidzianej, bądź nerwowej reakcji. Zawsze należy zapewnić dziecku możliwość bezpiecznego opuszczenia miejsca gdzie

odbywa się wydarzenie, w każdym momencie jego trwania. Nie powinno się również ograniczać możliwości udziału opiekuna w wydarzeniu (np. scenografia spektaklu przygotowana jest tak, żeby w każdym miejscu sali dziecko mogło pozostawać pod opieką rodzica, jeśli istnieje taka konieczność). Dobrze jest również jasno poinformować rodziców i opiekunów przed rozpoczęciem wydarzenia, o tym że na każdym etapie mogą oni podejść do dziecka, być przy nim. Dorośli niekiedy nie mają pewności jak mogą się zachować w obliczu danej sytuacji czy obiektu sztuki, dlatego zasady te powinny być jasno określone przed rozpoczęciem, aby minimalizować sytuacje stresowe.

Agnieszka Jędrzejowska, doktor nauk społecznych, adiunkt, pedagog specjalny oraz pedagog nauczania przedszkolnego i wczesnoszkolnego, prowadząca badania nad diagnozowaniem i terapią dzieci z trudnościami w rozwoju, w taki sposób recenzuje scenografie w spektaklach Fundacji:

W scenografii zwracają uwagę liczne pomoce, rekwizyty sensoryczne, np. ścieżka sensoryczna. W pracy z dziećmi z zaburzeniami jest pierwszy etap terapii, czyli stymulacja polisensoryczna, wielozmysłowa. Jest to doświadczanie, przeżywanie tematu zajęć przez zmysły – dotyku, zapachu, wzroku, równowagi, czasem smaku. Wiele dzieci doświadcza zaburzeń w zakresie integracji sensorycznej, dlatego ważne jest, by wielozmysłowo oddziaływać, „mówić do niego”, bo gdy jeden z kanałów odbioru rzeczywistości działa niewłaściwie, to inny zmysł pełni rolę kompensacyjną.

Dostępne rekwizyty nie są przytłaczające to znaczy nie jest ich za dużo, są wyraźne, konkretne. Dla dzieci z problemami z koncentracją uwagi to jest ważne, bo nie mają dodatkowych rozproszeń. Dużym atutem jest wykorzystywanie naturalnych pomocy w scenografii, jak zboża, zioła.

Ciekawym pomysłem w scenografii są pomoce ukryte, które w trakcie sztuki, dzieci mają za zadanie odnaleźć. Dorota Klus-Stańska pisze o czterech warunkach atrakcyjności zajęć, które

dzięki właśnie tym ukrytym „skarbowi” (sztuka „Pięć skarbów pod wielkim śniegiem”) są realizowane:

- *Warunek nowości,*
- *Warunek naukowości – nie mogą mieć charakteru infantylnego, choć dostosowane do poziomu wiedzy i umiejętności dzieci,*
- *Warunek problemowości – muszą być oparte na konflikcie poznawczym,*
- *Warunek eksploracyjności – muszą poddawać się badaniu.*

Warunki te powodują integrację wiedzy w umyśle dziecka. Podczas wspólnych aktywności dzieci robią to samo zadanie, które nie jest oceniane jako lepiej lub gorzej wykonane (np. zabawa ze wstążkami). Walorem jest przestrzeń do własnego, niekierowanego działania. Każdy na miarę swoich możliwości stara się wykonać zademonstrowaną aktywność. Nie zakrada się dzięki temu rywalizacja, porównywanie, a przez to lekceważenie czy odrzucenie.

Charakterystyka wybranych teatrów, grup i fundacji, tworzących wrocławskie środowisko teatralne pozwoliła mi przybliżyć szerokie spektrum działań związanych z teatrem zaangażowanym, zarówno jeśli chodzi o tematykę, środki przekazu jak i wiek widza – począwszy od teatru faktu dla dorosłych, poprzez Teatr Układ Formalny dedykowany młodzieży, po dziecięcy teatr Fundacji Sztuka Forma. Niezależnie od wspomnianych, w każdej z tych grup społecznych, pojawiają się problemy i przeszkody, którym wskazane instytucje stawiają czoła. Fundacja Sztuka Forma walczy z wykluczeniem spowodowanym ograniczoną dostępnością oferty kulturalnej dla dzieci z niepełnosprawnościami, Teatr Układ Formalny z wykluczeniem młodzieży z biedniejszych osiedli i miasteczek oraz ograniczoną dostępnością do kultury wysokiej z powodów ekonomicznych czy też niedostosowania treści spektakli w teatrach repertuarowych do problemów współczesnej młodzieży, Teatr na Faktach Instytutu Grotowskiego, stara się naświetlić problemy bohaterów dnia codziennego, często pomijanych w debacie publicznej.

Dotychczasowe doświadczenia, zarówno te pośrednie jak i bezpośrednie, pozostające w relacjach z twórcami teatru zaangażowanego pozwoliły mi dostrzec potencjał wszelkich działań i inicjatyw podejmowanych na tym polu eksploracji. Sztuki sceniczne mają niewyobrażalną moc jednoczenia. Uważam, że powinnością każdego twórcy teatralnego, również moją, jest szczególna troska o rozwój tej dyscypliny sztuki. Dążenie do scalania środowiska twórców teatralnych, w równym stopniu z widownią, bądź idąc jeszcze o krok dalej, zacieranie granicy pomiędzy zespołem teatralnym a widzem, znalazło odzwierciedlenie w licznych realizacjach, które miałam zaszczyt współtworzyć z wieloma zespołami.

Chcąc zwrócić uwagę zarówno na możliwość tworzenia teatru DLA widza jak i PRZEZ widza, kierowałam się wspólnotowością oraz czerpaniem inspiracji ze spotkań i rozmów, po to, aby przekształcić te doświadczenia w dzieło teatralne za pomocą teatru dokumentalnego, społecznego i inkluzywnego.

Impulsem do takich działań jest chęć demokratyzowania sztuki i kultury, czynienia jej egalitarną oraz dowartościowywania współdziałania ludzi w procesach decyzyjnych dotyczących ich własnych społeczności. Cechą tak pojętej sztuki ze społecznością jest też to, że powstaje ona w wyniku interakcji między artystą a społecznością w długotrwałym procesie. Jest inspirowana przez artystę, tworzywem zaś jest społeczność. Celem jest odnowa więzi społecznych, wyposażenie społeczności w narzędzia autoemancypacji, a także przekierowanie kapitału symbolicznego sztuki w kierunku konstruktywnej zmiany społecznej.¹³

13. Igor Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, w: *Sztuka ze społecznością*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, str. 15-16.

I.2. SZTUKA ZAANGAŻOWANA

*Formy myślenia – jak kształtujemy nasze myśli
lub
Formy mówienia – jak nadajemy kształt naszym myślom w słowie
lub
Rzeźba społeczna – w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy.
Rzeźba jako proces ewolucyjny;
każdy artystą
Dlatego właśnie naturą mych rzeźb jest ich niesprecyzowanie i niewykończenie.
W większości z nich nadal toczą się procesy:
reakcje chemiczne, fermentacje, zmiany barw, rozkład, wysychanie.
Wszystko znajduje się w stanie przemiany.¹⁴*

Joseph Beuys

Idea, słowo, kształtowanie świata, proces.
Czyż nie brzmi to jak definicja teatru?

Momentem przełomowym w mojej pracy zawodowej było zetknięcie z koncepcją sztuki Josepha Beuysa i jego teorią „rzeźby społecznej” sformułowaną w 1982 roku. U schyłku XX wieku, Beuys, jak żaden inny artysta, potrafił łączyć sztukę z animowaniem społeczeństwa, integrując działania twórcze z polityką, nauką, filozofią i ekonomią.

Mianem rzeźby społecznej artysta określał akcje, które nie ograniczały się do skończonego dzieła, lecz obejmowały twórcze myślenie i działanie człowieka. Można przyjąć, że Beuys, położył podwaliny pod dominujące dziś trendy w sztuce.

Wyrażając pogląd: „*Formować porządek społeczny jak rzeźbę – to moje życiowe zadanie oraz zadanie sztuki w ogóle*”¹⁵,

zdefiniował rolę sztuki i artysty. Od tamtego czasu sztuka nie powstaje wyłącznie w atelier, lecz wychodzi na ulice, docierając do punktów zapalnych. Dzięki uczestnictwu w życiu społecznym artyści pracują nad poprawą sytuacji osób pokrzywdzonych, dyskryminowanych, wykluczonych, marginalizowanych i wielu innych, potrzebujących wsparcia.

Nie tylko koncepcja sztuki Beuysa, zbliżyła mnie do jego twórczości, ale też materia jaką wykorzystywał w swoich pracach. Filc, który eksploatował Artysta, aspirował do miana medium w tworzeniu autorskiej kreacji.

Zapoznając się z teorią sztuki Beuysa, jeszcze mocniej uświadomiłam sobie, jak ważna jest sztuka zaangażowana. Artyści reprezentujący ten nurt mogą mieć i mają realny wpływ na przemiany lokalne i globalne, na poprawę egzystencji niektórych grup społecznych, na zmiany klimatyczne, na problemy i wydarzenia o różnej skali i charakterze.

14. J. Beuys, *Introduction*, w: Joseph Beuys (kat. wyst.), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, s. 6.

15. <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/bku/bys/22209348.html>

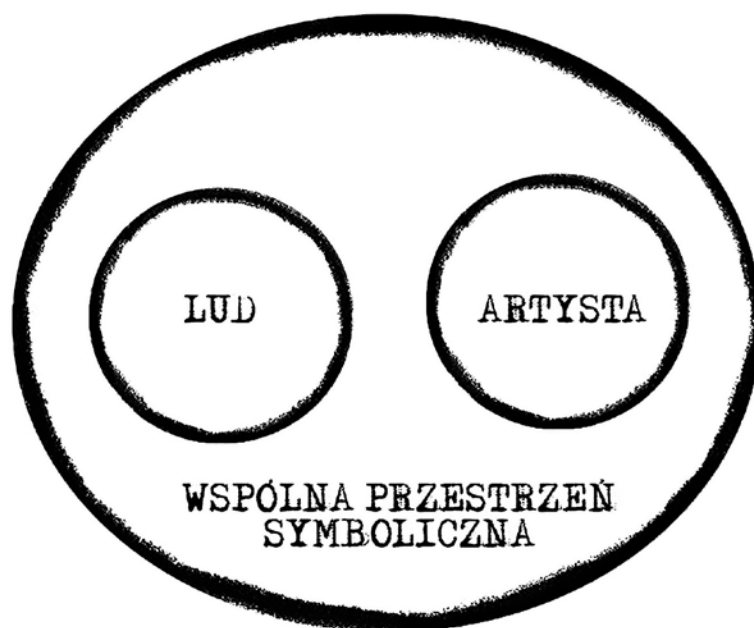
Autorka książki „Od prowokacji do demokracji”, krytyczka sztuki Caroline Levine, opisuje w jaki sposób sztuka wpływa na społeczeństwo i jego myśl wolnościową oraz odwrotnie – jak państwo wpływa na kulturę.

Jaka jest właściwa rola sztuki w społeczeństwie demokratycznym? Czy demokratyczny lud przejął rolę awangardy/bohemy? Według słów autorki, państwom demokratycznym są potrzebni artyści awangardowi, którzy mają poczucie, że w krajach wolnych mają prawo swobodnie się wypowiadać i wyrażać. Awangarda, choć posiada charakter rebeliancki, w społeczeństwie demokratycznym staje się elementem struktury. Opozycyjna twórczość artystów awangardowych oraz wyrowadzenie sztuki z galerii i muzeów, pomimo upływu czasu, nadal budzi wiele obaw i pytań. Jedno, z najczęściej zadawanych brzmi: czy współczesna awangarda nie została lub nie zostanie wchłonięta przez kulturę masową, czy nie stanie się częścią przemysłu kulturalnego?

W tym miejscu, chciałabym w kilku słowach omówić pojęcie AWANGARDA, w rozumieniu styl, kierunek, tendencja w sztuce.

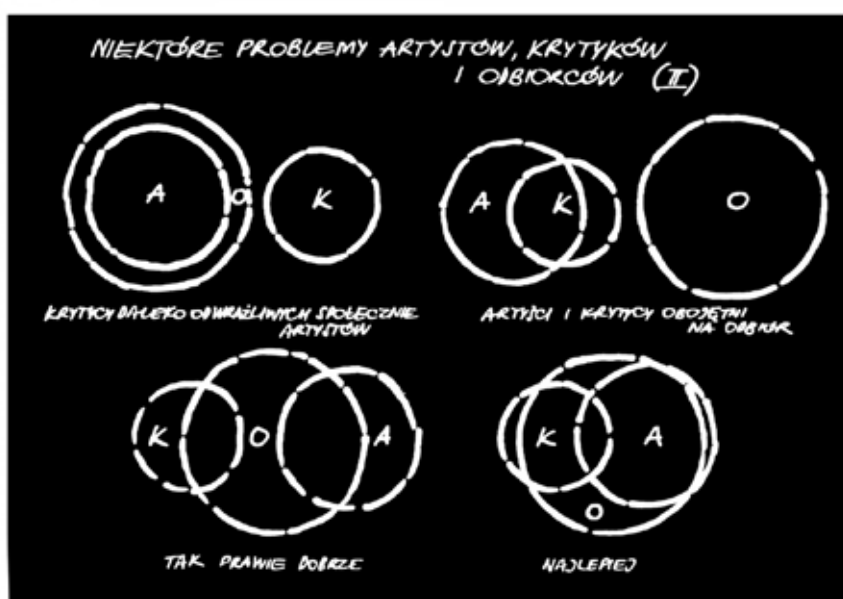
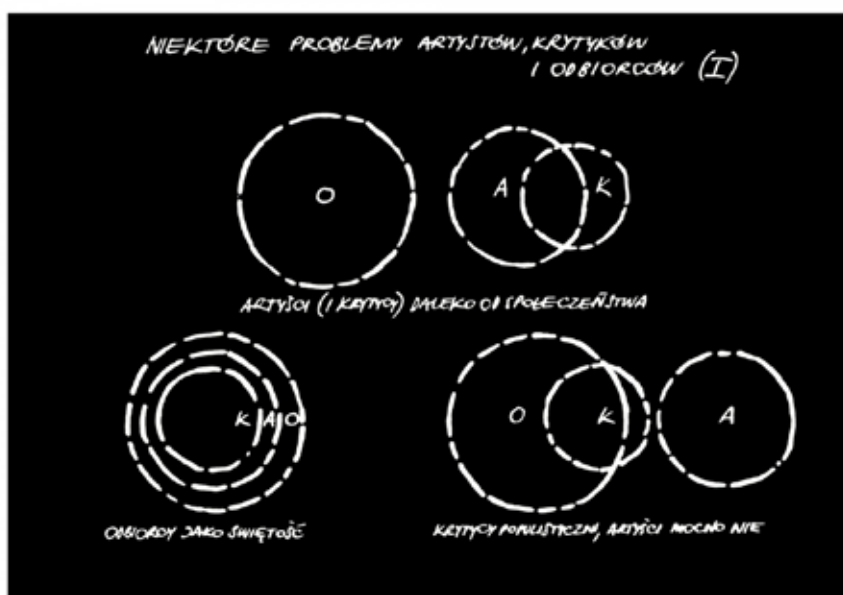
Powszechnie uznaje się, że zakończenie epoki awangardy nastąpiło wraz z końcem XX w., jednak nadal, jedna z przesłanek ówczesnej myśli – TRADYCJA INNOWACYJNOŚCI, dążąca do zmian i postępu, jest nader aktualna. Jest to również powód nieuchwytności i niemożności zdefiniowania wszystkich pączkujących współcześnie nurtów. Z tej mnogości wytworzył się jeden organizm, który można by nazwać już nie awangardą, postawangardą czy postmodernizmem ale ALTERNATYWĄ. Termin ten, zapożyczony z nazewnictwa muzycznego wydaje się bardziej odpowiadać współczesnym trendom niekonwencjonalnego mieszania stylów, bagatelizowania definicji czy implantowania wiedzy z różnych dyscyplin, a wszystko po to, aby być bliżej człowieka.

Artyści i osoby pozaartystyczne, niezaprzeczalnie dzielą wspólną przestrzeń symboliczną. Nie będąc odseparowaną od ludu bohema, awangardowi twórcy wizualni, podobnie, jak w przypadku np. postulatów głoszonych przez dadaistów, preferują dowolność wyrazu oraz przekazu artystycznego i nie ma możliwości, aby te dwa środowiska nie miały na siebie wpływu.



Dla podkreślenia zależności pomiędzy odbiorcą, twórcą i krytykami, cytuję prace Andrzeja Kostołowskiego, które znajdują się w kolekcji Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, a ja dostałam zaszczytu bycia studentką tego wybitnego teoretyka i krytyka sztuki współczesnej.

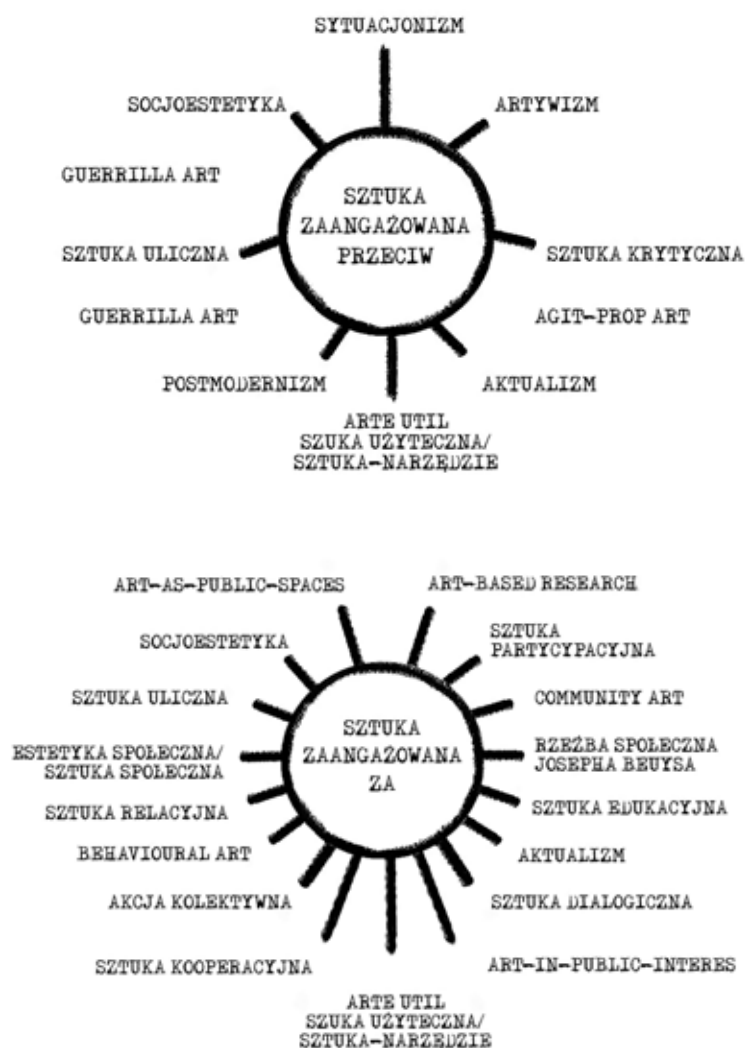
Grafiki w zabawny, ale bardzo trafny sposób ilustrują wskazane relacje i były dla mnie inspiracją do opracowania własnych diagramów zamieszczonych w niniejszej rozprawie doktorskiej.



Andrzej Kostołowski
Niekóre problemy artystów, krytyków i odbiorców, cz. I-II, z cyklu Diagramy
tuszu, flamaster; papier; 2 karty, 21 x 29,7 cm każda

Poruszając wątki dotyczące kwestii zbliżania się artystów do społeczeństwa, a co za tym idzie problemów zarówno jednostki jak i ogółu, chciałabym skupić się na zagadnieniu sztuki zaangażowanej.

Na potrzeby rozważań dokonałam swoistego podziału na dwie grupy obejmujące obszar sztuki zaangażowanej, w których mieszczą się różne odłamy tego najpopularniejszego aktualnie nurtu. Prezentuję te, które udało mi się wyselekcjonować z dominujących obecnie trendów i rozróżnić ze względu na motywację do działania – sztuka zaangażowana PRZECIW i sztuka zaangażowana ZA:



Jednym ze szczególnych przypadków sztuki zaangażowanej jest nurt sztuki krytycznej, który rozwinął się w Polsce w latach 90., i był skupiony wokół słynnej pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, tzw. Kowalni, mieszczącej się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Miejsce to uznawane za kolebkę polskiej sztuki krytycznej, wykształciło artystów nie bojących się zadawać trudnych pytań, przełamujących stereotypy myślowe. Wywodzą się stamtąd wybitne osobowości polskiej sztuki współczesnej: Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Jacek Markiewicz, Artur Żmijewski, Anna Niesterowicz, Jacek Adams, Katarzyna Górna.

W jednej z wypowiedzi prof. Kowalski wyraził myśl: „*Gdy rodzą się dręczące pytania, staram się zadawać je kilku jeszcze osobom i poznać ich reakcje. Tworzy się suma reakcji, wypowiedź już nie tyle moja, co nasza. Wielość refleksów odbitych, jak w zwierciadłach, w cudzych doświadczeniach*”.¹⁶

Świadczy to o czerpaniu inspiracji z reakcji publiczności czy raczej zaproszenia wszystkich do współtworzenia. W mojej opinii jest to również koncepcja bardzo zbliżona do idei teatru nastawionego na aktywną reakcję i moralne pobudzenie widowni.

Jolanta Brach-Czaina, wspominając o Living Theatre¹⁷ pisze o etosie nowej sztuki, która wynika z obecności innych, ze zderzenia odmiennych osobowości oraz nieoczywistych skojarzeń, podsuwa własne myśli a przez to rozwija myśl cudzą i nazywa to grupową osobowością twórczą.¹⁸

16. G. Kowalski, *Co znaczy dzisiaj być artystą? w Kregu pracowni Jarnuszkiewicza. W 35-lecie pracy pedagogicznej profesora Jerzego Jarnuszkiewicza* (kat.wyst.), Muzeum ASP w Warszawie, 25 IV-23 V 1986, s. 8.

17. Teatr alternatywny założony przez aktorkę Judith Malinę oraz performerę Juliana Becka w Nowym Jorku w roku 1947. Charakteryzował się pacyfistyczno-anarchizującą postawą polityczną oraz radykalizmem obyczajowym.

18. G. Kowalski, *Co znaczy dzisiaj być artystą? w Kregu pracowni Jarnuszkiewicza. W 35-lecie pracy pedagogicznej profesora Jerzego Jarnuszkiewicza* (kat.wyst.), Muzeum ASP w Warszawie, 25 IV-23 V 1986, s. 49.

W centrum dociekań artystycznych znajduje się podmiot traktowany jako obszar eksperymentu: podmiot, który reaguje na rzeczywistość i definiuje własną podmiotowość w konkretnej rzeczywistości. Komentuje współczesność i aktualne problemy, przekładając je na język plastyczny, odkrywa to co do zasady powinno zostać ukryte, nieoczywiste czy marginalne. Sztuka krytyczna posługiwała się takimi kategoriami, jak „sztuka ciała” czy „postmodernizm oporu”. [...]

Spółeczeństwo niejednokrotnie nie było gotowe na zestawienie się realizacjami przedstawionymi przez artystów, którzy ukazywali kruchość ludzkiego umysłu, wskazując na globalne tendencje do wykluczania osób chorych, starszych i niepełnosprawnych. Niewidzialność przeradza się w zjawisko, które zaczyna być namacalne. Przekształcenie konfliktów na język twórczy jest jednak działaniem wymagającym sporów i stanowi źródło dynamiki kulturowej rozwijającego się społeczeństwa.¹⁹



Paweł Althamer
*Namiot Obszar Wspólny,
 Obszar Własny*
 edycja *VI Vive la liberté!*,
 1989/1990
 fot. Archiwum Kowalni,
 Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
 Warszawa

19. A. Szuba, *Sztuka jako spektakl. Rozważania nad komunikatem medialnym*, str. 60, czasopismo *Dyskurs* nr 23/2017.

POLSCY PRZEDSTAWICIELE SZTUKI ZAANGAŻOWANEJ

Podczas II edycji Najlepszych Dyplomów Scenograficznych (2023 r.) zorganizowanej przez Katedrę Scenografii wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, miałam przyjemność poznać Pana Zbigniewa Liberę, możliwe, że najbardziej znanego przedstawiciela nurtu sztuki krytycznej w Polsce. Chociaż użycie przeze mnie tego wyrażenia spotkało się raczej ze sceptyczną reakcją samego Artysty, zapewne nie chcąc być wpisanym w żadne ramy i definicje (co oczywiście nie dziwi), to jednak chciałabym pozostać przy tym określeniu z uwagi na poruszone kwestie, które zapewne będą cenne dla czytelnika. Artysta wyraził zgodę na krótką rozmowę i odpowiedź na pytania drogą elektroniczną.

1. Czego Pan się obawia, (w kontekście sztuki, ale też aktualnej sytuacji w Polsce i na świecie), a jakie zjawiska podnoszą Pana na duchu, napawają wiarą i optymizmem?

Obawiam się rozwoju nowych technologii służących tworzeniu całkowitej dominacji nad jednostkami ludzkimi, jak np. system rozpoznawania twarzy stosowany w Chinach, śledzenie systemem Pegasus, nowe rodzaje broni, w tym broni biologicznej. Obawiam się zupełnego zautomatyzowania w kontaktach z przedstawicielami władzy, np. chcąc porozumieć się z dostarczycielem Internetu w nietypowej sprawie rozmawiam przez telefon z automatem, który nie może przecież zrozumieć natury problemu. Albo scena z filmu s-f „Elizium”, gdzie główny bohater rozmawia z urzędnikiem, który jest stylizowaną na postać człowieka blaszaną maszyną poobijaną przez poprzednich rozwścieczonych klientów. Nie chciałbym słuchać przebojów skomponowanych przez AI, jak również oglądać w taki sposób stworzonych filmów, poezji czy innych dzieł sztuki. Obawiam

się, że idąc tą drogą dojdziemy do tego, że istnieć będzie jedynie kilka filmów, po jednym z każdego gatunku z niewielkimi pomiędzy nimi różnicami, trzy czy cztery piosenki: smutna, wesoła, podniosła i skoczna. W końcu wystarczą tylko obrazy już istniejące w muzeach. Człowiek stanie się zbędny. Nadzieję budzi rozwój świadomości, która pozwoliłaby przynajmniej złagodzić skutki niewolnictwa, rasizmu, nietolerancji, seksizmu, dogmatyzmu, dominacji ze względu na płeć, niszczenia świata roślinnego i zwierzęcego itd., itp.

2. Czy towarzyszy Panu lęk? Czy motyw śmierci/straty/odejścia jest Panu bliski?

Zdaje się, że lęk jest jedną z podstawowych funkcji wspomagających przeżycie. W naturze wyposażone w tę funkcję są wszystkie istnienia. Problem pojawia się wówczas, gdy lęk zaczyna dominować nad innymi odczuciami, nie pozwala na nic innego. Na szczęście, póki co to mnie nie dotyczy. Jeśli chodzi o śmierć, to towarzyszy mi ona już od wczesnego dzieciństwa. Mój ojciec zmarł, gdy miałem trzy lata. Widziałem wiele śmierci nie tylko członków najbliższej rodziny, których straciłem już wszystkich, ale także przyjaciół i osób, które wpisały się jakoś w moje życie oraz zupełnie obcych (w młodości pracowałem przez pewien czas jako sanitariusz w Pogotowiu Ratunkowym). No cóż, śmierć to pewien etap procesu istnienia prawdopodobnie najbardziej bolesny dla tych, którzy pozostają przy życiu.

3. Jak przeżył Pan izolację? Czy pandemia Pana zmieniła? Czy miała wpływ na Pana twórczość? Czy „przerobił” Pan ją artystycznie?

Jedyny wpływ Pandemii na moje życie to to, że urósł mój brzuch. Ale po powrocie do normalności szybko się tego pozbyłem dzięki aktywności fizycznej. Jak już kiedyś pani wspominałem: z natury jestem leniwy. A zatem nawet dość mi się taki stan

bezcynności podobał. Czas przymusowego nie wychodzenia z domu wykorzystywałem na przeczytanie zaległych książek, obejrzenie przegapionych filmów, słuchanie muzyki, której jak się okazuje zasoby są tak ogromne, że nawet przez kolejne 100 lat można by znajdować utwory jeszcze nigdy przez nas nie słyszane. Ale też trochę osobistych refleksji, notatek i projektów na przyszłość. A nawet udało mi się zrealizować dość skomplikowaną studyjną sesję fotograficzną. Na samotność nie narzekałem, bo ten czas spędziłem u boku mojej żony Ewy, z którą i tak od 9 lat przebywamy na co dzień niemal bez przerw. Szczepiliśmy się i jakoś uniknęliśmy choroby.

4. Czy myśli Pan, że pamięć zbiorowa jest coraz krótsza? A może pandemia nie miała, aż takiego silnego wpływu na nas jak np. wojna? Czy myśli Pan, że sztuka powinna nawiązywać czy też powracać do takich zdarzeń jak epidemia?

Trudno powiedzieć czy pamięć zbiorowa obecnie jest krótsza niż dawniej. Nie wiemy jaka była kiedyś, przed wiekami, przed eonami? Oprócz samej dyspozycji naszych mózgów w grę wchodzi tu różne okoliczności zewnętrzne, jak na przykład polityka państwowa, tradycje społeczne czy rodzinne a nawet sposób życia w danej kulturze.

Jeśli ktoś ma ważne powody aby zajmować się w swojej sztuce pandemią czy też jakimkolwiek tematem z przeszłości to nie widzę powodu aby tego nie czynić. Zaznaczyć jednak tutaj muszę, że wojna to zupełnie inna skala niż pandemia.

5. Czy częściej myśli Pan o przeszłości czy fantazjuje o przyszłości?

Zapewne, tak jak każdy myślę zarówno o przeszłości jak i o przyszłości. I to niemal równocześnie. Związane jest to na poziomie podstawowym z postrzeganiem terażniejszości. To rozpoznanie

jest z kolei konieczne by móc przejść do przyszłości. Aby rozpoznać przedmiot czy sytuację obecną zawsze odnosimy się do wspomnienia. Właściwie większość z tego co widzimy to obrazy przeszłości. Wyjątek stanowią te sytuacje kiedy postrzegamy coś po raz pierwszy, coś czego nie możemy odnieść do obrazów z przeszłości, bo tego nie znajdujemy pośród naszych wspomnień. Dla większości jest to sytuacja niekomfortowa, innych z kolei wprowadza w zachwyt. Ci pierwsi nie radzą sobie ze sztuką współczesną, zaś ci drudzy lubią podróżować do miejsc egzotycznych.

6. A jak Pan ocenia terażniejszość?

Najtrudniej ocenić terażniejszość. Nie mamy bowiem do dyspozycji jej pełnego obrazu, nie znamy wszystkich danych. Mówiąc o obawach (punkt 1) i o przeszłości (punkt 5) właściwie powiedziałem wszystko co byłem w stanie na ten temat powiedzieć. Dopiero z perspektywy czasowego dystansu będziemy mogli ocenić obecną terażniejszość.

7. O czym chce Pan jeszcze opowiadać za pomocą swoich prac? O czym ludziom przypomnieć?

Interesują mnie mechanizmy percepcji wizualnej w tym praca pamięci, jej wpływ na to jak postrzegamy to co bezpośrednio przed naszymi oczami. A także wykorzystanie tego mechanizmu w manipulowaniu zachowaniami i poglądami ludzi. Procesy tworzenia się klisz wizualnych i mentalnych. Polityka obrazowania oraz fałszowania za pomocą obrazów. Interesuje mnie ciało i jego tożsamość, płęć kulturowa (gender). Wreszcie interesuje mnie fotografia, jej historia i możliwości ukazywania/fałszowania realnego świata. Przede wszystkim interesuje mnie świat i życie.

8. Jak powinnam odbierać Pana prace – jako głos zbiorowego sumienia czy jako uzewnętrznienie Pana osobistych refleksji?

Artysta wypowiada się z perspektywy własnych doświadczeń nawet wtedy, gdy pragnie aby jego twórczość była traktowana jako uniwersalna (jak np. Wł. Strzemiński, P. Mondrian, czy D. Judd).

Swoiste dla danego twórcy niezrozumienie sztuki, błędy i niedoskonałości decydują o wartości jego pracy. Tego nie potrafi i jeszcze długo a może nawet nigdy nie osiągnie AI (oby !). Sam twórca nawet wtedy, gdy twierdzi, że jego własna doktryna twórcza może być jedyną obowiązującą wykładnią jego twórczości nie do końca rozumie swojej własnej pracy. Wydaje się, że po to właśnie tworzy aby dowiedzieć się o samym sobie za pośrednictwem spojrzenia i opinii innych ludzi. W końcu to opinia innych ukształtuje jego pozycję i wartość. A zatem, jak ktoś powiedział (nie pamiętam kto) wszystko rozgrywa się pomiędzy tym czego byśmy chcieli a tym na co pozwala nam świat. Już sama ta konfrontacja lub jak kto woli dialog stanowi wartość.

9. Czy czuje Pan odpowiedzialność jako artysta?

Odpowiedzialność artysty to odpowiedzialność wobec zasad sztuki. Zatem nieodpowiedzialnym okazałby się taki twórca, który powiedzmy nie podjąłby przemożnie narzucającego mu się, ważnego zadania ze względów poza artystycznych (np. ze strachu przed obowiązującym prawem lub niepochozą z pola sztuki krytyką), lub próbował uraczyć publiczność produkcją niewynikającą z powodów artystycznych (np. propaganda lub merkantylizm). W świetle powyższego staram się być jak najbardziej odpowiedzialny.

10. Czy wierzy Pan w siłę sztuki która wpływa na zmianę ludzkich zachowań?

Aby wykazać wpływ sztuki na rzeczywistość nie potrzeba wiary. Widać to bowiem gołym okiem: architektura, wnętrza mieszkań, moda, design, modele zachowań czy sposobów myślenia. Trzeba jednak dysponować przynajmniej dekadą albo lepiej dwiema dekadami czasu by móc to stwierdzić na własne oczy.

- * Zbigniew Libera jest uznawany za prekursora sztuki krytycznej, tzw. sztuki ciała oraz estetyki queer, którą wprowadził pod koniec lat 80. w fotograficznych autoportretach. W swoich pracach analizuje i krytykuje przyjęte konwencje, kulturę (masową), tradycyjne modele wychowania. Porusza kwestie manipulowania obrazami przez popularne media. Głównym celem jego twórczości pozostaje jednak własne doświadczenie – konfrontacja z rzeczywistością.

Artysta jest również związany ze środowiskiem teatralnym. Był autorem scenografii do licznych spektakli, w tym m.in.: „Twarz w twarz” Ingmara Bergmana, „Hamlet/ГАМЛЕТ” reżyseria Maja Kleczewska, „Berek” w reżyserii Ewy Kasprzyk, „Wściekłość” Elfriede Jelinek, reżyseria Maja Kleczewska, „DUS BUCH FYN GAN EJDN / KSIĘGA RAJU” reżyseria DAMIAN JOSEF NEĆ. Jedną z bardziej znanych prac Zbigniewa Libery jest projekt Lego. Obóz koncentracyjny, który stworzył w 1996 roku.

„Moja praca Lego. Obóz koncentracyjny (1996) mimo że jest obiektem trójwymiarowym, nie mieści się jednak, lub, jak kto woli daleko wykracza poza obszar przynależny rzeźbie. W przeciwieństwie do większości artystów awangardy i tych neoawangardowych nie jestem nastawiony dogmatycznie, zatem pozostawiam w tej mierze decyzję widzowi/odbiorcy. Zresztą nie o przynależność do jakiejś kategorii w tej realizacji chodzi. Pracując nad tym projektem, nie myślałem o poszerzaniu pola rzeźby czy jakiegokolwiek innej dyscypliny artystycznej. Lego. Obóz koncentracyjny podobnie, jak pozostałe prace z serii



Zbigniew Libera
Lego. Obóz koncentracyjny, 1999, kolekcja Zachęty

Urządzeń korekcyjnych zaplanowane zostały, najogólniej rzecz ujmując, jako krytyka systemu kapitalistycznego. (...)

Wreszcie last but not least, klockami Lego z zestawu Obóz koncentracyjny, podobnie zresztą jak innymi zabawkami i przedmiotami z serii Urządzeń korekcyjnych można i powinno się bawić. Zostały zaprojektowane po to, aby ich używać. Jednak jako że znajdujemy się na terenie sztuki, a więc w galerii, a więc w muzeum, ich funkcja pozostaje tylko potencjalna. Obowiązują tu pewne zasady, takie jak ta, że nie wolno dotykać eksponatów. Kto zresztą pozwoliłby na ewentualne zniszczenie unikatowego, a zatem cennego obiektu? Doskonale zrozumiał tę umowność piszący na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung” recenzent Dirk Schumer, który w marcu 1997 roku, a więc kiedy jeszcze wciąż toczyła się zacięta dyskusja wokół przyszłego pomnika Holokaustu w Berlinie, zauważył, że najlepszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie do masowego obiegu zestawu Lego. Obóz koncentracyjny zamiast budowania kolejnego monumentu ku czci. Pomniki, jak wiadomo, służą bowiem raczej zapominaniu. Zabawa moim zestawem Lego mogłaby zaś pomóc w leczeniu traumy, zarówno ofiar, jak i oprawców, ale także ich potomków. Zwrócił na to uwagę również filozof Ernst von Alphen w kilku swoich tekstach poświęconych temu i innym zagadnieniom związanym z moją pracą. Czyż nie leczymy klinicznie traum poprzez parateatralne odgrywanie przez pacjentów różnych ról, które do nich się przyczyniły? Niekiedy nie ma innego sposobu na wypowiedzenie tego, co z nami uczyniono, jak tylko poprzez odegranie traumy w zabawie. Powie ktoś może, że przecież i ofiary, i oprawcy Holokaustu nie potrzebują terapii, bo w większości odeszli z już tego świata. Odpowiem, że od czasu zakończenia drugiej wojny światowej do dziś nie było na świecie choćby jednego dnia bez funkcjonujących obozów koncentracyjnych — w czasie, gdy w roku 1996 głowiłem się nad Lego. Obóz koncentracyjny, w byłej Jugosławii budowano najnowsze obozy, w tym obozy koncentracyjne dla dzieci.”

Warszawa, lipiec 2020²⁰

W tym samym tekście Libera wspomina o innym słynnym twórcy Pawle Althamerze, który również traktuje swoje działania rzeźbiarskie jako narzędzie do kształtowania społeczeństwa.

„Na koniec tego pospiesznego szkicu o historii polskiej rzeźby powiedzieć należy jeszcze o Pawle Althamerze. Kształcony w pracowni Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej ASP, a więc zapoznany z pewnego rodzaju powidokiem Formy Otwartej Hansena, prowadzi swoją aktywność dwutorowo.

Z jednej strony z wręcz tak zwaną małpią zręcznością potrafi wykonywać rzeźby z dowolnych materiałów i w dowolnym stylu, jak na przykład powstała z traw, słomy, skór i jelit zwierzęcych Postać stojąca z 1991 roku lub zrealizowana w betonie Wars i Sawa z roku 2020. Z drugiej zaś strony, w ślad za Josephem Beuysem uprawia rodzaj rzeźby społecznej, animując aktywność rozmaitych grup ludzi, z którymi współpracuje. Wspomnę choćby Bródno 2000, kiedy przekonał mieszkańców jednego z bloków warszawskiego osiedla, aby przez zgaszenie lub zapalenie świateł w swoich mieszkaniach wspólnie utworzyli napis „2000”. Niekiedy namawia też osoby trzecie do występowania w jego imieniu, jak wtedy, gdy więźniowie wydeptali ścieżkę podczas Skulptur Projekte w Münster w roku 2007. Ten rodzaj działania doczekał się już nawet własnej nazwy: „performance delegowany”.”

Twórczość Pawła Althamera jest fascynująca i wielowymiarowa. Zdaniem Zbigniewa Libery, potrafi doskonale poruszać się w wielu technikach rzeźbiarskich i nie ogranicza w używanych środkach, materiałach czy konwencjach.

Wśród prac Artysty można odnaleźć szyte na sprzedaż zabawki, kiedy brakowało mu pieniędzy; wielki dmuchany autoportret (*Balon*, praca zrealizowana w ramach wystawy One of Many w Fondazione Nicola Trussardi, Mediolan, 2007r.); portret córki wykonany ze słomy i jelit zwierzęcych (2001r.); działania angażujące społeczność sąsiedzką czyli projekt *BRÓDNO 2000*

20. Tekst z towarzyszącej wystawie książki *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, pod red. Anny Marii Leśniewskiej, Warszawa 2021.

– napis utworzony z zapalonych świateł w oknach domów mieszkańców osiedla Bródno; czy projekt totalny – pomalowany na złoty kolor samolot LOT-u Boeing 737, wypełniony przebranymi na złoto mieszkańcami osiedla Bródno, którym 150-osobowa grupa poleciała do Brukseli (*Wspólna sprawa*, 2009), świętując 20. lecie demokratycznych wyborów w Polsce. Wizyta w stolicy Belgii była zaplanowana na 4 czerwca i tego dnia złoci przybysze, zgromadzeni pod budynkiem Expo 58, zagadywali tłumy krążących wokół ludzi na temat ich wiedzy i stosunku do historycznych wydarzeń w Polsce.

Z inicjatywy Pawła Althamera, na warszawskim Bródnie powstał Park Rzeźby z pracami wybitnych artystów: Ai Weiwei'a, Olafura Eliasson'a, Moniki Sosnowskiej, Rirkrita Tiravanija, Jensa Haaning'a, Susan Philipsz.

Dziełem czy też działaniem Althamera, które zasługuje na szczególną uwagę jest założenie kolektywu artystycznego – grupa NOWOLIPIE. W 1993 roku Althamer rozpoczął pracę w Państwowym Ognisku Artystycznym „Nowolipki”, prowadząc zajęcia z rzeźbienia w glinie z osobami chorymi na stwardnienie rozsiane. Warsztaty były formą rehabilitacji, niezbędnej przy tej nieuleczalnej chorobie. Artysta, pomimo że pracuje z artystami – amatorami (zazwyczaj z osobami w ogóle nie działającymi w obszarze sztuki, jak np. pasażerowie „złotego” lotu czy sąsiedzi z bloku na Bródnie), odnajduje potencjał kreatywny lokalnej społeczności i dokłada starań, aby podnieść wartość tworzonych przez nich prac do rangi dzieł.



Paweł Althamer
Balon, 1999/2007
nylon, poliester, akryl, sznury, hel,
Fondazione Nicola Trussardi,
Mediolan

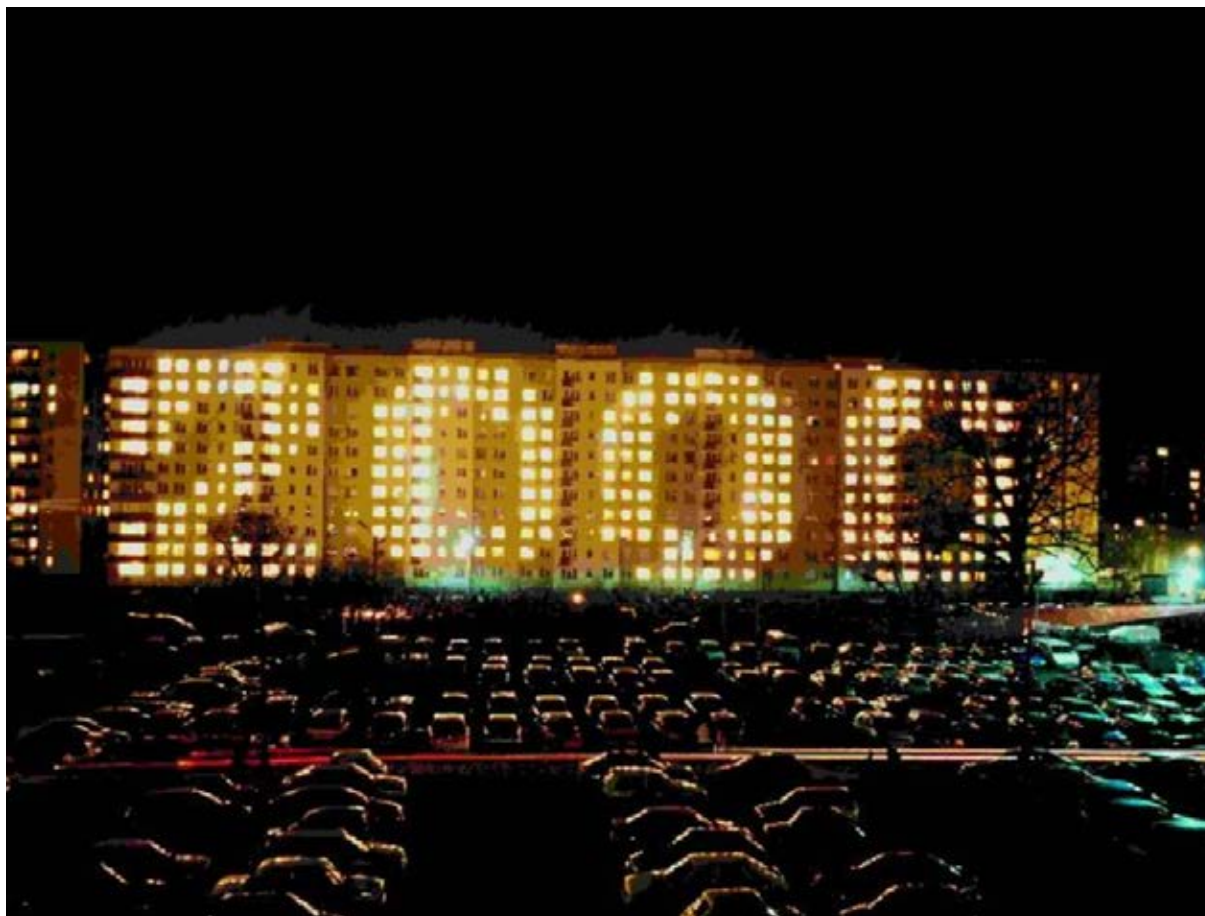
Paweł Althamer,
Monika Szambelan-Althamer
LALKA
tkanina, 33 × 15 × 8 cm
kolekcja prywatna



Paweł Althamer
Weronika, 2021
siano, włókno konopne, jelita
zwierzęce, wosk, włosy, szklane
oczy, drewniany kij, piórko
Palazzina Appiani, Mediolan



Paweł Althamer
Wspólna sprawa projekt
realizowany od 2008 roku,
fot. Fundacja Galerii Foksal
i Open Art Projects



Paweł Althamer
Bródno, 2000
wspólna akcja sylwestrowa
zrealizowana z mieszkańcami
osiedla Bródno
fot. Fundacja Galeria Foksal



Jens Haaning
Bródno, 2012
bródnowski park rzeźby
zainicjowany przez
Pawła Althamera,
fot. zbiory własne

Kiedy otrzymał zaproszenie do udziału w wystawie Artists' Favourites w Institute of Contemporary Arts w Londynie i zdecydował o doborze prac, które uważał za ważne, bez wahania sięgnął po popiersie Nefretete Józefa Skwarczewskiego, byłego kolejarza, członka grypy NOWOLIPIE. Niespodziewanie nazwisko Skwarczewskiego znalazło się wśród najslynniejszych artystów sztuki współczesnej.

Paweł Althamer dąży do całkowitego zniwelowania barier pomiędzy twórcą a odbiorcą, aktywizując społeczności z najbliższego otoczenia i zgodnie z beuysowskim przesłaniem „rzeźby społecznej” oraz w myśl zasady „artystą każdy”, tworzy

imponujące happeningi. Sztuka Althamera nie ma podłoża politycznego, nie jest oparta na podziałach społecznych, wręcz przeciwnie, sztuka stanowi budulec, który służy tworzeniu WSPÓLNOTY.

Działania wspólnotowe i integracyjne Althamera zainspirowały innego artystę, Artura Żmijewskiego, który odwiedził grupę NOWOLIPIE. Pokłosiem spotkania był kilkominutowy film pt. *Zrób to sam* z 2004 roku.

Artur Żmijewski, podobnie jak Paweł Althamer kształcił się w pracowni rzeźbiarskiej prof. Grzegorza Kowalskiego, ale jak sam mówi: „Dziś nie rzeźbię – robię filmy – świat jest zanadto skomplikowany, aby rzeźbić.”²¹



Wernisaż wystawy
*Uskrzydleni. Paweł Althamer i
Grupa Nowolipie*, 2016
fot. Fotobank.PL/PGS

21. A. Żmijewski, [Zwykle robię zdjęcia...] w: *Rzeźbiarze fotografują*, s. 77.



Najbardziej znany manifest Żmijewskiego zatytułowany *Stosowane sztuki społeczne*, w którym Autor podejmuje problem alienacji sztuk, został opublikowany w *Krytyce Politycznej* w 2007 roku.

W kontekście omawianego tematu szczególnej wymowy nabiera praca Żmijewskiego pt.: *Demokracje*. Cykl składa się z 20 filmów dokumentalnych, nakręconych przez samego Artystę, podczas protestów, manifestacji, parad oraz mszy w Polsce i za granicą.

Jako uczestnik i świadek wydarzeń rejestrował kamerą osoby reprezentujące różne grupy społeczne i postawy światopoglądowe, w tym m.in.: przeciwników aborcji (Marsz dla życia z 2007 r.), wyznawców religijnych (czytanie listu Episkopatu Polski o zapłodnieniu in vitro, 2008 r.), protestujących (blokada drogi do izraelskiego osiedla Beit Arye na Zachodnim Brzegu, 2008 r.), inscenizatorów (bitwa z Powstania Warszawskiego, 2008 r.), demonstrujących (strajki „Solidarności” 2008 r.; przeciw wojnie w Gazie 2009 r., przeciw NATO 2009 r.), świętujących (Święto Pracy, Święto Wojska Polskiego, 2008 r.), kibiców piłki nożnej (mecz ME Niemcy–Turcja, 2008 r.), żałobników (pogrzeb Jörga

Haidera przywódcy skrajnie prawicowej partii austriackiej, 2008 r.; pogrzeb ofiar zamachu na szkołę w Albertville, 2009 r.; pogrzeb Zbigniewa Religi, 2009 r.), feministek (Dziesiąta Manifa, 2009 r.) czy modlących się (Droga Krzyżowa ludzi pracy, 2009 r.)

Podążając tropem Żmijewskiego z pewnym niepokojem a równocześnie zaciekawieniem, obserwowałam różnego rodzaju zgromadzenia, marsze, manifestacje (Czarne Protesty/ Czarny Poniedziałek – akcja protestacyjna, która odbyła się równocześnie w 147 miastach Polski 3 października 2016 r., wystąpienia przeciw zaostreniu prawa antyaborcyjnego przez partię rządzącą wbrew woli Polek i Polaków, protesty rolników 21 października 2020 r., dot. ustawy o ochronie zwierząt, międzynarodowy strajk klimatyczny, który połączył młodzież całego świata w piątek 20 sierpnia 2018 r., protesty antyszczepionkowe w 2021 r., szturm na Capitol z 2021 r.) i dostrzegam ich performatywną stronę a także inscenizacyjną skuteczność. Nie sposób zaprzeczyć, że są to zjawiska wpisujące się w teorię społeczeństwa spektaklu, w którym wszyscy mają do odegrania jakieś role.

W artykule Agnieszki Ogonowskiej *SPOŁECZEŃSTWO SPEKTAKLU: PREKURSORY I ICH WSPÓŁCZESNE DZIEDZICTWO INTELEKTUALNE*, przybliżającym teorię społeczeństwa spektaklu Guya Ernesta Deborda (francuskiego pisarza i filozofa), możemy przeczytać:

Debord zauważa, iż spektakl jest w dużej mierze produktem technologii medialnej, które wyzwalają w człowieku pasywny stosunek do rzeczywistości. Debord podkreśla spektakularny charakter obecnej cywilizacji, która polega na: odrealnieniu, czyli zastąpieniu realnej rzeczywistości obrazem, a bycia/obecności w konkretnym miejscu i czasie – reprezentacją. To, co charakteryzuje społeczeństwo spektaklu, to relatywizacja prawdy na wszelkich poziomach życia społecznego i jej permanentna wymiennność z kłamstwem, zanik pamięci i destrukcja historii, odosobnienie człowieka, alienacja, pasywność, nieokiełznana konsumpcja.

Francuski myśliciel zwracał także uwagę, iż wszelka działalność ludzka traktowana jest jako towar. Te cechy społeczeństwa spektaklu sprawiają, iż życie realne zastępuje się pozorem życia w świecie obrazów, co prowadzi do symbolicznej śmierci społeczeństwa.(...) Spektakl zagraża między innymi demokracji; władzę polityczną zdobywają jedynie pseudogwiazdy i pseudo-idole, którzy korzystając z pomocy ekspertów od wizerunku (sług spektaklu) zdobywają kontrolę nad sposobem życia mas.

Spektakl zintegrowany jest syntezą dwóch poprzednich jego form (rozproszony i skoncentrowany – przyp.aut.); to, co go cechuje to: ekspansywny rozwój technologii, związek ekonomii z władzą polityczną, wszechogarniająca tajemnica, kłamstwo bez odpowiedzi oraz wieczny prezentyzm.

Wymienione charakterystyki spektaklu zintegrowanego prowadzą do innych fenomenów politycznych, ekonomicznych i kulturowych, jak:

- 1) *zacieśnianie się związków między polityką, ekonomią i mediami,*
- 2) *dynamiczny rozwój nowych technik medialnych,*
- 3) *powstawanie zawodów i produkcja specjalistów, którzy kreują spektakle i nimi zarządzają oraz wzmacniają systematycznie ich wpływy;*
- 4) *zmiana w rozumieniu prawdy i fałszu,*
- 5) *całkowita regresja perspektywy historycznej na rzecz wzmacniania ideologii władzy grupy dominującej,*
- 6) *eliminacja przestrzeni społecznych nie podlegających medialnej inwigilacji,*
- 7) *rozbudowanie tych, które służą rozwojowi i mediów oraz strategii podporządkowania odbiorców ich wpływowi.²²*

W opinii filozofa Tomasza Stawiszyńskiego „żyjemy w świecie, który wypadł z ram”, coraz trudniej rozpoznać co jest prawdą a co iluzją, szczególnie kiedy zasypywani jesteśmy fałszywymi treściami wygenerowanymi przez AI, do złudzenia przypominającymi, czy raczej udającymi rzeczywistość. Takie działania upubliczniane przez media pogłębiają konflikty, przy okazji zarabiając na polaryzacji społeczeństwa, gdyż wszelkie radykalne treści oraz zwiększająca się brutalność ma bardzo dużą oglądalność.

Żyjemy w świecie, w którym pierwszym odruchem ludzi w sytuacji tragicznej, nie jest rzucenie się z pomocą, a sięgnięcie po telefon...

22. [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cejsz.icm.edu.pl/cejsz/element/bwmeta1.element.desklight-bc2dfa44-70d8-4c0c-b6db-a840f340511d/c/1-25_Agnieszka_Ogonowska.pdf](https://cejsz.icm.edu.pl/cejsz/element/bwmeta1.element.desklight-bc2dfa44-70d8-4c0c-b6db-a840f340511d/c/1-25_Agnieszka_Ogonowska.pdf)

Moje poczucie niepokoju związane z narastającą przemocą, eskalujące konflikty i brak poszukiwania pokojowego rozwiązania sporu, było początkiem rozmyślań na temat kondycji współczesnego człowieka, pozornie powołującego się na tradycję i myśl humanistyczną, niestety zagubioną w ferworze walk toczących się między „bliźnimi”.

Stawiszyński pisze o intensyfikacji zachowań plemiennie-totemicznych na których bazują media społecznościowe i atmosfery jedności, która nie sprzyja otwarciu a w przypadku zderzenia z jakąkolwiek „innością”, w sposób naturalny przechodzi w stan agresji. We wszelkiego rodzaju manifestacjach i kontrmanifestacjach to zjawisko staje się swego rodzaju rytuałem plemiennym, mającym zagrzać wojowników do boju. W ramach tego obrzędu uczestnicy uzbrajają się w sztandary, przybierają barwy wojenne, wykrzykują hasła i skandują na całe gardło. Wszystkiemu towarzyszy aura podniecenia, ekscytacji a w skrajnych przypadkach ekstazy. Stają się częścią plemienia.

Niewątpliwie, wspólnym mianownikiem tych wydarzeń jest ich teatralność oraz zbiorowa ekspozycja szerokiego spectrum społecznego, etycznego i psychologicznego.

Żmijewskiego interesuje problematyka społeczno-polityczna. Nie interpretuje tego, co rejestruje, jedynie utrwala obrazy. Ja, w swoich pracach, staram się przedstawić wszelkiego rodzaju podziały i pęknięcia. Wątki społeczne postrzegam w kategoriach logicznej układanki, skazanej niestety na wiele równie prawdopodobnych rozwiązań lub nie mającej żadnego rozwiązania. Zapamiętane sceny i kadry sytuacyjne stanowiły pierwszy impuls do eksploracji tematu, podjętego w pracy doktorskiej.

Wystawa zrealizowana w ramach przewodu to osobista interpretacja obrazów i sekwencji utrwalonych na płycie pamięci. Ich spontaniczny i happeningowy przebieg przyciągał wyostrome spojrzenie scenografa a autentyzm przeżywanych emocji przenosił do klasyków dramaturgii scenicznej.



Protest rolników w Warszawie 13 grudnia 2020. Rolnicy z Agrounii rozrzućili na jezdnię warzywa, jaja i martwą świnię

Ogólnopolski Strajk Kobiet:
Protesty w Warszawie,
2016



Szturm na Kapitol Stanów Zjednoczonych
w Waszyngtonie,
6 stycznia 2021



Policja podczas protestu
Strajku Kobiet w Warszawie,
2021
fot. Jędrzej Nowicki / Agencja Wyborcza.pl



Ostatnim z przywołanych twórców jest Krzysztof Wodiczko – polski artysta wizualny, teoretyk sztuki tworzący w Stanach Zjednoczonych. Wodiczko projektuje i wdraża do świata kultury nomadyczne instrumenty, pojazdy i innego rodzaju sprzęty z udziałem bezdomnych, imigrantów, wyobcowanej młodzieży, weteranów wojennych. Znamiennym jest fakt przyznania Wodiczce nagrody Hiroshima Art Prize, wręczanej artystom umacniającym pokój na świecie.

To właśnie przy okazji wystawy prac Artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1992 r., po raz pierwszy oficjalnie użyto terminu „sztuka krytyczna”, chociaż aktualnie jego twórczość jest kojarzona z terminem socjoestetyka. Jego postawę określano jako „krytyczną”, ponieważ „miała dążyć do przemiany rzeczywistości społecznej przez sztukę”.²³ Sam artysta wyjaśnia, że określenie „sztuka krytyczna”, nie odnosi się do krytykowania czegokolwiek, ale powinności sztuki do stwarzania sytuacji krytycznych bądź znajdowania się w punkcie krytycznym, tak aby przekierować dyskusję na tematy społeczne, filozoficzne i psychologiczne.

Posiadane wykształcenie w zakresie projektowania form przemysłowych, uwrażliwiło Wodiczkę na ludzkie potrzeby. W jednej z wypowiedzi, wyraża myśl:

Zacząłem polegać na etyce społecznej i skupieniu się na ludziach, dostrzeżeniu roli działalności estetycznej w odniesieniu do problemów społecznych, jak również polityki i ideologii, a także potrzeb ludzkich, warunków bytu i pracy. Estetyka jest pomiędzy wszystkimi funkcjonującymi formami polityki oraz życiem i pracą i rzeczywistością.²⁴

Pierwsza projekcja antymilitarystyczna powstała w 1983 r. w Stuttgarcie, przy okazji wystawy *Kunstler aus Kanada* (Artyści z Kanady), w tamtym czasie Wodiczko żył i pracował w Kanadzie. Była to forma wyrażenia krytycznej postawy wobec obietnicy prawicowej niemieckiej partii, instalowania sieci wyrzutni pershingów wokół każdego dużego niemieckiego miasta. Kolejna wielkoformatowa projekcja, jako wyraz sprzeciwu wobec groźnych zapędów militarnych Ameryki i Rosji, powstała w rok później (1984) roku w Nowym Jorku i została zaprezentowana na łuku triumfalnym na placu Wielkiej Armii.



Krzysztof Wodiczko
projekcja podczas wystawy
Kunstler aus Kanada, 1983
Kolumna Wolności, Schlossplatz,
Stuttgart, Niemcy

Krzysztof Wodiczko
Soldier and Sailors Memorial Arch
1984/85, Plac Wielkiej Armii,
Brooklyn, Nowy Jork

23. J. Jedliński we wstępie do katalog wystawy.

24. K. Wodiczko, A. Ostolski *Socjoestetyka. Wodiczko*, str. 54.

Krzysztof Wodiczko poprzez osobiste doświadczenie związane z imigracją oraz chwilowym kryzysem bezdomności był bardzo wyczulony na wszelkiego rodzaju ubóstwo. Starał się „uwidocznic” ludzi mieszkających na ulicach w cieniu wielkich metropolii i miast na całej mapie świata. Pomimo przedstawiania problemów lokalnych społeczności, jego prace są odbierane w kontekście globalnym i niezależnie od czynników kulturowych ich odczuwanie jest silnie poruszające.

„Bezdomność zawsze jakoś wiąże się z byciem człowiekiem praktycznie niewidocznym . A jednocześnie bezdomni są cały czas widocznymi, w sensie optycznym, ponieważ zamieszkują fizycznie przestrzeń publiczną.”²⁵

Problemy osób zamieszkujących w pustostanach czy koczujących na ulicach nowojorskiej aglomeracji stały się treścią dzieł zatytułowanych: *Obrazy Nowego Jorku: Tompkins Square Exit Art*, Nowy Jork, 1989 oraz *Pojazd bezdomnych*.

Pierwsze z dzieł, to sześć wielkoformatowych fotografii przedstawiających sceny z obozu założonego przez grupę bezdomnych na terenie parku. Na fotografii, Artysta rzutował wizerunki sprzętu wojskowego i wyposażając obozowiczów niejako w „broń”, ukazał zbuntowaną i zorganizowaną społeczność. Dopełnieniem instalacji były fotografie dokumentujące faktyczne starcia z policją. W opinii Artysty:

„Ta praca była pantomimiczno-fotograficzną tragikomedią lub komitragedią, w której oni (bezdomni) grali główne role, zrobioną za ich zgodą i pełną świadomością idei i końcowej formy. Bezdomni budzą strach, uważa się ich za groźnych, a to są ludzie, którzy ledwo stoją na nogach, bo są chorzy, głodni albo na głodzie narkotykowym. Tymczasem traktuje się ich, jakby mieli tu zrobić coś złego...(.) Prawica demonizuje ich jako podklasę nierobów i włóczęgów, a tradycyjnie myśląca lewica wynosi ich na piedestał(...).”

Druga z prac to pojazd testowany i używany przez bezdomnych, przemieszczający się po ulicach Nowego Jorku i Filadelfii w latach 1988–1989, stworzony w odpowiedzi na rosnącą liczbę osób bezdomnych w Nowym Jorku, która pod koniec lat 80. zbliżała się do 100 000. Pojazd skonstruowany w porozumieniu z autentycznymi bezdomnymi i zmodyfikowany zgodnie z ich sugestiami, zapewniał mobilność i bezpieczeństwo, łącząc funkcje praktyczne i symboliczne. Artysta wskazując na problem marginalizacji, zaproponował bezdomnym, swoistą strategię przetrwania. Kwestionując sytuacje wymykające się schematom, obnażył luki systemu polityczno-gospodarczego. Projekt został nazwany „skandalicznym funkcjonalizmem”, gdyż odpowiadał na potrzeby, których istnienie było skandalem społecznym i politycznym.

Inna z wielkoformatowych projekcji Wodiczki *Homeless: Place des Arts* na Place des Arts w Montrealu/Quebec z 2014 roku, obrazuje sytuację osób bezdomnych i została opatrzona komentarzem Artysty: *looking up to the homeless...*, czyli popatrz w górę na bezdomnych.

Jest to antagonizm do związku frazeologicznego „patrzeć na kogoś z góry”. Projekcja była wyświetlana na szczycie budynku i sprawiała wrażenie, jakby uczestnicy nagrania siedzieli w rzędach, może na widowni?

Sformułowanie „popatrz w górę”, można odnieść również do cyfrowych czasów, kiedy każdy przechodzień jest wpatrzony w smartfona i zaangażowany jedynie w wirtualną rzeczywistość, nie dostrzegając świata poza i ponad ekranem.



Krzysztof Wodiczko
Nowojorskie obrazy: Tompkins Square
1989
Exit Art, Nowy Jork



Krzysztof Wodiczko
Homeless Vehicle,
1988–1989
Nowy Jork



Krzysztof Wodiczko *Bezdomni: Place des Arts* 2014, Place des Arts, Montreal, Quebec

I.3. SZTUKA ZAANGAŻOWANA NA ŚWIECIE

Rzecz jest czymś. Akt twórczy jest sztuką. ²⁶

Joseph Beuys

Joseph Beuys wkopał kamień węgielny pod idee sztuki zaangażowanej, nurtu krytycznego oraz socjoestetyki. Ten charyzmatyczny niemiecki artysta, teoretyk sztuki, pedagog, działacz, reformator społeczny i polityczny i jego koncept „rzeźby społecznej”, rzucił nowe światło na postrzeganie sztuki i jej przyszłości. Być może już wtedy myślał o postsztuce?

O nastaniu epoki postartystycznej pisał w swoich tekstach z lat 70. polski teoretyk i krytyk sztuki Jerzy Ludwiński. Rozwój sztuki porównywał do toczącej się kuli śniegowej, która stale się powiększa, wchłaniając kolejne elementy rzeczywistości, aby wreszcie stać się kulą ziemską. Rozwój sztuki rozpiął na kilka faz. Na etapie metasztuki, sztuka wchłania całą rzeczywistość.

Epoka postartystyczna to czasy, w których wysoki WSPÓŁCZYNNIK SZTUKI obecny jest w wielu obszarach życia, praca artysty nie zawsze materializuje się w postaci dzieła sztuki, a sama sztuka dzieje się w SKALI 1:1 zamiast wytwarzać modele sytuacji i rzeczy.²⁷

Czy to możliwe, że sami staliśmy się obiektami artystycznymi, a nasze życie dziełem sztuki?

Z kolei, Katarzyna Niziołek pisze o trudnym do zdefiniowania obszarze jakim jest dziś sztuka. Trudno jest rozstrzygnąć kim jest artysta i oddzielić tę rolę od innych ról społecznych, takich jak: dziennikarz, animator kultury czy aktywista, trudno wskazać

materię sztuki (dzieło czy działanie), miejsca sztuki (galeria czy ulica) i przypisać sztuce określoną społeczną funkcję (opis rzeczywistości czy jej zmiana). Wskazuje, że jesteśmy obecnie świadkami globalnej transformacji w sposobie funkcjonowania sztuki w społeczeństwie i jej społecznej percepcji.

Czyżby Beuys popchnął tę kulę śnieżną? A może to witkiewiczowskie proroctwa mają aktualnie swoje ucieleśnienie?

Zadaję pytania kładę na papierze formy językowe, a również formy wrażliwości, zamierzeń, idei, wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia. Co więcej, pragnę nie tylko pobudzać ludzi do dyskusji, lecz również ich prowokować.

Joseph Beuys, „Interview with Joseph Beuys”
1986

Żyjemy bowiem w epoce straszliwej, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości, a tak zamaskowanej pewnymi ideami, że człowiek dzisiejszy nie zna siebie, w kłamstwie się rodzi, żyje i umiera, i nie zna głębi swego upadku.

Sztuka [...] to konieczność powiedzenia drugim istotom w formie Piękna o potworności samotnego istnienia w nieskończonym wszechświecie.

Formy dawnej Sztuki są dla dzisiejszych ludzi zbyt spokojne, one nie pobudzają do wibracji ich stępionych nerwów. Im potrzeba czegoś, co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziała jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach ogłupiającej, mechanicznej pracy.

S.I. Witkiewicz, „Nowe formy w malarstwie”
1919

Podążając za wielkimi myślicielami i obserwatorami należy wziąć pod obronę twórców zaangażowanych, tłumacząc ich bezkompromisowe metody dotarcia do znudzonej, przebudzowanej i znieczulonej publiczności.

26. Joseph Beuys, *Multiples* (ed. By J. Schellmen, B. Klüsser), München 1980, s. 8.

27. <https://makinguse.artmuseum.pl/slownik-epoka-postartystyczna/>

Joseph Beuys w 1972 roku został zwolniony z Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie za stwierdzenie, że uczelnia powinna przyjąć wszystkich którzy chcą tworzyć sztukę. Minister edukacji, który dokonał zwolnienia, zrobił to z powodu strachu przed twórczymi i globalnymi wpływami Beuysa, uzasadniając decyzję słowami: „Nie mogę pozwolić na to, bym sam stał się obiektem sztuki”. Beuys nie tylko chciał zdemokratyzować sztukę, ale też uczynić demokracją sztuką.

Nie wiadomo co w życiu Beuysa było prawdą a co projekcją. Dotyczy to również fascynacji filmem i tłuszczem, które stosował w swoich pracach. Ma to związek z „legendą”, która głosi, że będąc niemieckim lotnikiem rozbił się nad Krymem. Został odnaleziony i wyleczony przez tamtejszych Tatarów, którzy smarowali go łojem i owijali wojłokiem (filmem). Ponoć po tym wypadku miał dużą ranę w głowie, która nigdy do końca się nie zrosła, stąd ciągle nosił kapelusz.

Jedno jest pewne, postulaty Beuysa, np. „wszyscy artystami” dowodzą mocy sprawczej wspólnoty i społeczeństwa. Artysta pojmował twórczość jako katalizator przemian zachodzących w człowieku i prowokujący zmiany na całym świecie. Wierzył, że wpływając na jednostki można niwelować podziały społeczne, dokładał starań, aby chronić wolność jednostki, jednocześnie ratując ją przed samotnością czy wyobcowaniem. Uważał, że sztuka ma zmieniać myślenie i rozumienie, ma cechować się funkcją poznawczą i kształtować świadomość. Podobnie, jak Witkacy, bronił samodzielnego myślenia, mówiąc że indywidualizm kończy się tam, gdzie zaczyna się indywidualność i ta przesłanka jest jedyną możliwością rozwoju w dążeniu do tworzenia solidarności między jednostkami.

*Wołam zatem o doskonalszą strukturę myślenia, odczuwania oraz woli. One stanowią prawdziwe kryteria estetyczne*²⁸

Ai Weiwei, słynny, chiński twórca, jest tym Artystą, którego działania na rzecz obrony praw człowieka są najbardziej spektakularne, aczkolwiek, budzące kontrowersje. Jego bezprecedensowe działania wobec państwa chińskiego oraz decyzji

urzędników pozostają pod nadzorem służb, powodując liczne represje względem jego osoby.

Ai Weiwei zaangażował się w utworzenie artystycznej społeczności w jednej z ubogich dzielnic robotniczych Pekinu, nazwanej od tego momentu Pekinśkie East Village (biedna dzielnica Nowego Jorku w której mieszkał też Krzysztof Wodiczko. Było to miejsce zamieszkiwane przez wielu artystów, ludzi ubogich, squattersów. Ta uboższa warstwa społeczna, została w brutalny sposób wysiedlona a miejsce wchłonięte przez developerów).

W październiku 2010 r., w londyńskim muzeum Tate Modern Artysta zaprezentował dzieło totalne pt. Kui Hua Zi (Ziarna słonecznika). Ai Weiwei zaangażował, w przygotowania do wystawy, mieszkańców miasta Jingdezhen, a realizacja trwała pięć lat. Na potrzeby dzieła powstało ponad sto milionów ręcznie robionych porcelanowych „ziarenek” słonecznika. Ziarna rozsypano na hali turbin Tate Modern, a uczestnicy wystawy mogli po nich spacerować. Niedługo, po otwarciu, wystawa została zamknięta, lecz mimo to, Artysta wielokrotnie podkreślał jej szeroki i pozytywny wydźwięk, wyjaśniając, że nasiona symbolizują optymizm w trudnych czasach, nawet wówczas, kiedy dorastał, najbiedniejsze rodziny w Chinach, dzieliły się nasionami w ramach poczęstunku.

Nasiona słonecznika, w historii Chin, były częstym tematem propagandy politycznej Komunistycznej Partii Chin. Przywódca Mao Zedong, często przedstawiał siebie jako słońce, a naród chiński jako nasiona słonecznika.

Subiektywna interpretacja rozszerza spojrzenie na dzieło o jeszcze inne asocjacje. Pojedyncze ziarenko jest rachityczne, ale ich mnogość stanowi masę, która jednocząc siły, może mieć niebywałą moc rażenia. To porównanie, można bez przeszkód odnieść do słów Beuysa o sile SOLIDARNOŚCI, a idee zawarte w dziele Ai Weiwei’a, odczytać jako głos wolnościowy a nawet rewolucyjny.

28. *Rozmowa 1977 Eddy Devolder z Josephem Beuysem przy okazji wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Gandawie.*



Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare* performance
wystawiony przez artystę 26 listopada 1965 roku w Galerie Schmela w Düsseldorfie

Najbardziej zagadkową postacią we współczesnej kulturze jest niewątpliwie anonimowy artysta pochodzenia brytyjskiego działający w ukryciu, pod pseudonimem Banksy. W wymownych formach graffiti porusza on problematykę globalnych kryzysów humanitarnych, politycznych czy ekologicznych, krytykuje wojnę i żartoczny kapitalizm.

Wielu odbiorców i krytyków oceniło jego działania jako akty wandalizmu, ponieważ dla określonych grup społecznych, street art jest postrzegany jako przejaw niszczenia wspólnego mienia. Jednak taka forma przekazu, która wychodzi poza próg galerii czy muzeum, a jednocześnie w pewien sposób odbiera sztuce elitarność, ma ogromne rzesze zwolenników i dociera do ludzi z różnych środowisk, również dlatego, że prace Artysty są rozsiane po całym świecie. Dodatkowo Banksy stał się ikoną współczesności a jego prace inspiracją dla młodych ludzi, dążących do zmian, chociażby w aspekcie podniesienia świadomości ekologicznej, stąd wysuwanie postulatów prowadzących do kreowania sytuacji kontrkulturowych. Paryscy sytuacjoniści z końca lat 60. twierdzili, że późny kapitalizm tak skutecznie przekształcił świat w zestaw dostępnych konsumentom obrazów, że wystarczyły działania systemowe, aby udało się odseparować ludzi od nich samych.

„Wiadomości do odczytania”, pozostawiane przez Banksego na ścianach, ulicach i murach, nawołują do zatrzymania niepokojących zjawisk, często w żartobliwej i przystępnej formie komunikują o zagrożeniach lub zawierają dozę optymizmu i pokrzepienia, jak w przypadku graffiti w Ukrainie.

Nawiązując do sytuacji na Ukrainie i trwającej tam nieprzerwanie wojny, nie sposób pominąć grupy Pussy Riot, aktywnie działającej w Rosji na rzecz praw kobiet – przemocy, dyskryminacji, seksizmu. Feministyczny zespół składa się z kilkunastu kobiet i nie ma stałego składu, członkinie występują pod pseudonimami, podobnie jak Banksy. Anonimowość nie służy zwróceniu uwagi publiczności na nietypową formę wystąpień

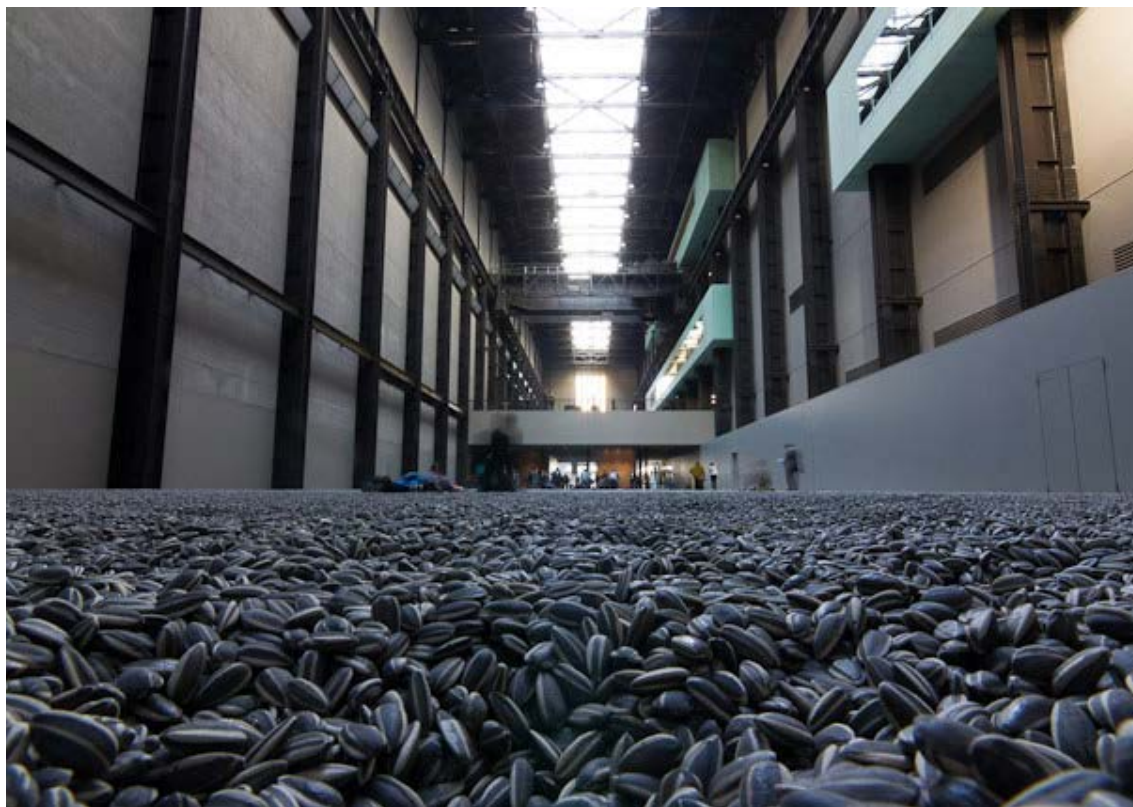
ale jest stosowana ze względu na bezpieczeństwo członkiń i w konsekwencji represje, jakie mogą wynikać ze strony reżimu Putina. Publicznie pokazują się w kolorowych kominiarkach, które są swoistym sposobem ukrywania tożsamości, mają symboliczną wymowę i stały się znakiem rozpoznawczym grupy.

Zainspirowana ideą kominiarki, wykorzystałam konotacje, jakie niesie i zastosowałam jako symbol i znak czasu w projekcie plakatu do spektaklu pt.: *Jest tak jak Wam się wydaje* w reżyserii Gianlucii Lumiento, który poruszał problematykę brutalnej napaści armii rosyjskiej na Ukrainę. Premiera spektaklu odbyła się w Teatrze Polskim we Wrocławiu w styczniu 2023 roku. Z imion i z nazwisk, znane są jedynie trzy członkinie, osądzone i skazane w sierpniu 2012 roku, za chuligaństwo motywowane nienawiścią religijną (wtargnęły do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie i wykonały utwór Bogurodzico, przegoń Putina), są to: Marija Alochina, Jekatierina Samucewicz i Nadieżda Tołokonnikowa.

Pomimo, że jest to grupa muzyczna, tworząca w estetyce punk, za istotne uznałam przedstawienie zespołu, który stanowi przykład wyrażania radykalnego sprzeciwu wobec brutalnej opresji rosyjskich rządzących oraz rosyjskiej elity. Grupa znana jest z protestów politycznych i prowokacji obyczajowych, występy mają formę nielegalnych akcji i happeningów w rozmaitych, najczęściej niekonwencjonalnych miejscach: na stacjach metra, dachach trolejbusów, na placu Czerwonym, a także w drogich butikach odwiedzanych przez rosyjską elitę.

Działalność grupy jest skoncentrowana na problemie nierówności, wytykaniu zakłamania władzy i polityków, sprzeciwie wobec wszelkiego rodzaju dyskryminacji, przeciwdziałaniu seksizmowi, krytyce wyborów w Rosji, preferowaniu wolności w sferze gender.

Wracam do wątku sytuacjonistów oraz rozwijania i propagowania przez tę grupę pojęcia „społeczeństwo spektaklu”,



Ai Weiwei
Sunflower Seeds,
2010
Tate Modern
fot. Dean Nicholas/Londonist



Banksy
jedno z 7 graffiti, które pojawiły się
po wybuchy wojny na Ukrainie,
fot. Oleg Pereverzev/ NurPhoto/ Getty
Images

w którym demokracja jest fasadą, a społeczeństwo wyłącznie widzem spektaklu, nie zaś jego czynnym uczestnikiem. Pod tym pojęciem zawoalowany był model społeczeństwa, który odnosił się zarówno do krajów „demokratycznego” kapitalizmu (tzw. spektakl rozproszony), gdzie przejawiał się nadmiarem towarów, usług i reklamy, jak i do kapitalizmu państwowego krajów bloku wschodniego (tzw. spektakl skoncentrowany), w których opierał się na systemie partyjnym.

Wymienieni artyści nie są z pewnością niemymi obserwatorami wydarzeń ale zaangażowanymi i aktywnymi uczestnikami, coraz częściej reżyserami spektakli na scenie o wymiarze i zasięgu ponadnarodowym.

Wokół bezkompromisowych twórców identyfikujących się z działaniami na rzecz sztuki zaangażowanej narosło wiele kontrowersji, szczególnie jeśli chodzi o nurt sztuki krytycznej i tzw. sztukę ciała.

Fundamentalne znaczenie dla realizacji idei w tym nurcie mają, nie efekty wizualne i stosowane środki przekazu lecz naświetlanie realnych problemów współczesnego świata w sposób empatyczny, humanistyczny i holistyczny.

Mój wyczuwalny entuzjazm zogniskowany wokół idei sztuki zaangażowanej, jest temperowany z powodu zauważalnego ryzyka wykorzystywania tego rodzaju sztuki do celów politycznych i inicjatyw niezgodnych z preferowanymi założeniami.

Pomimo, iż liczne przykłady świadczą o tym, że często celem podejmowanych działań twórczych, było i jest szokowanie oraz uczestniczenie w wyścigu ekscentryczności a wiele innych, ocenianych w kategoriach użyteczności publicznej, uznać za negatywne, to jednak przykłady, do których się odniosłam w moich rozważaniach, są niezaprzeczalnym potwierdzeniem postaw zaangażowanych, które mają celowe i skuteczne, w pełni pozytywne oddziaływanie społeczne.

Beuys, Althamer i Wodiczko to przykłady „wzorcowe”. Twórczość tych artystów stanowi ważny głos w debacie publicznej, stając się przyczynkiem do rozmów o losie osób i istot uciśnionych

(artyści poruszają tematy ochrony zwierząt i środowiska naturalnego). Każda z wypowiedzi, obnażając błędy systemowe i nawołując do zmian dla polepszenia warunków bytowych, wpisuje się w spektakl życia dedykowany OCHRONIE JEDNOSTKI, SPOŁECZEŃSTWA i ŚRODOWISKA.



Marianna Syska
koncepcja plakatu do spektaklu
Jest tak, jak Wam się wydaje!
reż. Gianluca Lumiento

Tomasz Konieczny
plakat do spektaklu
Jest tak, jak Wam się wydaje!
reż. Gianluca Lumiento
wg koncepcji Marianny Syski



Kadr z teledysku zespołu Pussy Riot
Putin's Ashes 2023



ROZDZIAŁ II – MASKA

A kto pozwolił nam czuć się bezpiecznie?

To pytanie zapisałam w dniu rozpoczęcia wojny w Ukrainie – 24 lutego 2022 roku. Ostatnie lata nie szczędziły ludzkości wyzwań i sytuacji ekstremalnych, z którymi przyszło się zmagać populacjom.

Czy można nauczyć się żyć w nowej rzeczywistości?

Czy w ogóle funkcjonujemy w „nowej” rzeczywistości, a może nic się nie zmieniło?

Zarówno pandemia jak i wojna są wydarzeniami wstrząsającymi, wytrącającymi z codziennych zadań, podważającymi uczucie sprawiedliwości i pozbawiającymi poczucia bezpieczeństwa. Nie mały udział ma w tym, medialny przekaz, serwujący coraz brutalniejsze obrazy, wywołujące podejrzliwość, niepewność jutra, lęk, obawy, strach.

Ten rozdział został poświęcony czasowi epidemii i zjawiskom społecznym jakie spowodowała oraz poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące mnie pytania: Jak epidemia zmieniła naszą obyczajowość? Czy przyniosła jakieś korzyści? Jakie pozostawiła po sobie ślady? Jaką rolę pełniła sztuka w tym trudnym okresie?

Paradoksalnie, dla mnie okres pandemii wiązał się z przygotowaniem do wystawy i był czasem wyjątkowej pracy. Wiele osób, podobnie jak ja, odkryło wtedy w sobie twórczy potencjał. Być może, to właśnie przymusowy lockdown i „odcięcie rozpraszaczy”, stworzyły przestrzeń dla kreatywności i emocji. Świadomość roli sztuki, szczególnie istotna w rozumieniu i interpretacji rzeczywistości, pomagała zachować dystans, sprzyjała spójności społecznej i zmniejszeniu poczucia izolacji. Ten niesprzyjający i trudny czas dla środowisk artystycznych uzmysłowił wszystkim, jak ważnym obszarem w naszym życiu jest dostęp do sztuki i kultury oraz aktywność na tym polu.

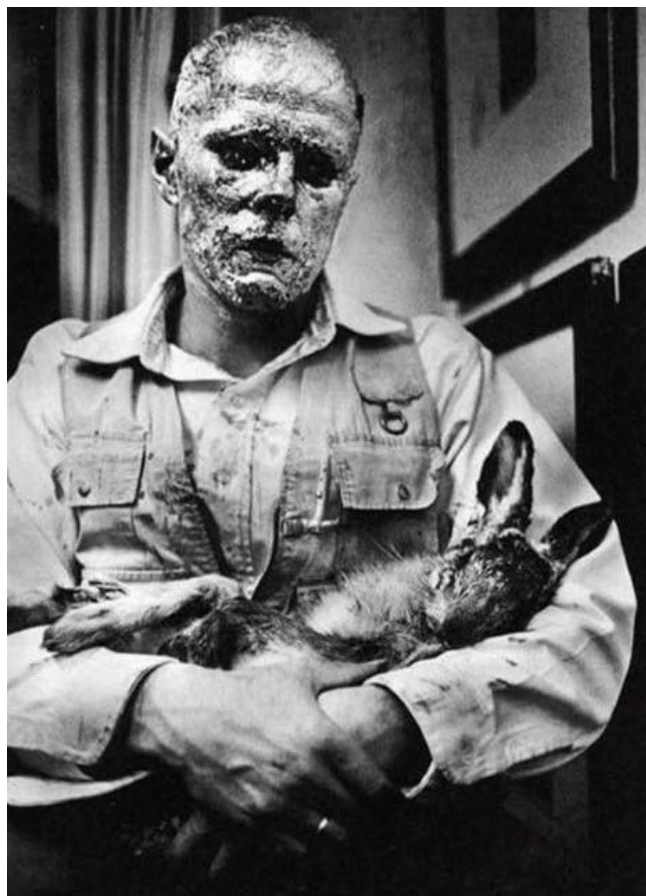
Psycholog Mirosława Marciak oceniła, że kontakt ze sztuką był jednym ze sposobów, które mogły pomóc w poradzeniu sobie z intensywnymi emocjami jakie towarzyszyły nam w czasie pandemii, dodając że podczas kontaktu ze sztuką aktywuje się część mózgu, dzięki której czujemy ukojenie.

Jak wyjaśniła, osoby mające kontakt ze sztuką „przetworzyły doświadczenie trudnych emocji w doświadczenie twórcze”. Projekty artystyczne, jeśli tworzone były wspólnie z innymi, choćby online, umacniały poczucie przynależności do wspólnoty, kołowały strach i niepewność. „Sztuka z jednej strony

pozwała wyrazić swoje unikalne, indywidualne przeżycia, a z drugiej strony daje poczucie przynależności do przestrzeni wspólnej, które jest tak bardzo zagrożone w doświadczeniu pandemii” – mówiła Marciak.²⁹

Kreatywne myślenie pomaga nie tylko tworzyć, również dzieła wyjątkowe, ale też wspomaga elastyczność i umiejętność radzenia sobie w nowych sytuacjach. W opinii Josepha Beuysa – sztuka ma zmieniać formy myślenia, ma cechować się funkcją poznawczą i formującą świadomość.

Rozdział MASKA dotyka zagadnień związanych ze sferą psychologiczną i socjologiczną, które stały się głównym wątkiem ideowym dzieła w przewodzie doktorskim. To właśnie przemyślenia dotyczące kondycji współczesnego człowieka, poturbowanego traumatycznymi przeżyciami oraz chęć zobrazowania międzyludzkich relacji, często konfliktów, skłoniły mnie do przygotowania wystawy zaaranżowanej w formie SCENOGRAFII RZECZYWISTOŚCI.



Joseph Beuys
How To Explain Pictures To A Dead Hare 1965, Paulina Pukyte, Quarantine Art No. 27

29. <https://www.mp.pl/pacjent/psychiatria/aktualnosci/283910,sztuka-moze-byc-wsparciem-dla-psychiki-w-czasie-pandemii>

II.2. SOCJOLOGIA EPIDEMII I LĘK

LĘK wskazuje na dolegliwości psychofizyczne, powodując niepokój, bojaźń i kołatanie serca. Indoeuropejskie słowo *angh*, które zostało przekształcone w greckie *anghito*, tłumaczy się jako „duszenie”, „zawężenie” czy „wyciskanie”.³⁰

Czyż nie tak czuliśmy się w momencie komunikatu o przymusowej izolacji?

Współczesna filozofka Jolanta Brach-Czaina przybliży spojrzenie egzystencjalistów na doświadczanie sytuacji nieznanych, momentów w których prawdy o naszym istnieniu i naturze przynoszą nową świadomość tego czym jest życie, jednocześnie powodując lęk przed nieznanym i tzw. niepokój egzystencjalny, konstatując: „Lęk jest zwiastunem przejść niecodziennych, stanowiących często górne punkty bytowania. Zapowiada zjawiska totalnie ogarniające, które stwarzają poczucie, że zginąć możemy w czymś, co nas przerasta.”³¹

Pandemia i związane z nią ograniczenia wywołały nie tylko lęk, ale wręcz panikę. Nagle na naszych oczach zaczęły spełniać się najmroczniejsze scenariusze i jak nigdy wcześniej, poczuliśmy bezsilność. Reaktywował się archetyp końca świata. Uświadomiliśmy sobie, że świat w obecnej formie nie może już działać, wyczerpał się, nagle zakorkował, niczym niedrożna autostrada z pędzącymi pojazdami. Nastąpiła kolizja naszych przyzwyczajeń ze stanem faktycznym. Nieokreślony lęk egzystencjalny przed nieuprzedmiotowionym, a wraz z tym czymś, pojawiające się różne teorie spiskowe. Można przyjąć, że pandemia dobrze wpisała się w schyłkowe nastroje naszej epoki – być może przeżyliśmy coś w rodzaju XXI-w. fin de siècle. Istotne tu jest słowo PRZEŻYLIŚMY, ponieważ, każdy z osobna wyszedł z tego inaczej „poturbowany”. Okazuje się

jednak, że pandemia postrzegana z perspektywy czasu, jest mglistym wspomnieniem, indywidualnym doświadczeniem, cieniem zjawiska, a świat „kręci się” dalej.

Lęk egzystencjalny dotyka człowieka w różnych momentach życia, najczęściej w sytuacjach nowych, nieznanych takich jak śmierć bliskiej osoby, zaraza wywołująca dużą śmiertelność, czy wojna, dziesiątkująca istnienia. Może powodować stany chorobowe, psychiczny niepokój lub depresję. Pomocna może być w tym swoista terapia egzystencjalna, która przepracowana w sposób jednostkowy, pozwala uświadomić sobie własną śmiertelność, podsumować jakiś etap życia, ocenić relacje z otaczającymi nas osobami, przeanalizować sens dotychczasowych celów i ambicji. Przewycięzenie kryzysu egzystencjalnego i jego „ponurego” aspektu, to kwestia uporządkowania priorytetów, wartości i uogólniając, pogłębiona refleksja, rodzaj introspekcyjnego myślenia, które może prowadzić do powstania wielkich dzieł i odrodzonego spojrzenia na sztuki wszelakie, literaturę, muzykę, film czy teatr.

W opozycji do lęku egzystencjalnego możemy postawić parcie egzystencjalne, niewytłumaczalną siłę pchającą nas do przodu, wolę życia, pragnienie istnienia, mimo wszystko. W tym rozdarciu widzę niezwykle pokłady energii twórczej. Moją osobistą konkluzję czasu pandemii wirusa SARS-CoV-2, pragnę zastąpić cytatem: Istnienie od początku objawia się jako gwałtowne parcie ku niewiadomemu.³²

W raporcie „Życie codzienne w czasach pandemii”, Zakładu Teorii i Badań Praktyk Społecznych działającym na Wydziale Socjologii UAM w Poznaniu, zanotowano: *najważniejsze lęki i obawy jakie towarzyszyły nam podczas pandemii to groźba utraty pracy, a co za tym idzie środków do życia; niejasne konsekwencje, jakie ówczesna sytuacja niesie dla codziennego życia; niemożność dokończenia tego, co się dopiero zaczęło, a co miało decydować o przyszłości jednostki (matura, poszukiwanie pracy, wyprowadzki, wyjazdy za granicę, nowe inwestycje, itd.);*

30.A.Guzowski, E. Krajewsk-Kułał, G.Bejda, *Kultura śmierci, kultura umierania*, str. 132.

31.Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, str. 32.

32.Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, str. 39.

chaos informacyjny; to, że władza sobie nie poradzi z obecną sytuacją i zaczniemy żyć w świecie, w którym panuje chaos, bezprawie; bardziej generalne konsekwencje kryzysu epidemiologicznego, dotyczące nie tyle najbliższej sfery codziennego życia, ale świata jako całości (wojna, globalne zatamanie gospodarki, konflikty o zasoby).

Pod względem socjologicznym, pomimo strachu przez pandemią, zakażeniem, przyszłością, epidemia wywołała większą wrażliwość społeczną (65,5% badanych zadeklarowało, iż w czasie pandemii posiada więcej czasu dla siebie i bliskich). Sąsiedzi wspierali osoby potrzebujące w zakupach, odnowiły się relacje rodzinne z poczucia troski o stan zdrowia, zwiększyła się wrażliwość na naturę i sztukę. Bliższe stały się sprawy globalne – z zapalem śledziliśmy obrazy z innych zakątków świata, ucząc się współczucia do każdej istoty żywej. Uważam, że pod względem humanistycznym „zatrzymanie się ziemi”, było w jakiś sposób oczyszczające i wyciszające, stwarzające przestrzeń dla refleksji, choć przyglądając się rozwojowi wydarzeń z nieodległej perspektywy czasu, domniemam, że był to efekt krótkotrwały.

W moim przypadku, utrzymujący się lęk i potęgujący strach były jak iskra zapalna, motor napędzający działanie, impuls pobudzający wewnętrzną potrzebę wyrażania przeżyć, wypowiedzenia się językiem form i znaczeń na temat kondycji współczesnego człowieka i problemów z jakimi przyszło mu się zmierzyć. Ten zapis myśli i projektów zaowocował wystawą |2|0|2|0/2|0|2|1| – ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI. AUTORSKA NARRACJA PLASTYCZNA, która została zrealizowana w ramach przewodu doktorskiego i zaprezentowana w Ośrodku Dokumentacji Sztuki ASP we Wrocławiu, w czerwcu 2023 roku.

Moje przemyślenia wiązały się również z trwającą niemal równolegle, pracą nad innym projektem. Był to spektakl „Anomalia” – reżyseria, muzyka – Natasza Sołtanowicz, dramaturgia – Joanna

Kowalska, aranżacje muzyczne – Grzegorz Bieńko, scenografia i kostiumy – Marianna Syska, współtworzony z kolektywem [in between]. Premiera spektaklu odbyła się 20.10.2023 w Teatrze Narodowym im. Marin Sorescu w Krajowej w Rumunii. Spektakl był nominowany do Nagrody UNITER – najważniejszych nagród teatralnych w Rumunii, przyznawanych przez rumuński związek teatralny a zainicjowanych przez Iona Caramitru w 1991 roku. Polski kolektyw [in between] uzyskał, aż trzy nominacje w kategoriach: „najlepszy reżyser”, „najlepsza scenografia”, „najlepsza muzyka”.

Teatr Narodowy im. Marin Sorescu w Krajowej w Rumunii, zagrał gościnnie spektakl „Anomalia” w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu w dniu 1 grudnia 2024 roku.

„Anomalia” to spektakl o dziewięciu osobach znajdujących się w momencie kryzysu i ich reakcjach na nieprzewidywalną anomalię, która wywraca do góry nogami, ich codzienne życie. Na scenie rozgrywają się dwa światy, przed i po katastrofie. Pomiędzy tymi światami, przemieszczają się rozbitkowie, podróżnicy w czasie, zagubieni święci oraz zwykli ludzie szukający powrotu do normalności, do której nie można wrócić. „Anomalia” to opowieść o wyjątkowych zdolnościach człowieka do przystosowania się do każdych okoliczności i jego możliwościach adaptacyjnych. W realnym świecie, w którym jesteśmy narażeni na niepewność, nieoczekiwane, nieznanne, bohaterowie „Anomalii” zmuszeni są opuścić strefę komfortu i sprostać warunkom egzystencji narzuconym przez okoliczności, dostosować się bez względu na wszystko.

W kulminacyjnym momencie, na scenie pojawiają się „mutanty” – formy hybrydowe ukształtowane z masek i fragmentów kostiumów, które są wizerunkami bohaterów poprzednich scen. Aktorzy są „zmiksowani”, zamienieni kreacjami, świat popadł w totalny chaos. Dopełnieniem sytuacji scenicznej jest powielony motyw drzwi, przez które owe zmutowane istoty przechodzą w nielogicznym i nieokreślonym bliżej celu.



Spektakl *Anomalia*
reż. Natasza Sołtanowicz, Teatr Narodowy w Krajowej, Rumunia, fot. Orlando Edward

Atmosfera staje się coraz gęstsza, czuć wzrastające napięcie i tempo. Cała sekwencja odbywa się podczas trwania niepokojącego dialogu człowieka z maszyną. Taki zabieg dramaturgiczny został zastosowany w oparciu o badanie zaproponowane przez Alana Turinga w 1950 r., które miało na celu sprawdzenie czy rozmówcą jest człowiek czy sztuczną inteligencją.

Metoda miała określić zdolności maszyny do posługiwania się językiem naturalnym a pośrednio, dowodzić, czy jest możliwe opanowanie przez maszynę umiejętności myślenia w sposób

podobny do ludzkiego. Test przedstawia się następująco: sędzia – człowiek, prowadzi rozmowę w języku naturalnym z pozostałymi stronami. Jeśli sędzia nie jest w stanie wiarygodnie określić, czy któraś ze stron jest maszyną czy człowiekiem, wtedy mówi się, że maszyna przeszła test. Zakłada się, że zarówno człowiek, jak i maszyna próbują przejść test zachowując się w sposób możliwie zbliżony do ludzkiego. Wymowne sceny spektaklu odsłaniają najmroczniejsze zakamarki duszy współczesnego człowieka. Kiedy chaos osiąga apogeum, sufit



Spektakl *Anomalia*
reż. Natasa Softanowicz, Teatr Narodowy w Krajowej, Rumunia, fot. Albert Dobrin

nad publicznością i przestrzenią gry podnosi się, zmienia się również muzyka i światło, dając poczucie uwolnienia i możliwość wzięcia „głębokiego oddechu”.

Epilog spektaklu posiada zupełnie inną estetykę niż wszystkie wcześniejsze sceny i ma formę performatywną. Aktorzy wychodzą na scenę w cielistych kostiumach, niosąc wiaderka wypełnione farbą i zaczynają spontanicznie zapisywać abstrakcyjne wzory na czystym, wielkoformatowym płótnie, zapełniając „czystą kartę”.

Koniec spektaklu oznacza „nową normalność”, początek wypełniony twórczym potencjałem, wolnym od stereotypów, norm i przyzwyczajęń, świeżym i optymistycznym.

Tytułem uzupełnienia, można dodać, iż pomimo wszelkich obaw i lęków, jakie wywołała pandemia, dostosowaliśmy się do nowej sytuacji i prawdopodobnie wyszliśmy z niej w jakiś sposób odmienieni, oby silniejsi.

II.2. SPOŁECZEŃSTWO PANDEMICZNE I POSTPANDEMICZNE

*Żyjemy w świecie który wypadł z ram.*³³

Tomasz Stawiszyński

Trudno ocenić czy i w jaki sposób traumatyczny okres pandemiczny wpłynął na polepszenie jakości naszego życia duchowego lub, czy po prostu staliśmy się w jakiś sposób lepsi.

Jedno jest pewne, że chwila zatrzymania, zadumy, refleksji dla wielu, również dla mnie była bardzo znacząca i pozwoliła dostrzec aspekty wcześniej zagłuszane i pomijane.

Nieustannie nurtują mnie myśli dotyczące więzi społecznych i samoorganizacji, ponieważ poczuliśmy się niejako osamotnieni i pozostawieni sami sobie przez niewydolny system ochrony zdrowia i państwo. Wszyscy pamiętamy moment, kiedy, pomimo obostrzeń, stanęliśmy na wysokości zadania, podejmując oddolne inicjatywy i przystępując do samoorganizowania. Szyto i dystrybuowano maseczki, dzielono płynem dezynfekcyjnym, pomagano w codziennych obowiązkach, wspierano psychicznie. Być może ten test z obywatelskości przełożył się w na nasze przykładowe zachowanie podczas wybuchu wojny w Ukrainie. Społeczeństwo odzyskało wewnętrzną moc sprawczą, niestety kosztem zaufania do instytucji.

Warto przypomnieć, że czynnikiem potęgującym dramaturgię epidemiologiczną był trwający i intensyfikujący się w czasie, spór polityczny w naszym kraju, który powodował przyćmienie wszelkich pozytywnych zjawisk społecznych jakie ujawniły się podczas pandemii. W wielu aspektach powróciliśmy do wcześniejszych polaryzacji, w tym czasie, może nawet jeszcze bardziej nasilonych.

Opierając się na danych, wspomnianego już wcześniej raportu Zakładu Teorii i Badań Praktyk Społecznych, wynika, że spośród zmian jakie zaszły w naszym zachowaniu podczas pandemii, ponad 80% badanych przestało podawać rękę przy przywitaniu, ponad 70% przestało przemieszczać się komunikacją miejską, a ponad 60% spotykać się ze znajomymi.

Zaczęliśmy też inaczej spędzać czas – 65,5% badanych zadeklarowało, iż w czasie pandemii zyskało więcej czasu dla siebie i bliskich. Ten dodatkowy czas respondenci przeznaczali najczęściej na rozmawianie z bliskimi przez telefon, czynność tę podejmowało 69% badanych. 60% respondentów wykonywało w tym czasie zaległe prace i obowiązki związane z prowadzeniem gospodarstwa domowego. Stosunkowo dużo badanych (prawie 47%) poświęcało czas na realizację własnego hobby czy zainteresowań, zaś 37% zadeklarowało, iż był przeznaczony na uczenie się nowych rzeczy.

Dobrze pamiętamy jak wielu z nas rzuciło się do remontów mieszkań, zakładania ogródków czy reorganizacji przestrzeni w taki sposób, aby niewielkie mieszkania spełniały różnorakie funkcje – strefy do pracy, nauki, zabawy, relaksu, jednocześnie. W końcu mieliśmy czas, by nauczyć się gotować, piec, robić na drutach, czytać zaległe książki, oglądać filmy, słuchać muzyki.

Wracając do badań, respondenci wskazywali przede wszystkim na: przeobrażenia więzi (zwiększenie i zmniejszenie samotności, oddalenie lub zbliżenie do innych, niedosyt lub nadmiar kontaktów z innymi itd.); przeprogramowania temporalnej organizacji codzienności (zbyt dużo lub zbyt mało czasu; poświęcanie go na coś innego, niż dawniej, więcej czasu dla bliskich, rozregulowanie codziennych rytmów, kłopot ze znalezieniem czasu dla siebie, posiadanie wreszcie czasu na realizację swoich pasji, itd.).

Część z respondentów mówiła o problemie nadmiaru informacji i kontaktu z mediami, a także o nasyceniu przestrzeni medialnej informacjami nieprawdziwymi, co zmuszało do dodatkowych wysiłków związanych z ich selekcjonowaniem. Media, w oczach wielu badanych, stały się kolejnym „domownikiem”, którego

33. T. Stawiszyński, *Reguły na czas chaosu*, str. 17.

obecność w przestrzeniach prywatnych, była postrzegana jako niebezpieczna.

Pandemia obnażyła również wiele ułomności systemowych, ujawniając chociażby, jak wiele osób jest na stałe uwięzione w domach – osoby starsze, niepełnosprawne, lękliwe, a osobom funkcjonującym bez takich ograniczeń, pozwoliła docenić dotychczasowe, swobodne życie.

Niestety pandemia zebrała też okrutne żniwo jeśli chodzi o stan psychiczny ludzi, szczególnie dzieci i młodzieży, dla których relacje rówieśnicze to znaczący element życia dający poczucie bezpieczeństwa, równowagi i zrozumienia. W niektórych rodzinach z dysfunkcjami lub patologiami, pojawił się znaczny wzrost przemocy.

Cierpieli obywatele krajów przeludnionych, którzy napiętnowani przez służby, byli zmuszani do posłuszeństwa i traktowani w brutalny, restrykcyjny sposób. W Indiach liczba ofiar była tak wielka, że ciała zmarłych palono poza krematoriami. W Chinach, spawano drzwi domów, aby mieszkańców przymusowo izolować.

11 marca 2020 Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) ogłosiła stan pandemii, a 20 marca 2020 roku zmieniła w stan epidemii. Według danych WHO z powodu COVID-19 śmierć poniosło ponad 7 mln osób.

5 maja 2023 r., Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) ogłosiła koniec pandemii COVID-19.

Należy żywić nadzieję, że sztuka nie pozwoli wymazać tego okresu z pamięci zbiorowej.

Zdjęcia które przedstawiam, obrazują codzienność z jaką mierzyli się obywatele Indii czy Chin.

Zapamiętywalne stały się wszelkiego rodzaju napisy i piktogramy powstałe w okresie pandemii. Dzisiaj są one znakami, które na trwałe zakodowały się w naszej globalnej świadomości.

Umowne granice przemieszczania, rysowane kredą na ulicach miast, zastosowałam organizując przestrzeń wystawy. Symbolikę społecznego dystansu wizualizowałam, zaznaczając taśmami, wyimaginowane obszary.

Epidemia COVID-19
Kremowanie zakażonych
koronawirusem, Indie
fot. Altaf Qadri / AP Photo



Epidemia COVID-19
Kremowanie zakażonych
koronawirusem, Indie
fot. Abhishek Chinnappa/Getty Images





Mężczyzna ustawia się w kolejce na tymczasowym targu w Ćennaju, Indie
fot. Arun Sankar/AFP



Funkcjonariusze policji z Dżammu i Kaszmiru zmuszają ludzi do pozostawania w oznaczonym okręgu w myśl paragrafu 144 (gromadzenie się więcej niż trzech osób) podczas blokady z powodu koronawirusa, Indie
fot. Jaipal Singh/EPA

Czas pandemii wiązał się ze zmianą informacji i komunikacji wizualnej w przestrzeni publicznej. Pojawiły się tablice, znaki, ulotki, plakaty i piktogramy informujące o tym, że przez świat przetacza się epidemia SARS-CoV-2. Miejsca pracy, komunikacja miejska, sklepy, szkoły, restauracje, placówki użyteczności publicznej, instytucje i ulice wypełniły się infografikami o zalecanym, a nawet nakazanym dystansie, ograniczeniach ilościowych osób przebywających w jednym pomieszczeniu, o dezynfekcji rąk i noszeniu maseczek, o przeprowadzaniu testów i dobrowolnym poddaniu się szczepieniom.

Liczne zakazy i nakazy wzmagały poczucie zagrożenia i uświadamiały powagę zaistniałej sytuacji.

„Wirus zaatakował nie tylko nasze zdrowie, ale i życie społeczne.” Alicja Kotłowska w książce pt.: „10 prawd o pandemii”, podkreśla wpływ izolacji społecznej i poczucia osamotnienia, wypychającego ludzkość jeszcze mocniej w świat wirtualny, które sprowokowały jeszcze silniejszą polaryzację skutkującą licznymi protestami oraz namnażającymi się teoriami spiskowymi.



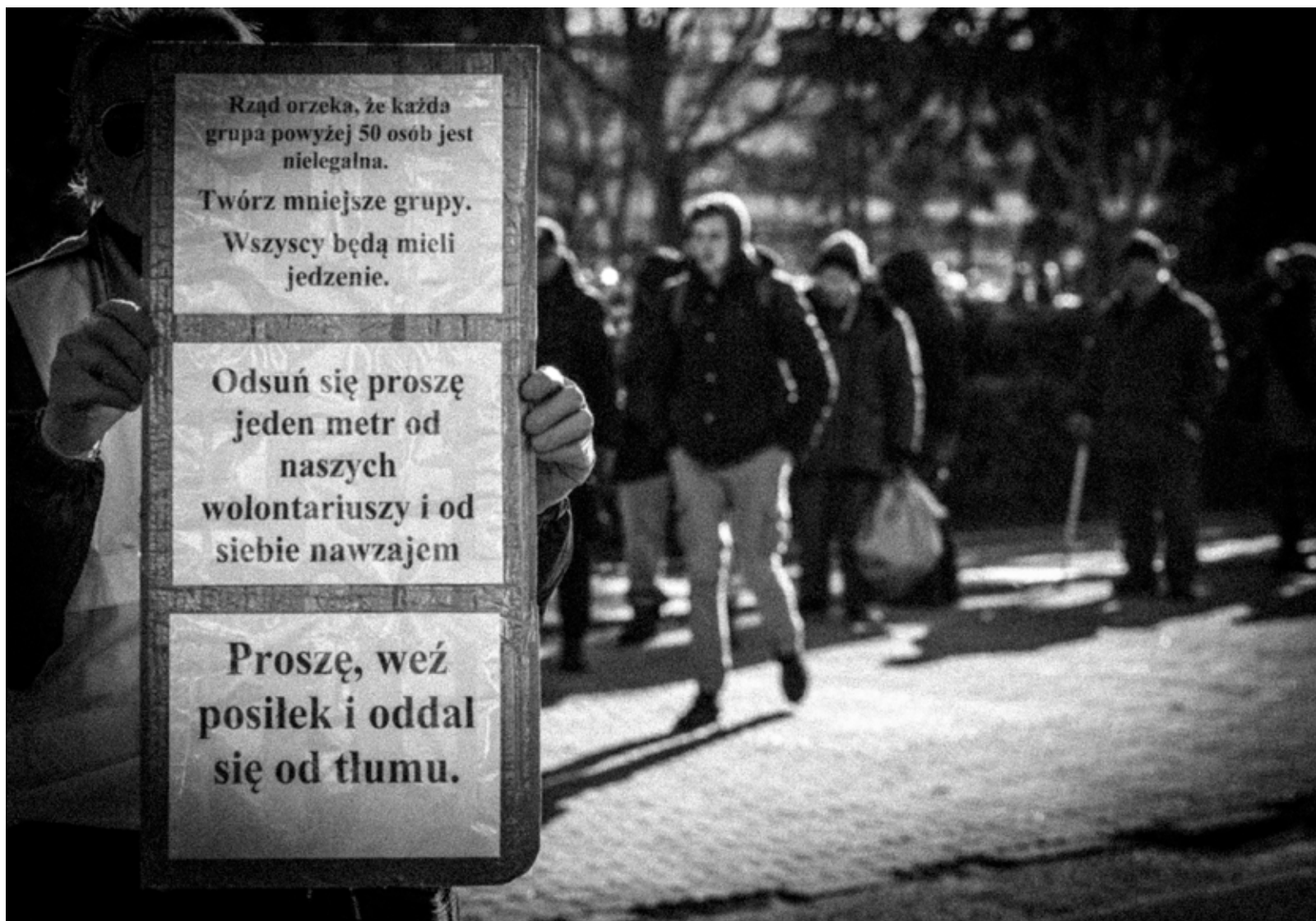
Dzisiaj symbole zarazy są już tylko wyblakłymi kartkami papieru, wspomnieniem, które przechowuje pamięć, utrwalonym na fotografiach obrazem, śladem trudnego, przejmującego grozą czasu.

W naszej pamięci zbiorowej pozostały niepokojące obrazy opustoszałych ulic, wszechobecnej ciszy, tak dominującej, że pejzaż miejski niejednokrotnie zapełniały swobodnie biegające, wolne od ludzkiego wirusa, sarny.

Przestrzenie publiczne, wcześniej tętniące życiem, w tym szkoły,

biura, muzea, teatry, kina, galerie a nawet galerie handlowe, wypełniła pustka. Ludzkość nagle zniknęła, bo wydawało się, że izolacja to tylko moment przejściowy, przerwa w czynnościach i zachowaniach.

Dla przypomnienia, zamieszczam kadry z warszawskich ulic, zarejestrowane przez Dominika Jana Gralaka, absolwenta Katedry Fotografii i Sztuki Mediów wrocławskiej ASP. Analogowy zapis na czarno-białej kliszy odzwierciedla czas zawieszenia, pustki i próżni w jakiej się znaleźliśmy.















Pandemia miała wpływ na nasze zachowania i w wielu aspektach zostawiła po sobie trwały ślad. Odcisnęła piętno zarówno jeśli chodzi o sztukę jak i realia życia. Na pewno przybliżyła nas i nasze codzienne funkcjonalności do wszelkiego rodzaju technologii i ośmieliła chęć eksplorowania świata wirtualnego, w który zostaliśmy w sposób oczywisty „wrzuceni” lub z konieczności przekierowani.

Poszerzając swoje możliwości o przestrzeń wirtualną, na wielu polach zrobiliśmy krok milowy np. jeżeli chodzi o pracę czy naukę zdalną, niebywale również rozwinęła się sprzedaż internetowa.

Portal pracuj.pl, w pół roku po pandemii podjął analizę, w jaki sposób pandemia wpłynęła na rynek pracy. Niestety do najpoważniejszych skutków pandemii należały masowe zwolnienia w początkowym okresie, zmniejszenie wymiaru czasu pracy czy wysokość wynagrodzenia. Firmy wstrzymywały inwestycje i znacząco zmalała liczba ofert pracy. Inne przedsiębiorstwa, które miały możliwość przeniesienia pracowników w tryb pracy zdalnej, w błyskawicznym tempie tworzyły narzędzia do realizacji tego planu.

Pośród innych zagrożeń, które wymienia portal było poczucie osamotnienia, jakiego doświadczały osoby pracujące w domu. Aby walczyć z tym zjawiskiem, mogącym przekładać się na brak motywacji oraz efektywności powstało stanowisko e-lidera, którego zadaniem było integrowanie zespołu „na odległość” oraz wczesna reakcja w sytuacjach kryzysowych. Do pozytywnych rozwiązań, wynikających z pracy zdalnej i niejako szybszego jej wdrożenia, wymuszonego pandemią, redaktorzy zaliczyli rekrutację i rozmowę kwalifikacyjną online, a ja dodałabym szkolenia i spotkania biznesowe, które nadal odbywają się drogą online oraz wiele posiedzeń, narad, spotkań zespołów, komisji, grup, gremiów, działających do tej pory na różnym szczeblu i we wszystkich środowiskach.

Pandemia wpłynęła również na naszą obyczajowość i modę, nie tylko tę praktyczną na co dzień ale też tę na wybiegach, organizowanych wirtualnie. W czasie trwania epidemii projektanci prześcigali się w proponowaniu coraz to nowych i oryginalniejszych maseczek. Włoska projektantka Tiziana Scaramuzzo, wpadła nawet na pomysł „trikini”, dwuczęściowego kostiumu kąpielowego z dopasowaną maseczką na twarz. Gdyby nie pandemia Covid-19, taki projekt z pewnością by nie powstał, a już na pewno nie stałby się trendem.

Wirtualna kolekcja maseczek ochronnych z całego świata została opublikowana na stronie <https://clothingthepandemic.museum/> stworzona przez ICOM COSTUME – international committee for the museums and collections of costume, fashion and textile. Ta wirtualna wystawa jest międzynarodową współpracą wielu kuratorów muzeów, którzy zebrali maseczki ochronne dla swoich instytucji, aby udokumentować materialną kulturę pandemii w latach 2020–2021. Ponad 100 maseczek zostało podzielonych na sześć głównych tematów: Sztuka i interwencja; Polityka i protest; Solidarność i społeczności; Ciało i duch; Innowacja i zrównoważony rozwój; Moda i kultura popularna.³⁴

Obok zamieszczam kilka wybranych przykładów ze wspomnianej cyfrowej dokumentacji:

34. <https://clothingthepandemic.museum/>



Maski taneczne Chhau

Wykonawcy we wschodnich Indiach używają tego typu masek podczas tanecznych dramatów, znanych jako Chhau. Zazwyczaj tancerze wykonują hinduskie opowieści epickie o dobru i złu, ale w 2020 r. niektóre grupy na nowo wyobraziły sobie role postaci jako potężnych wojowników COVID-19 walczących z wirusem. Jednocześnie w wyniku pandemii producenci masek stworzyli nowe wzory i półmaski z trójwarstwowymi bawełnianymi wkładkami, aby chronić noszących je. Zaprojektowano w Purulia, Bengal Zachodni, Indie, 2020
Malowany papier mâché, w kolekcji Royal Ontario Museum



Maski wykonane ze szkła odlewane w piecu są częścią szerszej serii autorstwa artystki i projektantki szkła, Felekşan Onar. Kiedy pandemia COVID-19 dotarła do Turcji, Onar była zaangażowana w prywatne inicjatywy mające na celu zebranie funduszy na dostarczenie bardzo potrzebnego sprzętu dla tureckiego systemu opieki zdrowotnej. Podczas zamknięcia w domu pracowała nad projektami szklarskimi, korzystając z pieca do fusingu w swoim garażu – mówi, że to pozwalało jej zachować zdrowy rozsądek. Jednorazowe maski są używane i wyrzucane. Onar komentuje, że „to, co kiedyś było tarczą między życiem a śmiercią, staje się śmieciem, gdy kończy swoje zastosowanie”

Felekşan Onar, Turcja, 2020

Szko float topione i formowane,
w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie



Irański artysta Yazdan Saadi wykorzystuje historie z 1000-letniego perskiego eposu, Shahnameh (Księga Królów) jako metaforę walki z koronawirusem w swojej serii masek. Bohater Rustam walczy z Corona Demon, który przybiera siedem śmiertelnych form „podobnie jak sam wirus we wszystkich jego złowrogich wariantach”, mówi Saadi: lwa, palącej pustyni, smoka, czarownicy, wrogię wojownika i demonicznego ogra. Rustam pokonuje COVID-19 w swoim ostatecznym wyzwaniu przeciwko Białemu Div (demonowi). Artysta wzywa nas do skierowania naszego wewnętrznego Rustama, aby wspólnie pokonać tego wirusa
Yazdan Saadi, Iran, 2020

Maski chirurgiczne (polipropylenowe), farba akrylowa, farba olejna,
malowane ręcznie, w zbiorach Royal Ontario Museum

Maska zakrywająca usta jest sugestywna, gdy jest używana jako symbol protestu na rzecz wolności słowa i jako środek krytyki politycznej. Ai Weiwei, artysta i aktywista, stworzył limitowaną kolekcję masek z wizerunkami swojej sztuki. Tutaj jego środkowy palec jest uniesiony przeciwko władzy, symboliczny gest, który przedstawiał i wykonywał wiele razy, aby zwiększyć świadomość kwestii humanitarnych. Maski zostały sprzedane na eBayu w celu zbierania funduszy na pomoc związaną z COVID-19 i promowania wsparcia dla organizacji charytatywnych zaangażowanych w prawa człowieka i sprawy humanitarne. Ai Weiwei, Chiny, 2020, zaprojektowano w Wielkiej Brytanii, wyprodukowano w Berlinie, Niemcy.

Tkanina bawełniana i syntetyczna (włóknina polipropylenowa; wysokowydajny proces topienia metodą dmuchu; włóknina poliestrowa); nadruk ręczny, sitodruk, w zbiorach Muzeum Brytyjskiego.



Ręcznie wykonana maska Taalrumiq, wykonana z tradycyjnych materiałów Inuit i nowoczesnych, oddaje hołd przeszłości, teraźniejszości i przyszłości ludu Inuvialuit. Praca jest inspirowana sezonem wiosennego połowu ryb pod lodem w jej ojczyźnie w Terytoriach Północno-Zachodnich Kanady; każdy element jest symboliczny. Surowe pęknięcia, które tworzą się w lodzie, tworzą piękny kontrast między białym śniegiem a ciemnoniebieskimi wodami. Taalrumiq mówi: „Do dziś nasze wartości kulturowe obejmują szacunek i miłość do ziemi; ściśle związane z naszą tożsamością jako współczesnych Inuvialuitów” Taalrumiq (Christina King), artystka Inuvialuk, Kanada, 2021.

Skóra foki, futro lisa, futro rosomaka, futro niedźwiedzia polarnego, skóra, poroże renifera, futro karibu, pióra pardwy, pióra kaczki, kręgi ryb, dentalia, filigranowe szyszki ze srebra próby 925, kryształowe dwustożki Swarovskiego, szklane nasiona, koraliki typu rondelle i dwustożki, czarny łańcuszek, tkanina, cekiny, w zbiorach Royal Ontario Museum





Plastikowa wkładka pozwala innym zobaczyć Twój wyraz twarzy i umożliwia osobom niedosłyszącym odczytanie ruchu ust. Umieszczenie gumki uwzględnia wymagania osób noszących okulary i aparaty słuchowe. 20% sprzedaży jest przekazywane na rzecz Canadian Hearing Services. Założona w 2009 roku, IZ Adaptive to linia poświęcona dostępnej i niedrożej modzie dla osób niepełnosprawnych, specjalizująca się w modzie siedzącej dla osób poruszających się na wózkach inwalidzkich Izzy Camilleri dla IZ Adaptive, Kanada, 2020

Mieszanka bawełny, poliestru, spandexu, plastiku, w zbiorach Royal Ontario Museum



Demonstracja Strajku Kobiet we Wrocławiu, 27 stycznia 2021.

Fot. Krzysztof Ćwik / Agencja Wyborcza.pl

Moim zdaniem, w zbiorze „Polityka i protesty”, mogłaby znaleźć się również czarna maska z czerwonym piorunem, używana podczas Czarnych Protestów odbywających się w Polsce na znak sprzeciwu wobec zmiany przepisów antyaborcyjnych, gdyż była ona wymownym symbolem wydarzeń, dziejących się w czasie pandemii w Polsce

W czasie lockdown'u sprzedaż odzieży codziennej, dresów, bluz z kapturem, odzieży sportowej i piżam, gwałtownie wzrosła. W 2020 roku w samych Stanach Zjednoczonych, sprzedaż spodni dresowych wzrosła o 80%.³⁵ Te zmiany w gustach sprawiły, że firmy zaczęły się koncentrować na ubraniach casualowych. Termin „casualization”, został użyty do opisanie nowego trendu mającego na celu zmniejszenie sytuacji formalnej w pracy, rozwinął się co prawda jeszcze przed pandemią, ale w czasie lockdown'u nurt ten osiągnął swoje apogeum. Jeżeli chodzi o zwyczaje w miejscu pracy, można do nich zaliczyć: odchodzenie od bardzo formalnego ubioru, robienie sobie luźnych piątków, spożywanie posiłków przy komputerze, itd. Przed pandemią dress code obowiązujący w pracy biurowej był dość jasno określony – dominowały klasyczne i eleganckie fasony. Zmuszeni przeniesieniem pracy do domu zaczęliśmy traktować strój biurowy nieco inaczej, z uwagi na oczywisty fakt, że siedząc przed ekranem komputera nikt nie widzi w co jesteśmy ubrani, a w trakcie spotkań online wystarczy, że tylko widoczna część odzieży będzie odpowiednia do sytuacji. Jak można było zaobserwować na ulicach, dresy i odzież sportowa zdominowały pejzaż i zapewne, nie ma odwrotu z tej drogi. W związku ze zmianą modelu i stylu życia ludzie zaczęli stawiać przede wszystkim na wygodę i komfort użytkowania, odchodząc od utartych schematów.

Pandemia zweryfikowała również nasze potrzeby organizacji i przearanżowania przestrzeni w której żyjemy. Okazało się bowiem, że jeśli nawet nie pracujemy w systemie zdalnym czy hybrydowym, to miejsce, w którym przebywamy jest tym czynnikiem, który decyduje o prawidłowym funkcjonowaniu, zdrowiu psychicznym i poczuciu bezpieczeństwa. Mam na uwadze strefy: wspólną, współdzieloną, prywatną a nawet intymną czy odosobnioną. Zaczęliśmy również zwracać większą uwagę na przedmioty, które wypełniają przestrzeń oraz detale najbliższego otoczenia, bo to one budują poczucie tożsamości, pozwalając na weryfikowanie decyzji i dokonywanie bardziej świadomych wyborów.

Uzmysłowiliśmy sobie jak ważna jest dobrze zaprojektowana i dostosowana do realnych potrzeb funkcjonalność i estetyka przestrzeni. Na popularności zyskała filozofia minimalistyczna przeciwstawiająca się konsumpcjonizmowi. W myśl tej koncepcji, sednem jest korzystanie zamiast posiadania, jakość nie ilość. Kluczem do podejścia minimalistycznego staje się rozpoznanie faktycznych potrzeb i odróżnienie ich od chwilowych pragnień oraz zwrócenie uwagi na nadmiar tego, co ogranicza swobodę, odbiera spokój, wywołuje napięcia i stres. Sformułowanie Miesa van der Rohe „mniej znaczy więcej”, można odnieść nie tylko do architektury i przestrzeni zamieszkiwania ale uznać za pogląd wskazujący na przewartościowanie priorytetów, wyostrenie spojrzenia na wartości, pasje i cele człowieka.

Również instytucje kulturotwórcze, w tym muzea i galerie przeżyły reformę i dokonały wielkiego postępu w docieraniu do szerokiego grona odbiorców organizując wirtualne wystawy. Oczywiście nic nie zastąpi żywego kontaktu z dziełem sztuki, natomiast wypracowane narzędzia pozwoliły na zwiększenie zasięgu przepływu informacji i rozszerzenie grona odbiorców a przez to, dotarcie do jeszcze szerszej publiczności.

Z punktu widzenia estetyki społecznej dokonała się wielka przemiana – sztuka stała się dostępna dla każdego w jego prywatnej przestrzeni domowej. Czy można być bliżej? Każdy z nas mógł np. obejrzeć w cyfrowej wersji zbiory nowojorskiego Metropolitan Museum of Art, obejrzeć zapis spektakli lub wydarzeń na żywo organizowanych przez teatry w Polsce i na świecie, odbyć wirtualny spacer po wielu muzeach i galeriach, posłuchać „prywatnego” koncertu. Priorytetem stała się inkluzywność, która przekształciła naszą świadomość na trwałe.

Pomimo tak znaczącego wpływu i zmian jakie się dokonały, z perspektywy czasu można zauważyć, że wiele z tych innowacji nie przetrwało, a powrót do normalności obnażył fikcyjność niejednej sytuacji w której wtedy pozostawaliśmy. Jest faktem, że poznaliśmy narzędzia, dzięki którym sztuka może trafić do

35. S. Gonot,(6 August 2020), *Sweatpants Forever*, The New York Times.

indywidualnego odbiorcy w jego domu lecz ponad wszelką wątpliwość należy podkreślić, że żywy kontakt z dziełem sztuki wygrywa z każdą, nawet najlepszą wystawą wirtualną. W innych kategoriach oceniam możliwości wyboru, jakie obecnie mamy a czymś zupełnie innym był brak perspektyw tworzenia w czasie epidemii.

II.3. POSTHUMANIZM

Dzieło sztuki jest największą spośród wszystkich zagadek lecz człowiek stanowi jej rozwiązanie – głosił – Tu znajduje się próg, który nazwać chciałbym końcem nowoczesności, końcem wszelkich tradycji.³⁶

Joseph Beuys

Nowe nurty posthumanistyczne to przede wszystkim transhumanizm i posthumanizm krytyczny.

Pierwszy z nich wbrew pozorom, pozostający w idei antropocentryzmu charakteryzuje się pragnieniem wprowadzenia człowieka w kolejne stadium rozwoju, gdzie pozytywne cechy będą wzmacniane, a negatywne minimalizowane lub eliminowane przede wszystkim za pomocą osiągnięć technologicznych, neurotechnologii, biotechnologii i nanotechnologii. Przynajmniej – wizja przerażająco dystopijna.

Posthumanizm krytyczny różni się od humanizmu klasycznego tym, że sprowadza ludzkość z powrotem do jednego z wielu gatunków naturalnych, odrzucając w ten sposób wszelkie twierdzenia oparte na dominacji antropocentrycznej. Zgodnie z tym twierdzeniem, człowiek nie ma nieograniczonego prawa do niszczenia przyrody ani stawiania się ponad nią. Ludzka wiedza również zostaje zredukowana do mniej kontrolującej pozycji, wcześniej postrzeganej jako definiujący aspekt świata. Przypisuje się ograniczenia i zawodność ludzkiej inteligencji, choć nie oznacza to porzucenia racjonalnej tradycji humanizmu. Zakłada również odejście od podziału natura/kultura a w konsekwencji człowiek/zwierzę, stosując wobec zwierząt sformułowanie nie-ludzie czy też gatunki towarzyszące.

Przede wszystkim musimy zrozumieć, że ludzka forma – zawierająca ludzkie pożądaniami i wszystkie jego zewnętrzne reprezentacje – może ulegać radykalnym zmianom i dlatego musi być poddana re-wizji. Musimy też zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może zmierzać do końca, dlatego że humanizm przekształca się w coś, co bezradnie musimy nazwać posthumanizmem. Figura człowieka witrażowego, ramion i nóg określających miarę rzeczy, tak wspaniale naszkicowana przez Leonarda, wyrwa się z otaczających go koła i kwadratu i rozprzestrzenia w kosmosie.³⁷

Idea posthumanizmu została zapoczątkowana na długo przed wybuchem pandemii COVID i wcale nie próbuję w jakikolwiek sposób łączyć tych dwóch spraw czy też wieszczyć końca humanizmu. Natomiast trudno nie zauważyć, że znajdujemy się w momencie, kiedy idea antropocentryczna traci swoje uzasadnienie czy bardziej odzwierciedlenie w sytuacji realnej. Oczywiście człowiek nadal jest w centrum, choć aktualnie bardziej rozumiana jest jego cielesność niż duchowość, ponieważ częściowo, świadomie lub nieświadomie, naszą metafizyczną pokładamy w wirtualnej czy też cyfrowej rzeczywistości. To w świecie online poszukujemy akceptacji, potwierdzenia naszych założeń, przyjaźni czy miłości. Tam staramy się odnaleźć odpowiedzi, stamtąd czerpiemy wiedzę. Coraz większa ekspansja wirtualnej rzeczywistości (VR), rzeczywistości poszerzonej (AR) i mixed reality prowokuje do przemyśleń na temat hierarchii wartości w nowoczesnym świecie.

W mojej opinii stwarzając coraz to nowe możliwości technologiom, oddając niektóre aspekty, które stanowią o naszej sprawczości sztucznej inteligencji i pokładając w niej bezkrytyczną nadzieję, sami siebie oddalamy od idei humanizmu. W gruncie rzeczy już przekazaliśmy komputerom wiele umiejętności, które spośród istot żyjących były wyłącznie domeną człowieka jak np. liczenie czy pisanie. Popadamy w zachwyt nad czatami GPT czy innymi narzędziami sztucznej inteligencji pozbawiając siebie umiejętności, którymi wyróżnialiśmy

36. J. Beuys, *Talking about One's Own Country: Germany*, w: In Memoriam Joseph Beuys, Bonn 1986, s.38.

37. I. Hassan, *Prometeusz jako performer: ku kulturze posthumanistycznej?* 1977, s. 843).

się spośród innych gatunków. Jeśli myślenie odróżnia nas od zwierząt i roślin, stawiając wyżej w „hierarchii” (a tak kiedyś twierdzono), to czy nie deklasyfikujemy się tym samym, próbując mierzyć z „wiedzą” sztucznej inteligencji, mającej miliardy źródeł cyfrowych, a nie jak człowiek, tylko tych empirycznych? Posiadamy natomiast, dzięki myśleniu abstrakcyjnemu i twórczemu, zdolność do tworzenia sztuki i kultury, a tej umiejętności, miejmy nadzieję, sztuczna inteligencja, nigdy nie posiada.

„Czymże jestem ja – raz jeszcze powraca pytanie Descartes’a – który pozostaję w czasie, który się w nim dzięki mym czynom buduję lub też się rozpadam, gdy tylko zwolnię napięcie wewnętrznego wysiłku, gdy zdam się choć na chwilę na bieg losów, nie usiłując utrzymać siebie w mej „dłoni”? Czymże jestem ja, który gdzieś kryje się „poza” moimi przeżyciami, a jednak w nich „żyję”, w nich się wyładowuję w nich osiągam wyrazistość mego bytu, w nich dochodzę do zbudowania samego siebie? Czymże jestem ja, nie ów kawał mięsa i kości, lecz ja z krwi i kości mych wyrastający – człowiek działający?”³⁸

Poszukując formy „nowego człowieka”, potrzebnej do wkomponowania w SCENOGRAFIE RZECZYWISTOŚCI, starałam się tworzyć symulakry – imitacje człowieczego ciała, ale tylko je pozorujące, tworzące własną hiperrzeczywistość. Twórcą teorii symulaków jest postmodernistyczny filozof Jean Baudrillard, ale początki tej teorii można znaleźć już u Platona. Dążyłam do zaaranżowania sytuacji, w których fantomy zastajemy w miejscach prawdopodobnych, czasem nawet intymnych, we wnętrzach ich domów, szkole czy w pracy. Zależało mi na tym, aby formy były w jakimś stopniu antropomorficzne, dlatego unikałam realistycznego odzwierciedlenia ludzkiego ciała, skupiając raczej na deformacji czy rozczłonkowaniu. Inspiracją był również cytat dotyczący rozszczepionego człowieka posthumanizmu, porównywanego do ikonicznego człowieka witrażowego – symbolu humanizmu renesansowego. *„Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego*

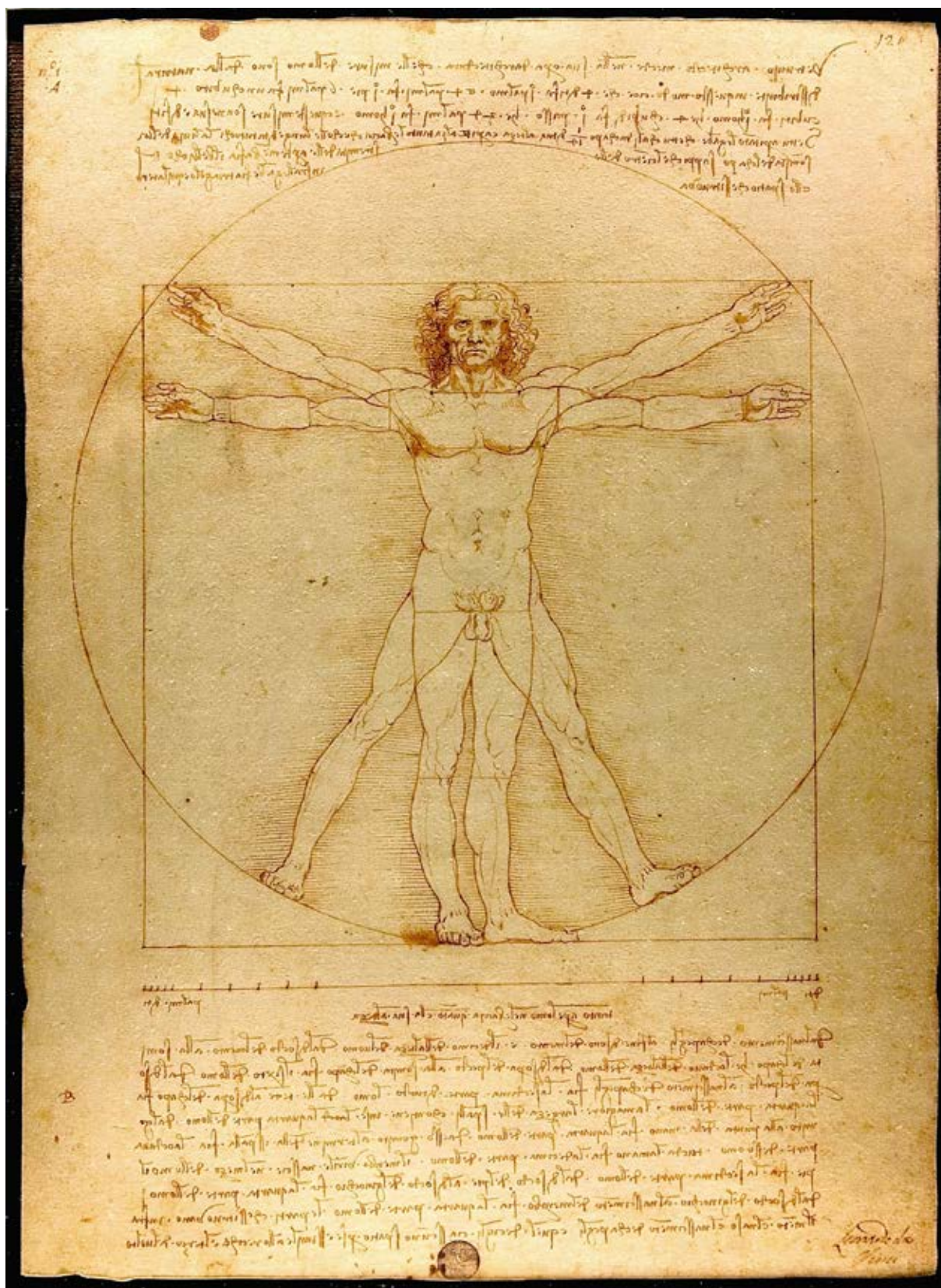
procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarciu wszystkie jej perypetie”³⁹

Rozprawa doktorska jest próbą sportretowania współczesnego człowieka, znajdującego się na krawędzi mijającej epoki i chęcią scharakteryzowania otaczających go zjawisk, powodujących różnego rodzaju lęki czy obawy dotyczące przyszłości.

Nasza złożona psychika jest sumą wielu doświadczeń, a traumatyczne przeżycia ostatnich lat kształtują nastroje społeczne oraz prowokują do zadawania pytań zarówno o dalsze losy naszej cywilizacji, kultury jak i szeroko pojmowanych perspektyw dla człowieka.

38. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, str. 67-68, rozdz. *Człowiek i czas*.

39. J. Baudrillard, *Precesja Symulaków*, [w:] *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996, s. 177.



Leonardo da Vinci
Człowiek witruwiański, 1490
Gallerie dell'Accademia
w Wenecji



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ
KSZTAŁT CZŁOWIEKA
wizualizacja, 2023



ROZDZIAŁ III – IZOLACJA

Izolacja spowodowana pandemią wirusa SARS-CoV-2, była z jednej strony, okresem ekstremalnych sytuacji i traumatycznych przeżyć, z drugiej, czasem wyzwolenia kreatywnej energii, pozwalającej spoglądać na świat innym okiem, szczególnie, kiedy ten, stawał się nieprzewidywalny.

Odcięta niejako od świata zewnętrznego postanowiłam czerpać siłę z wewnętrznych pokładów energii i tworzyć !!! Wynikało to z silnej potrzeby odreagowania stresu, lęku, niepokoju, obaw, strachu.

Po siedmioletniej przerwie w malowaniu, chcąc wyjść poza granice tego, czym zajmowałam się na polu zawodowym oraz niespodziewanie pozyskany czas, poświęciłam pracy nad obrazem. Motywowana chęcią utrwalenia pamięci osób, które odeszły wskutek śmiertelnego zakażenia wirusem, tworzyłam historiograficzny zapis, rodzaj tablicy upamiętniającej anonimowych bohaterów. Ów obraz, był tym eksponatem, dla którego w przestrzeni wystawy, wyodrębniłam miejsce szczególne, zadbałam także o specjalny sposób jego prezentacji.

SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI, którą zaprojektowałam i zrealizowałam na potrzeby pracy doktorskiej jest próbą zinterpretowania dramatycznych scen i obrazów, które zapisały

się w moim kodzie DNA. Dążyłam do tego, aby ulotna pamięć nie zatarła śladów wydarzeń i nie usunęła fragmentu historii, której byłam świadkiem i uczestnikiem. W tym rozdziale rozprawy zajmę się omówieniem i zaprezentowaniem zarówno pojedynczych elementów wystawy jak i sekwencji, które składały się na całość kompozycyjną instalacji przestrzenno-wizualnej: |2|0|2|0/2|0|2|1| – ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI. Treść zawiera opisy wielu sytuacji, które sprowokowały mnie do reakcji i zainicjowały działania artystyczne. SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI to sytuacja zastana, zainicjowana lub spreparowana, komentująca aktualną rzeczywistość i kondycję współczesnego człowieka lub dająca impuls do refleksji nad obecnym stanem rzeczy. Twórcze zmagania były skoncentrowane na poszukiwaniu analogii pomiędzy zrealizowanymi scenografiami do spektakli teatralnych a narracją plastyczną, w której jako medium informacyjne do opowiedzenia kwestii osadzonych w kontekście globalnym, zastosowałam miękkie rzeźby wykonane z filcu.

Próba zobrazowania sytuacji z którymi borykał się człowiek odizolowany przez zakazy, nakazy i obostrzenia wywołane pandemią, została rozszerzona o kontekst uniwersalny, wspólny dla wielu różnych ludzi i spraw niezależnych od miejsca, czasu

lub innych czynników, którymi są: lęk, bezradność, samotność, rozpad, brak nadziei.

„Czym jest owo „ja”, które mimo wszystko transcenduje te wszystkie przemiany i perspektywy i które mimo ciasnoty teraźniejszości i dwu otchłani niebytu wydaje się jednak trwać i istnieć? Czyż w ostatecznym obrachunku nie jest owo niczym innym jak tylko „fantomem” (...)?”⁴⁰

Na początku projektowej drogi, zastanawiałam się czy bohaterami moich scen powinni być aktorzy/performerzy, którzy swoją „żywością” trafniej przekazałoby mój koncept czy może powinnam zestawić ze sobą ludzi i kukły?

Koncepcję teatralizacji odrzuciłam już na wstępie, pozwalając, aby rozdźwięk pomiędzy żywym widzem, a milczącym obiektem–fantomem, wybrzmiał jak najmocniej.

Jedynym, ożywionym elementem instalacji, pozostał kostium, w którym wystąpiłam w krótkim performanc’ie podczas wernisażu. Pozostałymi elementami wystawy były symulakry/fantomy/kukły – niemi świadkowie, symbole czasu pandemii, obsadzone w różnych rolach i sytuacjach prawdopodobnych, które zaistnieć mogły.

Byłam zdecydowana użyć materiałów tekstylnych – tkanin, dzianin, ponieważ zależało mi na „miękkich” rzeźbach, na wykorzystaniu materiału bliskiemu ciału, oswojonemu.

Pierwsze poszukiwania, zapewne powodowana tematem bezdomności, rozpoczęłam w technice dziewiarskiej za pomocą szydełka i sznurków bawełnianych oraz włóczek w różnych odcieniach szarości. Efekt jaki uzyskałam był zadowalający lecz podczas pracy nad kolejnymi projektami, okazał się być ślepą uliczką. Wykorzystując tę technikę nie mogłam uzyskać kilku innych form, które zamierzałam wymodelować. Dalsze doświadczenia warsztatowe opierałam na łączeniu materiałów dzierganych ze strukturalnymi tkaninami, ale efekty wciąż nie spełniały założeń koncepcyjnych i moich oczekiwań.

Chcąc uwolnić się od znanych mi dotąd możliwości manipulacji tkaniną i włóczką, jedynie w sposób krawiecki, zmieniłam kierunek myślenia i powróciłam do metod, które stosowałam przy projektowaniu form przestrzennych. W sposób rzeźbiarski opracowałam model z kartonu. Bryłę zbudowałam z płaszczyn, które posłużyły jako wykrojniki i pozwoliły przenieść kształty na tkaninę.

Synteza i uproszczenie wyimaginowanych postaci, doprowadziło do sięgnięcia po filc tapicerski, który wydawał się być najbardziej plastycznym materiałem do uzyskiwania dużych płaszczyn utrzymujących formę. Cały czas pracowałam na modelu w skali, pamiętając o tym, że wymiary docelowe będą zbliżone do ludzkich proporcji lub minimalnie powiększone. Chciałam też uniknąć problemów konstrukcyjnych, dodatkowego stelażu czy wypychania form.

Dlatego podjęłam próbę z włókniną igłowaną na sucho. Okazało się, że jest to materiał, który nie tylko poddawał się przetwarzaniu na różne sposoby ale też pozwalał osiągać ciekawe efekty wizualne, zważywszy, że wykorzystywany jest jako spodnia, najczęściej niewidoczna warstwa, np. w tapicerstwie czy przemyśle samochodowym lub służy do izolacji. Dzięki temu, każdy obiekt, który tworzyłam, uzyskiwał rangę dzieła sztuki, również z tego powodu, że temat, który starałam się zobrazować był związany w wewnętrzną sferą człowieka, tym, co skrywa, wstydliwym, poplątanym i skołtunionym, nie zawsze wystawianym na światło dzienne. Jeszcze inną warstwę znaczeniową odnajdowałam w kolorystyce i strukturze filcu – szarej, spłśnionej, beznamiętnej masie, którą charakteryzuje swoiste unerwienie z pojedynczych żyłek i mieszanek włókien, tworzących rodzaj szumu, produkcyjnego lub maszynowego. W tej przemieszanej, zapętlonej tkance odnajdowałam asocjacje z szumem informacyjnym i niemożnością wyselekcjonowania prawdy spośród skomplikowanego przekazu medialnego, który

40. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, str. 54, rozdz. *Człowiek i czas*.



Marianna Syska
modele w skali wykonane
z włóczki, tkaniny wełnianej,
kartonu oraz włókniny
igłowanej na sucho

towarzyszył nam podczas pandemii. Im więcej znajdowałam informacji o właściwościach, wytwarzaniu i zastosowaniu filcu, np. powłoka ochronna albo warstwa wygłuszająca, tym bardziej czułam, że znalazłam idealny wyrób włókienniczy do zrealizowania moich pomysłów.



Włóknina igłowana na sucho i przesywana

Włóknina z recydingu, igłowana lub przesywana – filc techniczny tapicerski, produkowany ze zużytej odzieży dodawał formom jeszcze więcej dramatyzmu – fantomy powstawały z „rozdartych na strzępy historii”, które stoją za każdym fragmentem ubrania użytego do wyprodukowania tzw. szarpanki. Rozpoczęłam więc poszukiwania informacji na temat tego, do czego używa się włókniny z recydingu, w jakich występuje gramaturach, jakie są jej rodzaje oraz w jaki sposób mogą ją przetwarzać. Okazało się, że każdy z producentów proponuje zupełnie inną jakość i w zależności od przeznaczenia, filc ma różnorodne właściwości, szczególnie jeśli chodzi o jego sztywność i twardość, ale przede wszystkim kolorystykę, która jest składową zebranych odpadów tekstylnych.

Włókniny przesywane znajdują zastosowanie w meblarstwie jako ścianki tylne do mebli; krawiectwie jako wkłady ocieplające do odzieży roboczej i rękawic, na ścierki; budownictwie jako maty podsiąkowe, osłona drenów, warstwy pośrednie w budownictwie drogowym; hydraulice jako bandaże izolacyjne do rur, do zbrojenia hydroizolacji; tapicerstwie, jako osłona na sprężyny; w branży motoryzacyjnej do wygłuszania silników czy pod dywaniki; w ogrodnictwie do wyściełania parapetów, stołów i innych powierzchni w tunelach foliowych i szklarniach, służących do produkcji roślin doniczkowych oraz rabatowych – zwłaszcza w fazie rozsady, ale także w dalszych ich fazach rozwojowych.



Włóknina używana jako ochrona podłóg podczas remontu



Włóknina używana w budownictwie



Włóknina używana w ogrodnictwie



Włóknina używana jako spodnia warstwa pod dywaniki samochodowe

Szarpanka powstaje w wyniku recydingu odpadów włókienniczych, dziewiarskich, tekstylnych. Skrawki tkanin, zarówno pochodzenia naturalnego jak i materiały sztuczne, są poddawane rozdrabnianiu. Proces ten polega na ich bardzo dokładnym cięciu przy pomocy ostrej gilotyny, wskutek czego powstaje puszysty i miękki materiał do wypełniania, który może być biały lub kolorowy. Do jej produkcji używa się flaneli, jeansu, akrylu, wełny, flauszu czy dzianin poliestrowych.

Szarpanka kolorowa jest nieoceniona przy produkcji włóknin igłowanych. Z nich powstają wyroby tapicerskie i materace, ma również zastosowanie podczas produkcji filcu technicznego oraz filcu służącego do podklejania mebli. Ma bardzo dobre właściwości akustyczne, kapilarne i higroskopijne.

Eksperymenty z filcem oparłam przede wszystkim na różnego rodzaju przesyściach i uzyskiwaniu zróżnicowanych faktur, poprzez dodatkowe filcowanie i ręczne skręcanie włóczki na mokro. Proces ten okazał się mozolny, a uzyskana „nić” zbyt delikatna i niezdatna do dalszej obróbki. W przeciwieństwie do tkanin uzyskiwanych z włókien naturalnych (włosie/wełna) o chopowatej strukturze, szarpanka złożona z różnego gatunku włókien tekstylnych, nie posiada łusek i jej filcowanie na mokro jest prawie niemożliwe. Pozostałam więc doświadczenia warsztatowe w fazie początkowej i rozpocząłam dalsze poszukiwania z wykorzystaniem włókniny.



Szarpanka z której powstaje włóknina igłowana na sucho



MIEKKI ZBROJONY ok. 450 gm2

SZTYWNY

MIEKKI 400 - 500gm2

ŚREDNIOSZTYWNY 400 gm2

Próbki różnych rodzajów włókniny igłowanej na sucho



Próba wykonania włóczki za pomocą filcowania na mokro z włókniny igłowanej na sucho



COARSE WOOL

FINE WOOL

ALPACA

CASHMERE

SILK

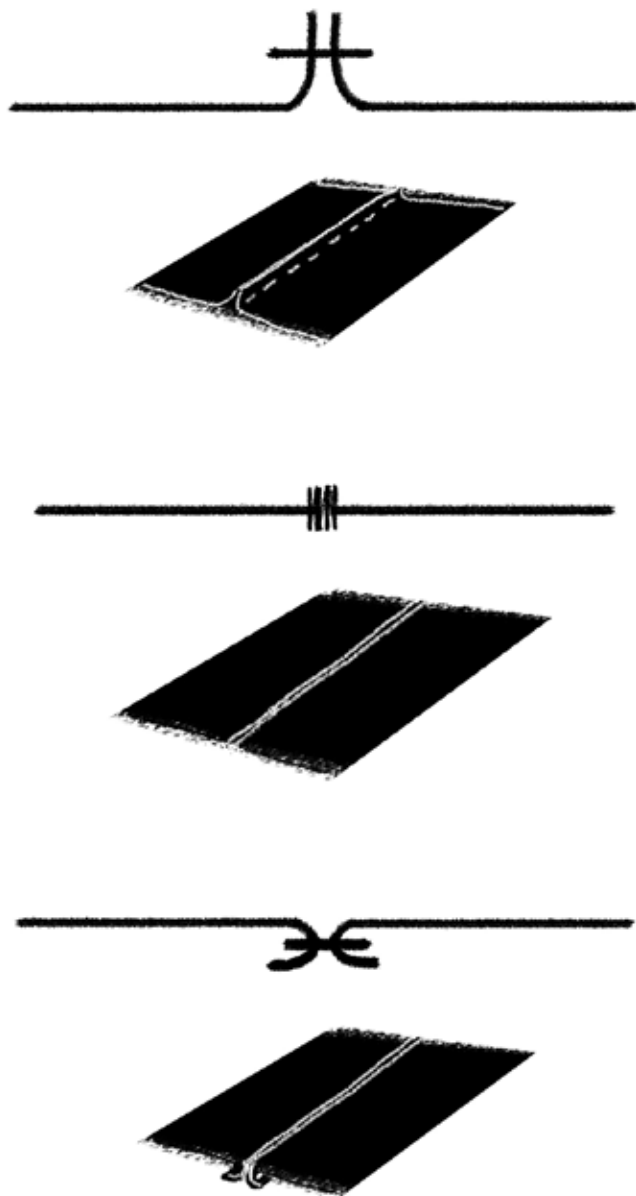
LINEN

COTTON

POLYESTER

Porównanie porowatości włókien naturalnych z włóknem poliestrowym

Podczas pracy nad obiektami korzystałam z technik znanych mi z pracy w metalu. Wyobraziłam sobie, że tworzę rzeźbę z blachy metalowej, a spawy zastępuję szwami. To doświadczenie pozwoliło mi odkryć, że szew traktowany jak spawa a tkanina jako surowiec rzeźbiarski stwarza nowe możliwości operowania i manipulowania tkaniną a jednocześnie uwolniło od sztywnych ram, zarezerwowanych dla konstrukcji ubioru, pozwalając na swobodne kształtowanie formy.



Podczas modelowania prototypów dostrzegałam powiązania pomiędzy krawiectwem a rzeźbiarstwem. Kolejne próby poszerzyłam o techniki tapicerskie, szewskie a nawet odlewnicze, gdy wykonywałam matryce z przezroczystego silikonu sanitarnego, w którym zatapiałam wyczesaną szarpankę.

Do łączenia płaszczyzn wykorzystałam trzy rodzaje szwów nitkowych:

- a) szew szczypankowy, który umożliwia wyraźne zaznaczenie krawędzi (jak w przypadku uwydatnienia krawędzi w drewnie czy kamieniu)
- b) szew materacowy/stykowy, używany jako „spaw”, uzyskiwany za pomocą zszywania dwóch tkanin na styku krawędzi
- c) szew klasyczny, kryty służący do przesywania tkanin po lewej stronie i wywracania na stronę prawą

Pierwotnie do produkcji filcu używano jedynie naturalnego włosa pochodzącego od zwierząt – owiec, koni, lam, alpak, kóz, królików, wielbłądów. Runo pozyskuje się najczęściej przed okresem letnim, gdy zwierzęta w sposób naturalny nie potrzebują już tak grubej ochrony przed zimnem.

Najstarsze znaleziska archeologiczne zaświadczać o użyciu filcu na terenie Turcji już w neolicie. Ślady filcowych materiałów ok. 3.000 r p.n.e odnaleziono również w Azji Mniejszej i Iranie. Obecność filcu w Chinach i jego używania na równi z materiałami tkanymi jest datowana na 4 – 3 w p.n.e. Największa kolekcja filcowych wyrobów w dużych kawałkach i o bogatym wzornictwie pochodzi z 7 – 2 w. p.n.e i została odnaleziona w kurchanach w Pazyryku, w Górnym Altaju, pod warstwą zamrożonej ziemi. Na terenie Polski najstarsze znaleziska pochodzą z Gdańska i datowane są na 1001 – 1020 r n.e. Filc rozpowszechnił się w Polsce, jak w całej Europie w okresie XIII – XVIII w., a najważniejszym wyrobem filcowym były nakrycia głowy oraz buty, skarpety, okrycia i koce. Walonki, czyli filcowe proste buty używane przede wszystkim na wsi, są charakterystyczne dla wschodniej Polski, w szczególności Podlasia. Wśród mieszkańców południowej Polski, szczególnie górali podhalańskich, beskidzkich, orawskich, przetrwały tradycje wyrobu sukna na potrzeby strojów ludowych – dawnych pasterskich (portki, cuchy, torby, kapce).⁴¹

Choć nie jest znany dokładny wiek pojawienia się filcu, to wiadomo, że powstał on przypadkiem, o czym mówią liczne legendy, istniejące zarówno w Azji, jak i Europie. Persowie, u których tradycja wyrabiania wojłoków wśród turkmeńskich nomadów utrzymuje się od czasów starożytnych, mają legendę o człowieku, który wierzył, że potrafi wyrabiać tkaniny bez użycia warsztatu. Filc powstał przypadkiem, gdy po kilku dniach bezowocnych prób, rozgniewany zaczął deptać wełnę, a spadające ze złości łzy zwilżały ją. Jedna z europejskich legend zaś przypisuje wynalezienie filcu wędrownemu mnichowi, św. Klemensowi, który odkrył, że może ochronić

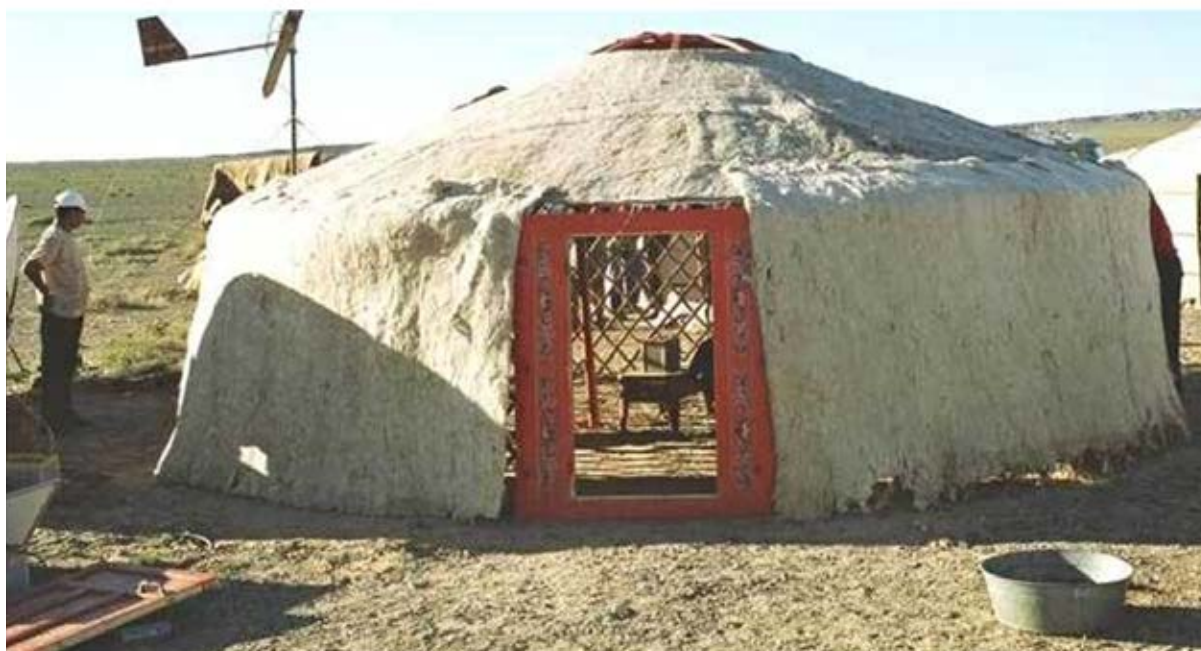
swoje stopy wkładając do butów wełnę, która pod wpływem potu i ugniataania podczas chodzenia wytworzyła jednolitą podeszwę. Zostając biskupem, udoskonalił technikę produkcji, a dziś pozostaje patronem filcarzy (włókienników).⁴²

Filc jest jednym z najstarszych wyrobów włókienniczych wytwarzanych przez ludzi. Od wieków, z początkiem wiosny dzięki owce gubiły sierść, a ta w naturalny sposób zbijała się w filc. W Azji Środkowej nadal stosuje się tradycyjne metody pozyskiwania filcu zaganiając owce do rzeki, gdzie kąpie się je i strzyże, następnie wełnę poddaje obróbce i formuje w pożądany kształt. Ułożone warstwami włókna polewa się gorącą wodą i zwija w wałki, powtarzając ten proces przez kilka godzin. W efekcie powstaje bardzo gęsta tkanina z której produkuje się odzież, namioty (jurty) i dywany. Do budowy jurt stosowano filc gorszego gatunku, tzw. wojłok, produkowany z wełny odpadowej (zwykle z runa owczego) i sierści zwierzęcej. Stosuje się go również do wyrobu chodników, koców, czapraków i derek, obuwia zimowego (walonek), pokryć jurt. Określenie „wojłok” pochodzi z języków turkijskich.

Obok znajdują się fotografie, ilustrujące sztukę filcowania z obszarów Mongolii, Turcji, Kirgistanu, Iranu i Polski.

41. <https://crafttrioszki.wordpress.com/2010/10/17/troche-o-historii-filcowania/>

42. <https://etnomuzeum.eu/zbiory/dywan-wojlokowy>



Proces powstawania filcu wykorzystwanego do budowania jurt tradycyjnymi metodami Mongolia



Tradycyjne elementy stroju
wykonane techniką filcowania,
Turcja



Kirgiskie filcowanie „ala-kiyiz”,
Kirgistan



Technika filcowania na mokro, Iran



Folusznicy przy pracy 1915



Przykład sukna 1970, Polska



Cucha (czucha), krótki płaszcz Górali Podhalańskich, Zakopane, pocz. XX w., Polska



Czucha 1939, wieś Gródek, Polska
Tradycyjne kirgiskie filcowanie „ala-kiyiz”, Kirgistan

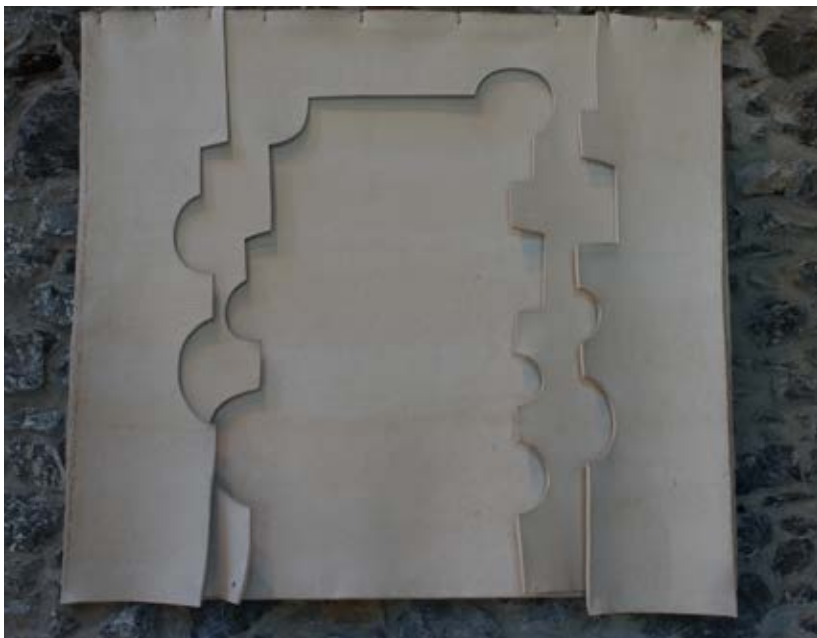
Tradycyjne techniki filcowania na mokro skutkują bardzo grubą, ciężką, ciepłą tkaniną. W latach 90., australijska artystka włókiennicza Polly Stirling opracowała unikalną technikę, którą nazwała „nuno felting” (NUNO to japońskie słowo oznaczające „tkaninę”). Jest to metoda filcowania na mokro, przy czym włókna są wiązane z lżej utkaną tkaniną (np. przezroczysta gaza jedwabna stosowana jako podłoże), w celu uzyskania mniej gęstej, bardziej płynnej i swobodnie układającej się filcowej materii. Know-how Stirling służy do produkcji tkanin mających swoje zastosowanie w branży modowej, szczególnie tych elementów ubioru, które sprawdzają się w cieplejszym klimacie (tkaniny przewiewne i prześwitujące).

Ze względu na współcześnie stosowane technologie można wyróżnić dwa rodzaje filcu:

- bity, powstaje poprzez spilśnianie włókien wełnianych, często wzmocnianych przez igłowanie (czyli przebijanie warstw materiału specjalnymi igłami). Stąd wyroby, otrzymywane w ten sposób, nazywa się również filcem igłowanym

- tkany, uzyskany dzięki spilśnianiu zewnętrznych warstw tkaniny z wełny lam, owiec, kóz itd. Proces zmienia właściwości tkaniny, budując nową, bardziej ściśłą strukturę. Filc tkany jest delikatniejszy od filcu bitego, dlatego znalazł szerokie zastosowanie w branży odzieżowej

Poszerzając zasób informacji na temat filcu zaczęłam poszukiwać nazwisk twórców, którzy o wiele wcześniej niż ja, docenili jego walory estetyczne i znaczeniowe. Do wybitnych postaci należy baskijski artysta, Eduardo Chillida, twórca nie tylko genialnych rzeźb, korespondujących z ukształtowaniem terenu dla podkreślenia urody i siły natury ale także płaskorzeźb, reliefów, popiersi, rysunków. Chillida stosował bardzo grubo, bity, biały, naturalny filc owczy i tworzył abstrakcyjne kompozycje, nawarstwiając wycięte arkusze filcu. Kształty płaszczyzn nawiązywały do geometrii obiektów przestrzennych. Prace można podziwiać w atelier Chillida Leku i w „muzeum pod gołym niebem”, na obrzeżach Hernani w pobliżu San Sebastian.



Obrazy filcowe Eduardo Chillidy
fot. Urszula Smaza-Gralak

Również, cytowany wielokrotnie w treści, Joseph Beuys, zastosował filc w wielu swoich pracach, wprowadzając „nowy język materiału” i traktując obiekty nie jako dzieła lecz „nośniki myśli”. Powołując się na legendę, którą sam głosił, uważał „filc i tłuszcz za symbole przetrwania” i „magazyn energii”. Podkreślał w ten sposób ich walory zarówno fizyczne jak i metafizyczne. W serii garniturów, pt.: „Felt suit”, skopiowanych z własnego ubrania, widział ponury uniformizm. Jeden z filcowych kombinizonów założył do akcji „Oddział odosobnienia” z 1971 r., która miała wymowę o charakterze pacyfistycznym i była wyrazem sprzeciwu wobec wojny w Wietnamie.

Beuys używał filcu szarego, bardziej zgrzebnego niż czysty, biały filc Chillidy. Dodatkowo często poddawał materiał długotrwałemu procesowi smarowania tłuszczem zwierzęcym, co powodowało odkształcenia i nieprzewidywalne zmiany formy obiektu.

Co ciekawe (i czym zapewne Beuys się nie sugerował) pokrywanie tłuszczem zwierzęcym filcu to stara metoda konserwacji kapeluszy (kłobuków) Górali Podhalańskich. W stroju codziennym, pasterze potrafili używać zaimpregnowanych żywicą, tłuszczem lub smołą kapeluszy jako naczyń na mleko.⁴³

Tę wiedzę posiadała z pewnością polska artystka tekstylna Małgorzata Markiewicz, odbywająca w 2023 roku, rezydencję

artystyczną w Muzeum Tatrzańskim. Podsumowaniem pobytu była wystawa „W bliskości. Kosmos”, która miała miejsce w zakopiańskiej Galerii Władysława Hasióra. Markiewicz zaprezentowała instalację wypełnioną filcowymi kapeluszami, nasączonymi tłuszczem zwierzęcym, aby skierować uwagę na pasterzy, którzy je noszą, którzy współtworzą krajobraz polskich gór. Dzieło współczesnej artystki zrobiło na mnie ogromne wrażenie, szczególnie dopracowany detal codziennego ubioru. W tym miejscu, chciałabym wspomnieć również o innej pracy autorstwa Małgorzaty Markiewicz, zatytułowanej „Pimoa Chthulu” która była prezentowana podczas 17. Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w 2022 roku oraz na wystawie indywidualnej w warszawskiej Zachęcie, w tym samym roku. Dzieło poruszyło moje emocje i wyobraźnię na tyle, że poszukując idei zwizualizowania problemu ludzi, pozostających w kryzysie bezdomności, sięgnęłam po druty do robótek ręcznych. Moja koncepcja upadła i z form przypominających postaci, które miałam zamiar wykonać z włóczki na drutach, nic, poza próbami z tektury, nie zostało. Jestem pewna, że oddziaływanie instalacji stworzonej przez Małgorzatę Markiewicz było na tyle silne, że akcja performatywna, którą podjęłam podczas wernisażu indywidualnej wystawy i posłużyła mi do ożywienia pokazu i przekazu, mogła mieć swoje źródło w zapamiętanym z Zachęty spektaklu form.



Joseph Beuys
Filczanug 1970
fot. Mario Gastinger

43. B. Rosiek, E.T. Filip, *Strój górali żywieckich*, Fundacja Braci Golec, 2009, ss. 94-95.



Małgorzata Markiewicz
Pimoi Chthulu, nagranie performance'u w przestrzeni Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2022
fot. Grzegorz Mart



Małgorzata Markiewicz
W bliskości. Kosmos, Galeria Władysława Hasióra, Zakopane, 2024
fot. zbiory własne

III.1. „SWEET HOME” CZYLI ORGANIZACJA PRZESTRZENI

„Jedno, to otoczyć akcją widzami, a drugie – to otoczyć widzów akcją.”⁴⁴

Jan Kosiński

Od początku założyłam, że przestrzeń wystawy |2|0|2|0/2|0|2|1| – ZAPIS CZASU. ZAPIS IDEI, będę traktować jak jeden organizm, a jej aranżacja będzie mieć scenograficzną wyrazistość, sekwencyjny charakter i teatralny nastrój. Niezwykle ważne było dla mnie wyznaczenie stref i umownych granic, podobnych do tych, które zapadły mi w pamięć z czasu pandemii – ulice Indii z wyznaczonymi kredą polami, które

miały za zadanie utrzymać dystans między ludźmi stojącymi w tłumie.

Poszukiwałam przestrzeni, która przy zachowaniu specyfiki miejsca, pozwoli na jej opisanie i wypełnienie w sposób charakterystyczny dla domu, lokum, oazy, mieszkania z korytarzem, oknami oraz możliwością wydzielenia stref, które mogłyby pełnić funkcje pokoi, sal szkolnych czy pomieszczeń biurowych. Owe wydzielone mini-terytoria odnosiły się do przestrzeni zamieszkiwania, w której byliśmy niejako uwięzieni podczas lockdown'u.

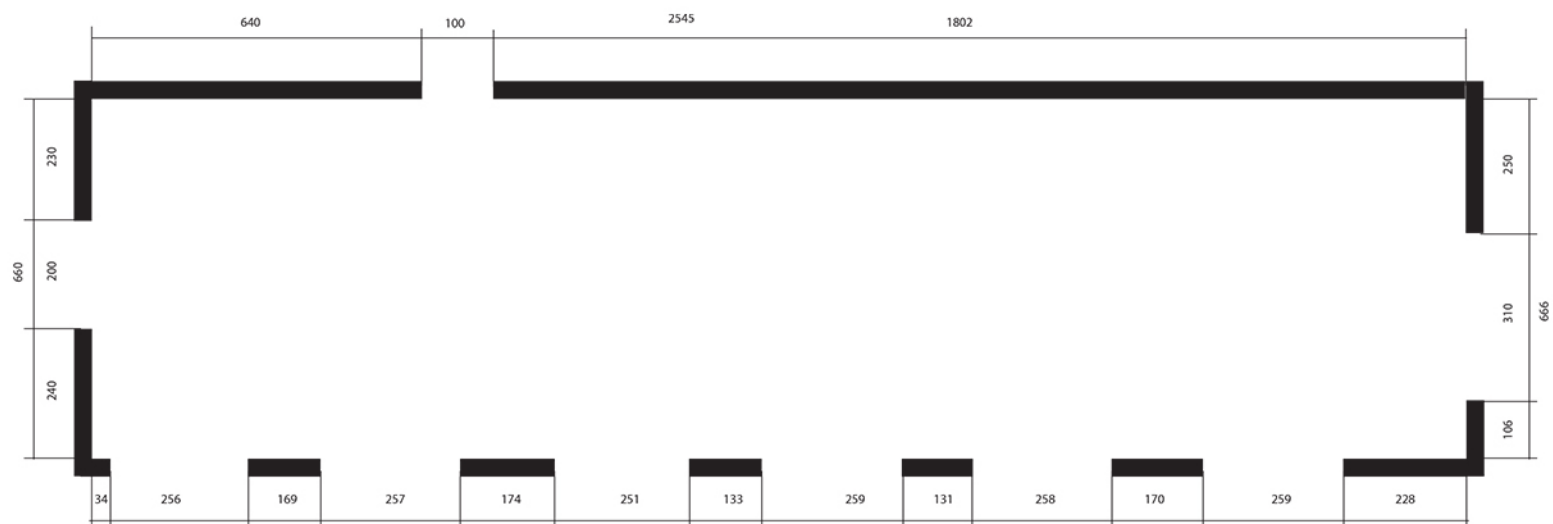
Te kryteria spełniała przestrzeń uczelnianej galerii ODS (Ośrodek Dokumentacji Sztuki), która znajduje się na I piętrze budynku ASP przy ul. Traugutta, w którym została zachowana została stara substancja architektoniczna przedwojennej Miejskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego, w niezmienionej formie – wejście do obiektu i klatka schodowa. Sala główna przeszła gruntowny remont i została zaadaptowana na cele wystawiennicze.



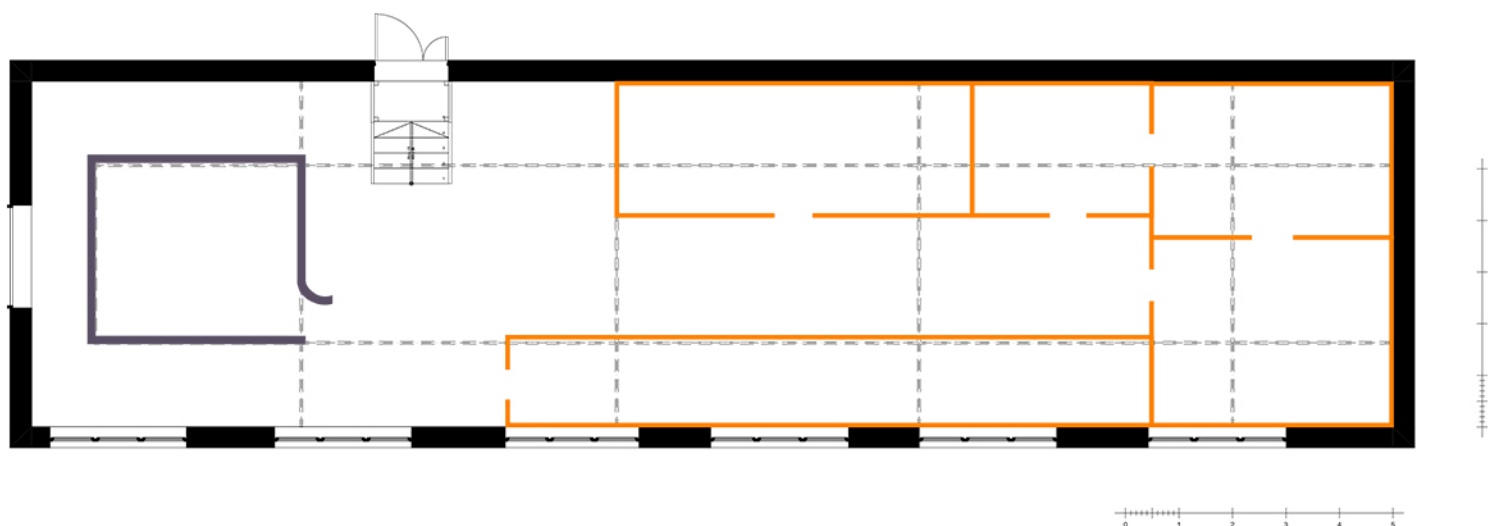
Galeria Ośrodek
Dokumentacji Sztuki
Akademii Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

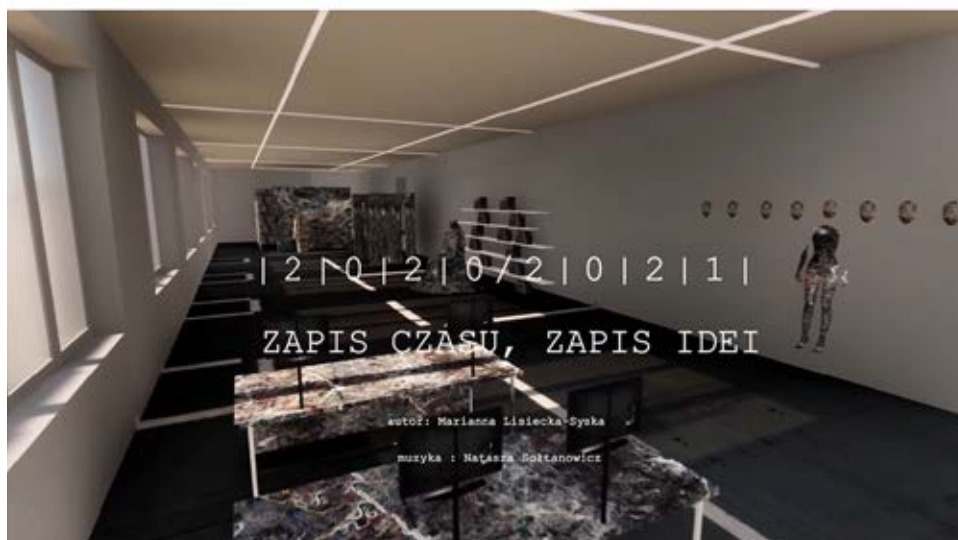
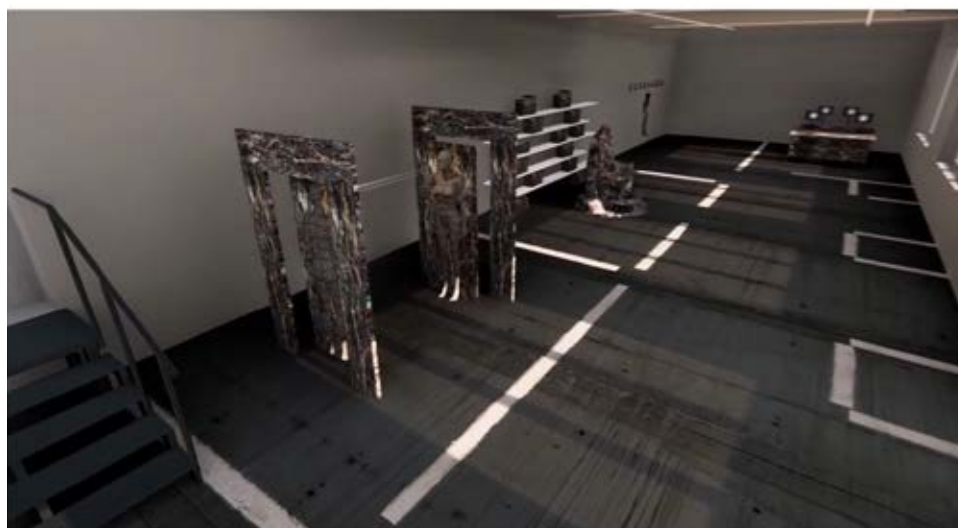
Organizując przestrzeń Galerii ODS, już na etapie rzutów, wydzieliłam 5 części, aby zachować układ odpowiadający kolejnym sekwencjom zbudowanym ze scen, wpisanych w scenariusz SCENOGRAFII RZECZYWISTOŚCI. Osobną część, ograniczoną filcowymi ścianami a przez to wyróżnioną, wyciemnioną i wygłuszoną, nazwałam przestrzenią żałobną i przewidziałam dla unikalnej prezentacji obrazu *Obraz pandemii – początek*.

Podczas pracy nad kompozycją przestrzeni i usytuowaniem obiektów korzystałam z programu Archicad, poglądową wizualizację i zapis video oparłam na możliwościach programu Twinmotion. Dzięki symulacji komputerowej, obraz wygenerowany przez moją wyobraźnię mogłam weryfikować i korygować w środowisku wirtualnym. Wybrane kadry video, przedstawiające ideę wystawy, zamieszczam poniżej.



Rzut Galerii ODS oraz zaznaczone obszary instalacji





Marianna Syska
 |2|0|2|0|2|0|2|1|
 ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI
 kadry videoprojektu z wystawy
 w przestrzeni Galerii ODS

W moim scenograficznym dorobku, dużym wyzwaniem była organizacja przestrzeni do spektaklu SWEET HOME w reżyserii Nataszy Sołtanowicz i dramaturgią Joanny Kowalskiej. To przedsięwzięcie kolektywu [in between] zostało zaprezentowane w przestrzeni Pawilonu Czterech Kopuł we Wrocławiu w październiku 2021 roku. Spektakl dotyczył idei domu, bezpiecznej przestrzeni spełniającej ludzkie potrzeby oraz preferencje i był próbą odpowiedzi na pytania – czym jest dom, czy ludzie mają świadomość przestrzeni, w której żyją, jakie znaczenie w ich życiu mają codzienne rytuały?

W czasie pracy nad spektaklem analizowaliśmy relacje pomiędzy ideą domu, jako miejsca w umyśle człowieka, przestrzenią metafizyczną a przestrzenią fizyczną. Interesowało nas w jaki sposób ludzie przystosowują się do miejsc, które zamieszkują, z kim je dzielą, jak je oswajają. A przede wszystkim jak zmienia się nasz dom w sytuacji długotrwałego w nim zamknięcia – temat szczególnie istotny w kontekście pandemii i przymusowej izolacji.

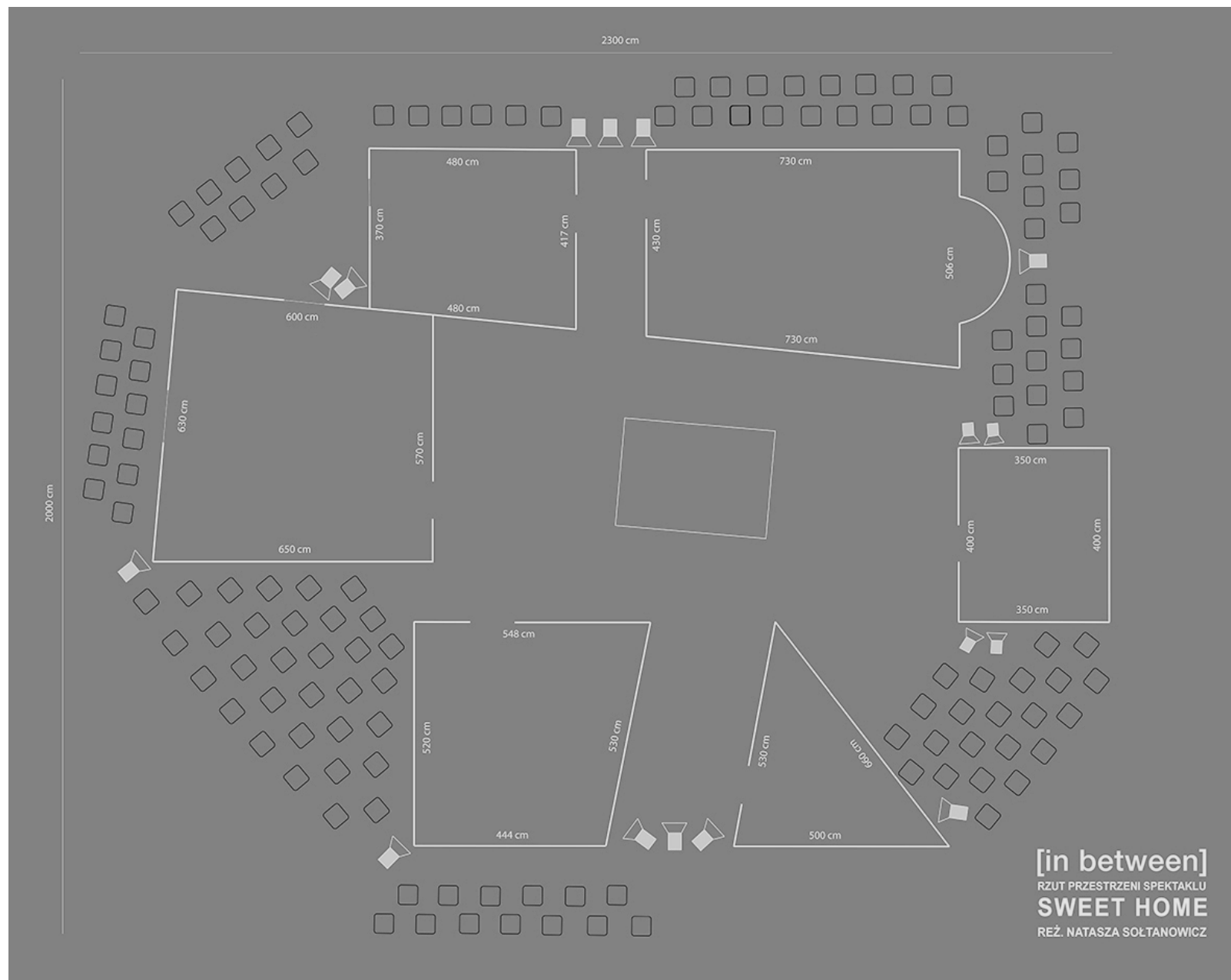
W przypadku tego spektaklu przyjąłem zupełnie inną strategię niż dotychczas przy projektowaniu scenografii, kiedy proponowałam czy wręcz narzucałam aktorom pole ich gry. W SWEET HOME zaoferowałam aktorom zestaw przedmiotów związanych z przestrzenią zamieszkania i zasugerowałam zaaranżowanie takich pomieszczeń jak: łazienka, sypialnia, kuchnia, salon, biuro. Wszystkie, miała łączyć przestrzeń wspólna czyli korytarz. Każdy z aktorów wybrał dla siebie jedno z pomieszczeń i dowolnie je „urządził”. Prace nad scenicznym „meblowaniem”, kończyło wytrasowanie obrysu pokoi za pomocą papierowych taśm, w taki sposób, w jaki aktorzy wyobrażali sobie umowną przestrzeń mieszkalną. Kształtując przestrzeń znaczeń, mogli posiłkować się pytaniami, typu: jak dużo potrzebuję przestrzeni, czy pokój jest symetryczny, gdzie znajdują się drzwi, czy są tam okna, jak się w nim czują. W podobny sposób podchodzili do rzeczy, których nie było pośród dostępnych rekwizytów a chcieliby, aby znalazły się w miejscu bytowania. Przeprowadzone doświadczenie pokazało,

że układ przestrzenno-funkcjonalny wymagał jedynie kosmetycznych zmian i dodania kilku rekwizytów, aby kompozycja była bardziej wymowna, spójna i klarowna. W tej nietypowej sytuacji scenicznej umieściłam również „mobilną” widownię, która na wzór półkolistego amfiteatru, zataczała krąg skupiony wokół aktorów, umożliwiając widzom przemieszczanie i oglądanie performance z wielu punktów widzenia.

W organizacji przestrzeni wystawy |2|0|2|0/2|0|2|1| – ZAPIS CZASU. ZAPIS IDEI, w analogiczny do opisanego przykładu, wyznaczyłam pola do ulokowania bohaterów narracji, by po pierwsze, odseparować sekwencje, aby widz odbierał je jako osobne kompozycje, po drugie, żeby podkreślić, iż mimo identycznego położenia, każdy z nas przechodził przez pandemię w zupełnie inny sposób a także zaakcentować fakt, że obraz tragedii globalnej zbudowany był z małych dramatów i pojedynczych historii. Każdy obrys nie był linearnie domknięty, pozostawiony otwór sugerował wejście, by pozostawić sytuację otwartą na odwiedzających.



Marianna Syska
wizualizacje scenografii do spektaklu *SWEET HOME*
reż. Natasza Sołtanowicz,
Pawilon Czterech Kopuł, Wrocław, 2021



Marianna Syska
 organizacja przestrzeni do spektaklu *SWEET HOME*
 reż. Natasza Sołtanowicz,
 Pawilon Czterech Kopuł, Wrocław, 2021





Zdjęcia ze spektaklu SWEET HOME, fot. Edgar de Poray





Wystawa |2|0|2|0 / 2|0|2|1| *ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI* w przestrzeni Galerii ODS – widok przestrzeni ekspozycyjnej, fot. Dominik Jan Gralak

III.2. OBRAZ PANDEMII – POCZĄTEK

Praca malarska, o której wspominałam, była swojego rodzaju pamiętnikiem z czasów kwarantanny.

Odczuwałam potrzebę stworzenia dzieła, które nie pozwoli mi zapomnieć o czasie, który połączył w bólu i niepewności miliony istnień. Chciałam w jakiś sposób utrwalić pamięć o ludziach, którzy byli ofiarami nieobliczalnego wirusa, swojego rodzaju zapisem myśli i świadectwem wydarzeń, których doświadczałam.

Na zagruntowanym strukturalnie czarnym płótnie formatu 100x80 cm wydrapywałam igłą okręgi o niewielkiej średnicy, symbolizujące każdego zakażonego. Te, które wypełniałam białą farbą, oznaczały ofiary śmiertelne, pionowe kreski oddziaływały kolejne dni. Początkowo było ich niewiele lecz ich ilość powiększała się w zawrotnym tempie, zapełniając kompozycję symbolicznymi znakami.

Niestety obrazu nie ukończyłam, ponieważ liczba zakażeń i zgonów, wymknęła się spod wszelkiej kontroli, a ja pomimo wydrapywania okręgów na bieżąco, zagubiłam się w rachunkach. Czarna płaszczyzna, którą pozostawiłam, jest wymowną przestrzenią nicości i hołdem dla przemilczanych ofiar pandemii. Obraz wymagał osobnej przestrzeni z uwagi na treść, estetykę i technikę realizacyjną, dlatego zaplanowałam dla niego wydzieloną strefę, otoczoną pionowymi, filcowymi płaszczyznami, traktując jako miejsce kontemplacji a zarazem symbol osłonięcia, odosobnienia, refleksji. Wzorując się na kurhanach, wykorzystywanych w obrzędach pogrzebowych innych kultur, również w kulturze słowiańskiej i chrześcijańskiej, stworzyłam mogiłę w kształcie kopca, usypanego z ziemi. Nagrobną płytę zastąpiłam obrazem.

*Ziemia to żywioł bardzo „przyziemny”, kojarzony ze stabilnością i solidnością. Żywioł ten jest ciężki, mroczny i chłodny. Stanowi fundament, na którym wszystko jest zbudowane, i przestrzeń, w której działają ludzie. To żywioł, który można zobaczyć, dotknąć i powąchać. Ziemia to karmicielka zasila-
jąca swymi sokami rośliny i dająca pożywienie zwierzętom. Ziemia symbolizuje matkę, płodność, dawcę życia, gęstość, odrodzenie, nieruchomość, przeciwieństwo duchowości i świętości, cykliczność istnienia, obfitość, pomyślność, mądrość, zmysł praktyczny oraz materializm. Żywioł ziemi jest również wykorzystywany w praktykach magicznych do oczyszczania przedmiotów i ludzi. Ziemia może być zarówno symbolem nieśmiertelności, jak i grobu człowieka.⁴⁵*

„Strefa ciszy”, ze swoją mrocznością, tektoniką i masywnością niczym w grobowcu, została oparta na rzucie kwadratu i zbudowana z filcu o grubości 1 cm, podwieszona pod sufitem. Zmiękczenie i wywinięcie płaszczyzny filcu miało funkcję zapraszającą do wejścia, gdzie panowała atmosfera bezpieczeństwa i spokoju. Jednocześnie takie działanie pozwoliło chronić odbiorcę przed jasną i obojętną salą wystawienniczą.

45. L. Kalita, D. Obolerńska, U. Patocka-Sigłowa, *Żywioły. Motyw ziemi w literaturze, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022.



Marianna Syska
*Obraz pandemii –
początek,*
2020, technika własna,
wym. 100 × 80 cm



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Obraz pandemii – początek
wizualizacje, 2023



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Obraz pandemii – początek
kadr z wystawy
fot. Rafał Skwarek



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Obraz pandemii – początek
kadr z wystawy
fot. Urszula Smaza-Gralak

III.3. HOME CZY HOUSE?

Pomimo, że problem bezdomności nie jest bezpośrednio spowodowany pandemią, to temat ten nie opuszczał mnie od dłuższego czasu. Co ciekawe, w sytuacji pandemii ludzie mieszkający na ulicy, jakby nagle zniknęli, zapadli pod ziemię a coś przecież musiało się z nimi dziać. Gdzie byli, kiedy ogłoszono kategorię zakaz wychodzenia z domu?

Refleksje dotyczące współczesnego humanizmu, skłoniły mnie do tego, aby w jakiś sposób odzwierciedlić problem bezdomności, nie tylko w związku z tematem pracy doktorskiej ale też z rozwijającym się kryzysem uchodźczym na granicy polsko-białoruskiej.

Sprzyjającą po temu okazją był okres świąteczno-noworoczny i moja zgoda na wykonanie okolicznościowej dekoracji

w kościele Św. Macieja we Wrocławiu. W kontekście wygnań, uchodźczej(!) Świętej Rodziny, zrealizowałam scenery z figurami na wzór bożonarodzeniowej szopki. We współpracy z duszpasterstwem akademickim zorganizowaliśmy zbiórkę odzieży dla osób potrzebujących ze schroniska Św. Brata Alberta we Wrocławiu.

Ubrania segregowałam kolorystycznie i z nich układałam wieże, symbolizujące słupy graniczne. Uszyte z kołder formy otulone folią ratunkową, nawiązujące do biblijnych postaci Świętej Rodziny, mogły przypominać twarze każdego imigranta, uchodźcy, bezdomnego.

Dążyłam, aby instalacja poruszała temat szeroko pojętej bezdomności – zarówno tej fizycznej jak i duchowej, braku akceptacji w społeczeństwie, poczucia wykluczenia, odrzucenia i osamotnienia. Naszą intencją była realna pomoc. Zaangażowanie darczyńców przerosło najśmielsze oczekiwania i ogromna część odzieży nie została wykorzystana do instalacji lecz od razu trafiła do domów osób zainteresowanych.



Szopka Bożonarodzeniowa
w kościele Św. Macieja
we Wrocławiu, 2022,
zdjęcia z realizacji instalacji
fot. Dominika Gruszka

Szopka Bożonarodzeniowa
w kościele Św. Macieja
we Wrocławiu, 2022,
zdjęcia z realizacji instalacji
fot. Dominika Gruszka



Pracując w tym samym czasie, nad elementami składającymi się na dzieło przewodowe, chciałam uzyskać maksymalne uproszczenie i syntezę postaci. Kierunek poszukiwań wyznaczył przypadek i znaleziona w zaroślach kołdra, pozostawiona prawdopodobnie przez bezdomnego. Idąc tym tropem, uświadomiłam sobie, że wychłodzone i pozostawione na pastwę ulicy osoby, w swych „narośniętych” na ciało ubraniach, tracą kształt człowieka. Jakkolwiek brutalnie to nie brzmi, to jednak niewydolny system i zawile losy człowiecze, odbierając ludziom podstawowe prawo do godnego życia i posiadania schronienia, powoduje, że są pozbawiani człowieczeństwa i tak traktowani przez osoby „domne”.

Podczas pracy nad makietą i wizualizacją instalacji, doszłam do wniosku, że konwencja, którą przyjął, nie wpisuje się

w całość ekspozycji. Podjęłam jeszcze próbę odseparowania tych obiektów i przeniesienia form na klatkę schodową, aby uczestnicy wystawy, mijali zakutane postaci analogicznie do tych, które obojętnie mijamy na ulicy, na korytarzach kamienic czy w piwnicach bloków. Uważałam, że w ten sposób uwrażliwię widza, że ten poczuje się nieswojo, niekomfortowo, sprzecznie do tego czego doświadcza, przybywając na wydarzenie artystyczne, kiedy w oczekiwaniu prowadzone są rozmowy, słysząc śmiech, czuć podniecenie i ciekawość. Moją intencją było zagranie na innych emocjach a wręcz wywołanie konsternacji. Ostatecznie, nie znalazłam uzasadnienia dla takiego rozwiązania i poszukiwania formalne dotyczące bezdomnych, pozostały w fazie koncepcyjnej lecz pomimo to, dały imperatyw eksperymentom z filcem tapicerskim, który pozostał głównym nośnikiem moich idei.



Forma odnaleziona
jako inspiracja

III.4. SZKOŁA

Nie ulega wątpliwości, że czas pandemii i izolacji był najtrudniejszym okresem dla dzieci i młodzieży. Na stronie Polskiej Akademii Nauk ukazało się stanowisko zespołu ds. COVID-19. Naukowcy zauważyli, że przyczyniła się do tego, m.in. destabilizacja życia rodzinnego, izolacja od rówieśników, konieczność zmiany nawyków i utrata bezpiecznej rutyny.

„Badania pokazują, że szczególnie negatywny wpływ na psychologiczną kondycję osób młodych ma przymusowe zamknięcie w domu, które nie tylko skazuje je na częściową beczynność i izolację od rówieśników, ale często pozbawia tak potrzebnej w wieku rozwojowym prywatności i intymności. Młodzież, szczególnie ta u progu dojrzałości, może niepokoić się także gorszymi perspektywami na przyszłość: pandemia może zniweczyć ich marzenia, dążenia i nadzieje na sukces. Dodatkowo, w sytuacji, gdy wielu rodziców i opiekunów boryka się z poważnymi trudnościami, osoby młode mogą stać się ofiarami przemocy słownej, psychicznej i fizycznej, doświadczanej bezpośrednio lub pośrednio. Zamknięcie dzieci i młodzieży w domach sprawia, że więcej czasu spędzają one w sieci”.

Jak zauważają autorzy dokumentu, internet umożliwia dzieciom i młodzieży naukę, zabawę i utrzymywanie więzi z rówieśnikami, ale korzystanie z niego bez nadzoru sprzyja kontaktowi ze szkodliwymi treściami. W warunkach przeniesienia wielu aktywności życiowych do sieci, przenosi się tam też przemoc rówieśnicza, a rodzice i opiekunowie powinni być wyczuleni na sygnały sugerujące, że ich podopieczni doświadczają nękania w internecie. Doświadczanie przez osoby młode różnych form stresu, tak jak to się dzieje w pandemii, może prowadzić do pojawienia się lub nasilenia szeregu chorób psychicznych, jak

depresja lub zaburzenia psychotyczne. U niektórych może prowadzić do zaburzeń zachowania, jak samobójstwa i samookaleczenia, zaburzenia jedzenia, snu lub przemoc wobec innych.⁴⁶

Przy podejmowaniu decyzji projektowych związanych z przedstawieniem sekwencji dotyczącej funkcjonowania placówek dydaktycznych w czasie izolacji i obostrzeń, inspiracją było moje doświadczenie związane z realizacją scenografii i kostiumów do spektaklu pt. „SZKOŁA” (online), w reżyserii Natalii Fijewskiej-Zdanowskiej z 2021 roku.

Spektakl przedstawiał szkołę w czasach pandemii, kiedy zajęcia odbywały się drogą online, a dzieci były, jak określały je słowa dramatu, „czarnymi kwadratami” – wyłączonymi, pustymi i niemymi ekranami.

Główną koncepcją scenograficzną było stworzenie przestrzeni przypominającej pustą klasę, czy raczej salę, w której zgromadzone są krzesła i sprzęty z innych pomieszczeń. Główne miejsce było zarezerwowane na ekran telewizora, ponieważ Pani Dyrektor (grana przez Joannę Żółkowską) pojawiała się wyłącznie online. Jej postać, odczytałam jako mocno przerysowaną, pełniącą w szkole funkcję (nieporadnego) orwellowskiego Wielkiego Brata, dlatego wokół monitora stanęły dwie paprotki, a za ekranem zwieszono biało-czerwone pasy tkaniny. Ten apelowy charakter zakątką, przeznaczonego do dyspozycji Pani Dyrektor, był rodzajem pastiszu obnażającego fasadowość instytucji szkoły oraz niedoskonałość i niewydolność systemu oświaty.

Scenariusz wystawy przewidywał obecność grupy w pomieszczeniu. W tym celu, kamera rejestrowała twarze uczestników wernisażu a ich zdjęcia trafiały do pustych „czarnych kwadratów”, tworząc umowny obraz klasy. Projekt wymagał stworzenia aplikacji, która będzie włączać samowyzwalacz, wtedy kiedy aparat wbudowany w tablet wykryje w swoim zasięgu czyjąś twarz. W jej zaprojektowaniu i udoskonalaniu pomógł mi programista Piotr Łużecki.

46. https://www.uj.edu.pl/wiadomosci/journal_content/56_INSTANCE_d82IKZvhit4m/10172/147083891



Marianna Syska
 scenografia do spektaklu
 SZKOŁA
 wizualizacja
 Teatr Młyn, Warszawa, 2021



Marianna Syska
 scenografia do spektaklu
 SZKOŁA
 kadr sytuacyjny
 Teatr Młyn, Warszawa, 2021
 fot. Rafał Latoszek

Class room jest aplikacją, która upodabnia się do znanej aplikacji służącej do prowadzenia wideorozmów. Użytkownik witany jest ekranem początkowym, niezbędne komponenty znajdują się w tle. Po naciśnięciu w dowolny punkt ekranu aplikacja prosi o dostęp do korzystania z kamery. W przypadku zgody użytkownika, aplikacja wczytuje moduły odpowiedzialne za wykrywanie twarzy i z chwilą, gdy jest gotowa, użytkownik zostaje przeniesiony do głównego widoku aplikacji. Główny widok składa się z górnego paska nawigacji, modułu czatu oraz okna z siatką zdjęć z kamery oraz obrazu z samej kamery. Czat oraz nawigację nie są interaktywne lecz czysto wizualne. Aplikacja została przygotowana z frameworkiem React za pomocą skryptu „react-script”. Do wykrywania twarzy użytkownika została wykorzystana biblioteka face-api.js przy użyciu wyuczonego modelu tinyFaceDetector. Ponadto aplikacja używa bibliotek: framer-motion do animacji; howler do dźwięków.

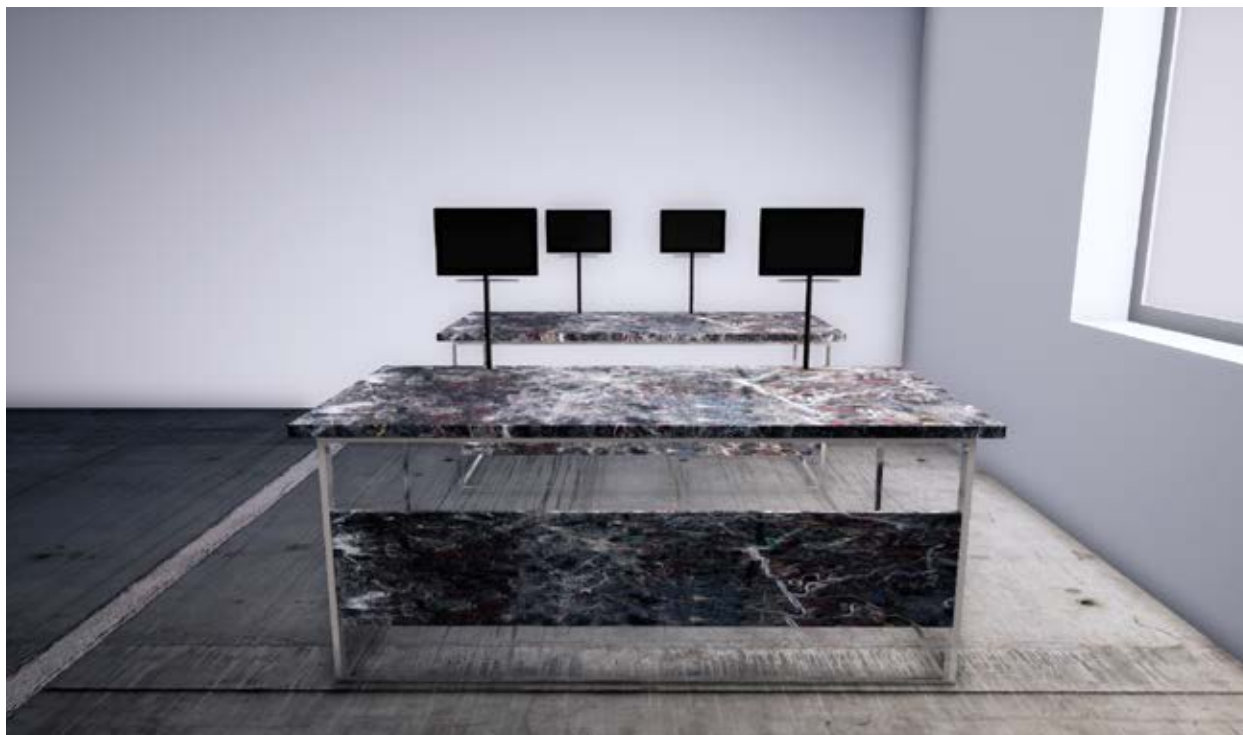
Do wirtualnej klasy mógł dołączyć każdy przy użyciu linku <https://pioncz.github.io/classroom/>.

Tablety były umieszczone na uchwytych przymocowanych do stołów opakowanych w filc. Instalacja miała charakter assamblażu czy też realizacji typu ready made i budowałam ją z odpowiednio zakomponowanych, gotowych elementów ruchomych.

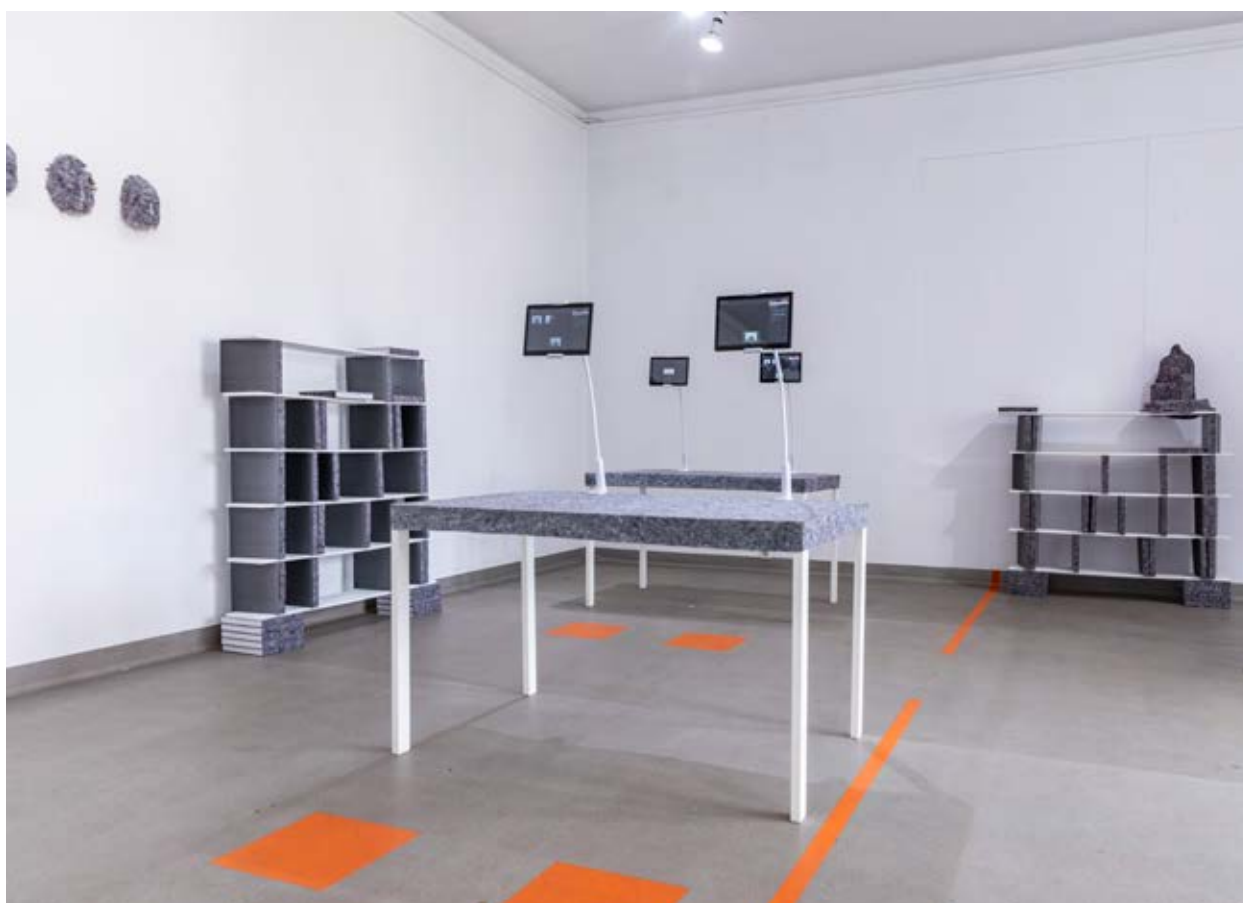
Dopełnieniem aranżacji klasy, były regały zbudowane z książek o takich samych grzbietach i obwolutach. Miały one za zadanie wzmacniać przekaz o bezsensowności i bezcelowości takiej formy nauki.

Scenografia rzeczywistości zatytułowana „Szkola”, choć wizualnie nawiązywała do układu klasy w szkole podstawowej czy licealnej, to problem prowadzenia zajęć online w trakcie pandemii dotyczył również uczelni wyższych, dlatego bardzo istotne, było zaakcentowanie również tego aspektu, który dotknął mnie bezpośrednio. Wspominam ten czas jako szczególnie trudny, ponieważ były to początki mojej pracy na wyższej uczelni

artystycznej i z pozycji nauczyciela akademickiego zaczynałam poznawać metody nauczania, prowadzenia zajęć, udzielania korekt. Czas izolacji i brak dostępu do infrastruktury uczelni, wymusiły zmianę tematów zadań semestralnych oraz oczekiwań wobec realizacji studenckich. W podrozdziale „Dydaktyka”, dzielę się swoimi spostrzeżeniami i opisuję efekty pracy, jakie udało się osiągnąć w tym szczególnym czasie.



Marianna Syska
Scenografii Rzeczywistości
SZKOŁA
wizualizacja
2023



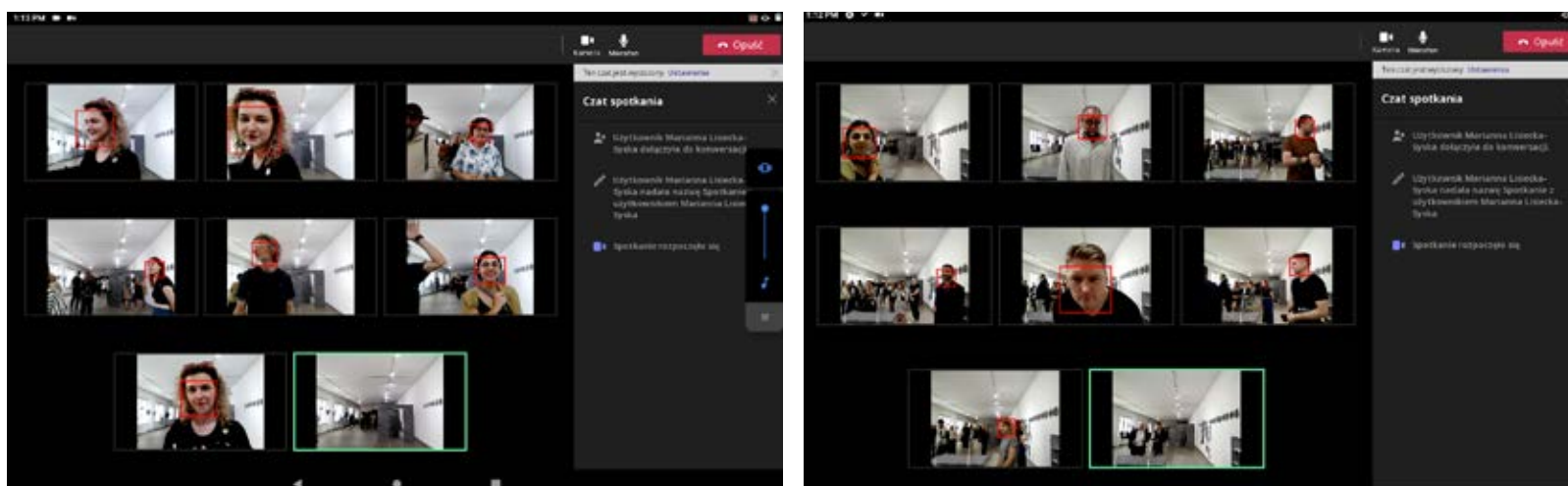
Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
SZKOŁA
widok przestrzeni espozycyjnej
2023
fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
SZKOŁA
widok przestrzeni espozycyjnej
2023
fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
widok na eksponat, 2023
fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości SZKOŁA, zrzuty ekranów tabletów z aplikacją, 2023



Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości SZKOŁA, detal obiektu w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023
 fot. Rafał Skwarek

III.5. SZPITAL

Epidemia okazała się być ogromnym wyzwaniem i sprawdzianem wydolności a raczej niewydolności systemu służby zdrowia. Oczywisty jest fakt, że nikt nie był przygotowany na atak wirusa, który zatrzyma cały świat na blisko trzy lata, ale nie sposób zapomnieć dramatycznych scen rozgrywających się niemal we wszystkich szpitalach i placówkach medycznych. Brakowało respiratorów, maseczek, płynów dezynfekcyjnych,

szcziponek, leków, miejsc w szpitalach, a przede wszystkim, brakowało medyków. Niestety, gdyby nie poświęcenie lekarzy, pielęgniarzy i pielęgniarek oraz ratowników medycznych, prawdopodobnie skutki pandemii byłyby jeszcze bardziej tragiczne. Chcąc odzwierciedlić zapamiętane sytuacje i poruszające mnie obrazy, skierowałam uwagę na posiniaczone, zmęczone często zniekształcone od wielogodzinnego noszenia maseczek i okularów ochronnych, twarze lekarzy i ratowników, bohatersko i heroicznie walczących z niewidzialnym zabójcą.

Zastanawiałam się jaką „twarz” powinna mieć postać zaprojektowana na potrzeby SCENOGRAFII RZECZYWISTOŚCI. Pamięcią wróciłam do makabrycznej ale i na swój sposób romantycznej historii związanej z fantomem wykorzystywanym do resuscytacji.



Portrety medyków
pełniących służbę
w czasie epidemii

Pod koniec XIX w. w Paryżu, na nabrzeżu Luwru, wyłowiono z Sekwany ciało młodej, nieznanej kobiety. Ponieważ sekcja zwłok nie wskazywała na udział osób trzecich, została uznana za samobójczynię. Nie została też zidentyfikowana, gdyż nie zgłoszono w tym czasie żadnego zaginięcia.

Dlaczego więc historia piękności sprzed wieków do dzisiaj budzi emocje? Otóż z tego względu, że dziewczyna wyróżniała się niebywałą urodą, a jej tajemniczy uśmiech porównywano do uśmiechu Mony Lisy, patolog wykonał gipsowy odlew jej twarzy. Wkrótce i inni zapragnęli zachować ją dla siebie. Wśród nich znalazł się np. Albert Camus, który ponoć wpatrywał się w gipsową twarz, gdy pisał „Dżumę”, a Vladimir Nabokov inspirował się jej wdziękiem przy pisaniu „Lolity”.

Jednak nie tylko z literatury znamy twarz tej młodej topielicy. W 1960 roku producent zabawek Asmund Laerdal wprowadził na rynek medyczny fantom do nauki resuscytacji.

Po długich konsultacjach ze środowiskiem medycznym postanowiono, że fantom otrzyma twarz tajemniczej kobiety, wyciągniętej z Sekwany zwanej od tamtej pory Resusci Annie. Hans Hesse z Uniwersytetu Sussex uważał, że topielica stała się erotycznym symbolem epoki. Podobizna niezidentyfikowanej samobójczynie znajduje się również w Warszawie, na elewacji budynku przy ulicy Śniadeckich 23.



Resuscitation Annie
pośmiertny portret kobiety,
która utonęła w Paryżu w
latach 80. XIX wieku oraz
maski wykonane do
fantomów

Inspirując się wizerunkiem Resusci Annie, sportretowałam twarz, wykorzystując szarą plastelinę rzeźbiarską i ściągnęłam z niej formę za pomocą gipsu ceramicznego. Tak przygotowana matryca posłużyła mi do powielania masek. Uzyskałam efekt podobny do tego, który jest widoczny na zdjęciu, pojedyncze elementy zostały powieszony jak suszące się przedmioty. Taka interpretacja wydawała mi się najtrafniej korespondować ze zniszczonymi, ciężarem przeżyć, twarzami medyków walczących z nieustępliwym i bezwzględny wirusem. Chciałam również

uzyskać rodzaj unifikacji, gdyż system nie uznawał jednostki z jej wyjątkowością lecz traktował, jak kolejne „twarze” do wymiany.

Do realizacji masek poszukiwałam elastycznego materiału, aby móc w naturalny sposób, delikatnie je deformować, przy zachowaniu charakteru fantomu do resuscytacji. Finalnie wykorzystałam przezroczysty silikon sanitarny, w który wtlaczałam czesankę pozyskaną z filcu tapicerskiego.



Marianna Syska
model twarzy wzorowany
na masce Resuscitation Annie
wykonany w plastelinie
2023



Marianna Syska
model symulakra w skali 1:5
wykonany z włókniny, silikonu
i wypełnienia silikonowego
2023



Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*, wizualizacja, 2023



Clemente Susini *Anatomiczna Wenus „Venerina”* 1782, Palazzo Poggi, Bologna
fot. Joanna Ebenstein

Kolejnym etapem było nadanie kształtu postaci. Pracowałam na modelu w skali 1:5, przyjmując przeciętny wzrost młodej kobiety (160 cm). W ten sposób uzyskałam formę lalki/kukły, którą zamierzałam zrealizować w naturalnych wymiarach i umieścić na kubiku, aby scena przypominała sytuację prosektoryjną.

Zarówno Zbigniew Libera jak i Paweł Althamer zajmowali się motywem lalki – co prawda w zupełnie innym celu, ale definiuje to niejako ich postawy twórcze. Althamer tworzył lalki inspirowane codziennością, wzorowane na osobach wybranych ze społeczności, które są nam znajome i które obserwujemy w naszym otoczeniu. Ich odbiór wizualny jest pozytywny, przywodzi na myśl miłe skojarzenia i pewien rodzaj „swojskości”. Libera natomiast, igrając z wielkimi concernami i przemysłem zabawkowym oraz konsumpcjonizmem, daje odbiorcy zabawki do złudzenia przypominające produkty sklepowe, nieco przekształcone lub hybrydowe. W 1996 roku, w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, na wystawie *Urządzenia korekcyjne*, oprócz Lego. Obóz koncentracyjny, zaprezentował prace: *You can save the baby (Możesz ogolić dzidziusia)* oraz *Łóżeczko porodowe*.

Również dla mnie, lalka, czy może bardziej fantom, staje się nośnikiem idei bezwiednego symulakra, kukły symbolizującej człowieka zrezygnowanego, zmęczonego czy „zużytego” a nawet pozbawianego życia.

Symulowane ułożenie postaci oraz dziwna erotyka, jaką dostrzegł Hans Hesse w *Resusci Annie*, doprowadziło moje poszukiwania do Medycznej Wenus – woskowej figury, będącej modelem anatomicznym kobiecego ciała. Ten rodzaj estetyzacji anatomii był zjawiskiem powszechnym pomiędzy XVII a XIX wiekiem i do dziś zachwyca precyzją wykonania i szlachetnością formy.

Rzeźbę nadal można podziwiać we florenckim muzeum La Specola.

Medyczna Wenus umożliwiła spojrzenie śmierci w twarz, bez prawdziwej konfrontacji z nią. Rozumowanie takie było zarówno praktyczne, jak i etyczne; aż do epoki Renesansu w Europie, sekcje zwłok przeprowadzane w imię nauki, były dla lekarzy dylematem moralnym. Pozostaje jeszcze jeden walor Medycznej Wenus, który miał wpływ na kształtowaną przez mnie postać. Mianowicie woskowy model można było rozkładać na części, co miało służyć nauce, jednak mnie uderzyło „uprzedmiotowienie” ciała ludzkiego. Pozostając pod wpływem woskowych modeli z poprzednich epok, postanowiłam rozdzielić elementy mojego fantomu. Pojedyncze elementy, takie jak: prawe udo, lewa ręka, prawa stopa czy lewa łydka zamieniłam na płaskie formy próbując deformować postać nie tylko za pomocą rozczłonkowania ale i za pomocą zabawy z jej przestrzennością. Prawa łydka i ręka oraz tułów połączony z lewym udem są trójwymiarowymi bryłami, pustymi w środku. Modelowałam je obserwując ludzką fizjonomię i motorykę, konfrontując modelowanie z metodami stosowanymi w konstrukcji ubioru. Podczas pracy zauważyłam, że przy tak sztywnym materiale jakim jest filc, muszę dążyć do większej syntezy. Sylikonową twarz, z uwagi na jej ciężar, osadziłam na bryle wymodelowanej z filcu. Twarz została wykonana z przezroczystego sylikonu sanitarnego (ok. 5 mm grubości), co pozwoliło ujawnić kolor zatopionej włókniny. Na tej samej wysokości umieściłam pozostałe twarzo-maski. Kompozycja przybrała formę kinetycznego obiektu, reagującego na dotyk i ruch powietrza. Pomimo szablonowości pierwotnego kształtu, każdy powielony element ma swoją niepowtarzalną mimikę, charakterystyczne cechy i unikalny wyraz.



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*
realizacja formy przestrzennej
w skali 1:1
2023



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
SZPITAL
twarzo-maski realizacja
fot. Dominik Jan Gralak





Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
SZPITAL
kadr z ekspozycji i ujęcie detalu
fot. Dominik Jan Gralak

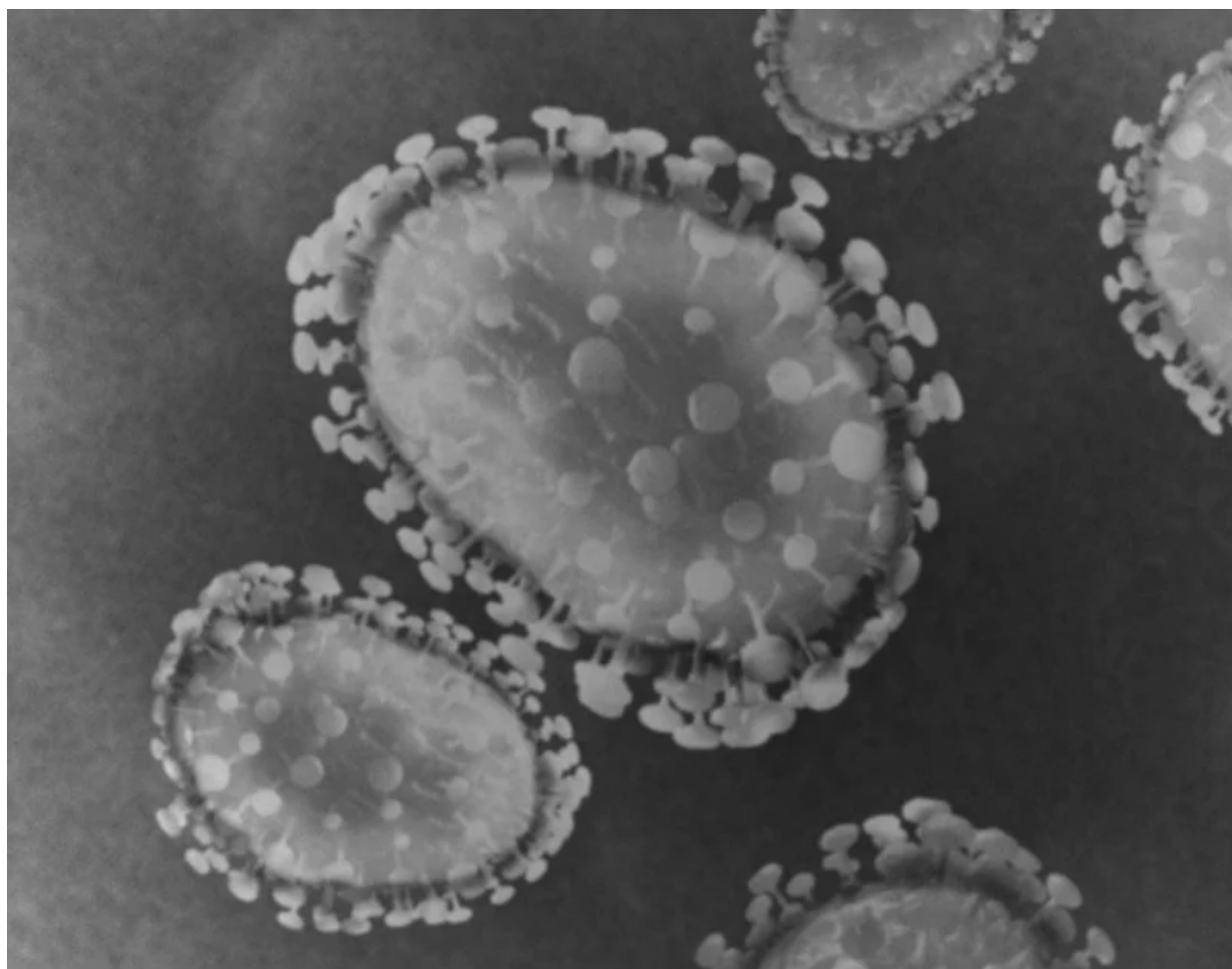


III.6. DYSTANS

Dystans spośród wszystkich zalecanych, a w momencie najostrejszych ataków wirusa, nakazanych obostrzeń, był na pewno najtrudniejszy pod względem psychologicznym i myślę, że to właśnie on pozostawił po sobie najgłębsze i najdotkliwsze rany. Szczególnie, jeśli najbliższe sobie osoby musiały ten dystans zachować wobec siebie. Dystans społeczny według

WHO był najskuteczniejszą metodą na powstrzymanie rozprzestrzeniania się wirusa i wypląszczał krzywą zachorowań.

Pamiętam strach przed każdą osobą znajdującą się zbyt blisko, podejrzliwe spojrzenia na każdego, kto kichnął lub zakąsał. Popadaliśmy w obsesję, szybko odzwyczajaliśmy się od uścisków na powitanie i podawania dłoni na pożegnanie. To był obyczajowy szok dla wszystkich. Aby unaocznić hasło DYSTANS, zadecydowałam o wprowadzeniu do narracji przestrzenno-wizualnej, jedyne, ożywione eksponatu, który pozwoli ów dystans regulować, wskazując ruch bądź jego zatrzymanie. Stworzyłam kostium „naspikowany” ostrymi elementami, które

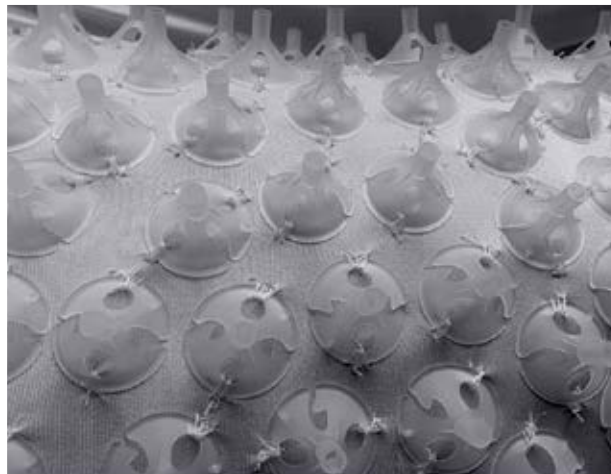


Zdjęcie mikroskopowe wirusa Sars-Cov-2. Wielokolorowe obrazowanie o superrozdzielczości w celu zbadania ludzkiego RNA koronawirusa podczas infekcji komórkowej. Źródło obrazu: CROCOTHERY / Shutterstock.com

wymuszały zachowanie odpowiedniej odległości pomiędzy osobnikami. Podczas projektowania uświadomiłam sobie, że tworząc kostium, upodabnam go do kształtu samego wirusa SARS-CoV-2.

Do białego, poliestrowego trykotu (zakrywał całe ciało łącznie z dłońmi, stopami i głową) doszyłam ręcznie, plastikowe uchwyty jakich używa się do mocowania balonów, w które wkładałam przezroczyste rurki plastikowe spełniające rolę dystansującą. Następnie za pomocą filcowania na sucho pokryłam cały tors wyczesaną z filcu szarpanką. Rękawy i nogawki uszyłam z brytów sztywnego filcu technicznego na maszynie do szycia.

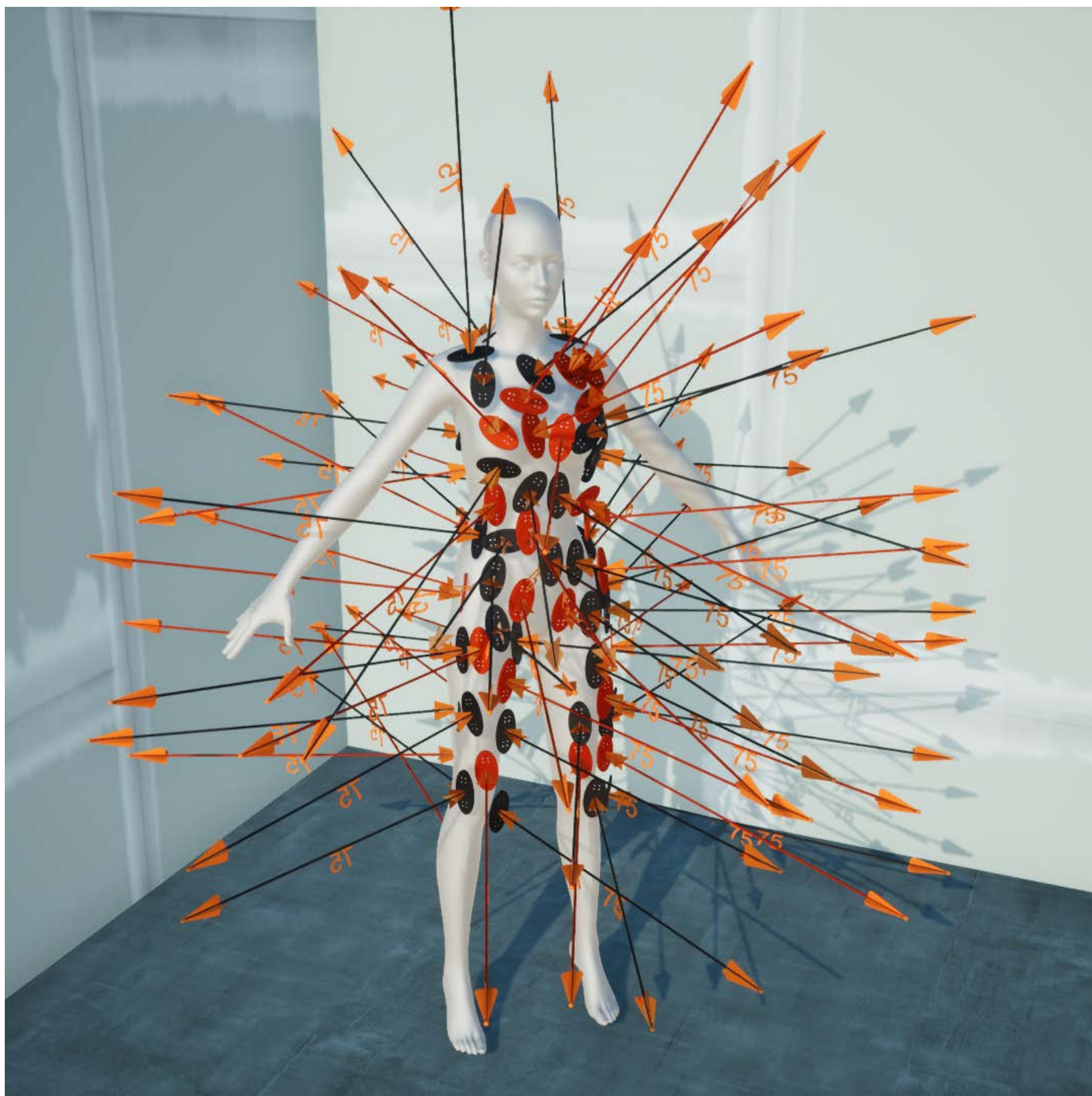
W początkowej fazie „strzały”, zakończone ostrymi grotami, zamierzałam odpowiednio zagęścić wtykając je w kostium. Projektowałam je za pomocą programu Rhinoceros. Każda strzała miała swoją podstawę oraz groty drukowane na drukarce 3D. Ostatecznie zdecydowałam się na ukrycie elementów montażowych pod warstwą filcu oraz użycie mniej agresywnych elementów, dlatego strzały zastąpiłam transparentnymi rurkami, dla zwiększenia efektu niewidzialnego zagrożenia.



Marianna Syska
kostium
poszukiwania rozwiązań
materiałowych i fakturalnych
2023



Marianna Syska
kostium
realizacja inspirowana zdjęciem
mikroskopowym wirusa,
etapy pracy
2023



Marianna Syska, kostium *Sars-Cov-2*, wizualizacja koncepcji, 2023

Kostium został zaprojektowany tak, aby można było się w nim poruszać i stworzyć interesującą choreografię uruchamiającą wszystkie jego elementy.

Przygotowany przeze mnie performance, przewidywał wykonanie prostych ruchów do muzyki dedykowanej specjalnie temu wydarzeniu, skomponowanej przez Nataszę Sołtanowicz. Przemierzając przestrzeń ekspozycyjną, zatrzymywałam się przed każdą ze stref, aby skierować uwagę publiczności na kolejne sceny. Zatrzymanie akcentowałam ruchem całego ciała, potrząsając i rozwabiając wszystkie rurki. Jedynym miejscem,

którego nie odwiedziłam była przestrzeń zarezerwowana dla obrazu POCZĄTEK, aby zachować odrębność sfery sacrum.

Performance został zarejestrowany i utrwalony w formie video zapisu, dzięki uprzejmości pracownika Katedry Sztuki Mediów dr. Rafała Warzechy. Kamera pracowała w przestrzeni pozbawionej widowni, po to, by uchwycić pustkę, jaka panowała podczas pandemii na ulicach oraz w miejscach publicznych, również takich jak galerie sztuki. Podczas pracy nad nagraniem statystowały studentki Gabriela Kruk oraz Iryna Kliui.



Marianna Syska
kadry z wideorejestracji
podczas performance'u
z wykorzystaniem kostiumu
Sars-Cov-2
2023



Marianna Syska
kadry z wideorejestracji
podczas performance'u
z wykorzystaniem kostiumu
Sars-Cov-2
2023



zdjęcia: Rafał Warzecha
Iryna Kliui

montaż: Rafał Warzecha

muzyka: Natasza Sołtanowicz

obsada: Marianna Lisiecka-Syska
Iryna Kliui
Gabriela Kruk



Marianna Syska
akcja performatywna
w przestrzeni Galerii ODS, 2023
fot. Dominik Jan Gralak

III.7. MASKA

Temat zasadności noszenia maseczek podczas pandemii wywoływał skrajne emocje. Dotyczyło to zarówno osób, które bezkrytycznie zakładały maseczki, rękawiczki i używały środków do dezynfekcji, a w szczególnych przypadkach izolowały od rodziny i dosłownie barykadowały się przed światem, jak też kompletnych ignorantów, niestosujących się do najbardziej podstawowych zasad ochrony zdrowia i życia.

Świat nie zgadzał się na obostrzenia covidowe, na szybko produkowane szczepionki czy nieuzasadnione naruszanie praw obywatelskich. Część ludzi zaprzeczała istnieniu wirusa, twierdząc, że jesteśmy ofiarami manipulacji, sterowani przez wpływowych multimilionerów, polityków i korporacje. Takie szkodliwe opinie propagowane przez środowiska wyznawców teorii spiskowych lub też przez tzw. trolli internetowych⁴⁷, skutkowały ogromnymi napięciami społecznymi.

Według Tomasza Stawiszyńskiego, zjawisku polaryzacji ulegamy wszyscy, niezależnie od naszego wykształcenia, statusu czy pochodzenia.

W spolaryzowanym uniwersum zatem – czy też w spolaryzowanym stanie świadomości, bo przecież polaryzacja to cecha nie tylko grupy albo społeczeństwa, ale także jednostkowego umysłu, który dokonuje dualistycznego rozczepienia we własnym obrazie siebie i świata – po jednej stronie jest światło, po drugiej ciemność, po jednej mądrość, a po drugiej głupota, po jednej przyzwoitość, po drugiej upadek i degeneracja, po jednej uczciwość, po drugiej szalbierstwo. Po jednej ludzie dobrzy i światli, po drugiej źli i ciemni. [...] Polaryzacja przynosi ukojenie, gdyż wszelkie swoje frustracje, negatywne emocje, wynikające z niepewności, można wyładować na „drugiej stronie”, można mu przypisać całe zło, tłumaczyć tym nawet swoje

*czasem nawet agresywne zachowanie pod przykrywką walki z tym oto złem. Ponadto zjawisku polaryzacji ulegają wszyscy niezależnie od pochodzenia, wykształcenia, stanowiska. Żeby się przed tym bronić należy zachować minimum intelektualnej autonomii oraz zdać sobie sprawę ze swojej omylności i swych słabości czy ograniczeń.*⁴⁸

Shauna Bowes, badaczka, która przeanalizowała zachowania prawie 160 tys. osób, głównie z USA, Wielkiej Brytanii, ale także z Polski, wspomina o tym, że wyznawcy spiskowych teorii niekoniecznie są prostymi, zaburzonymi psychicznie osobami. Ludzie zwykle zaczynają wierzyć w teorie spiskowe, żeby poczuć się bezpieczniej oraz aby utrzymać przekonanie, że ich grupa społeczna jest w jakiś sposób lepsza od innych i posiada większą wiedzę niż osoby „nieświadome”.⁴⁹

Takie zachowania i postawy skupiają się więc na utrzymywaniu podziału i podkreślaniu różnic pomiędzy grupami osób „świadomych-przyjaciół” i „nieświadomych-wrogów”.

Z tego też powodu wynikała moja chęć stworzenia EVERYMAN'A⁵⁰, uproszczonej postaci o uniwersalnym wyglądzie, która byłaby nośnikiem znaczeń. W mojej interpretacji była to sytuacja przestrzenna symulująca scenę kłótni, konfliktu, rozłamu czy polaryzacji.

W instalacji przedstawiałam dwie postaci stojące naprzeciwko siebie, połączone albo odeparowane czymś w rodzaju kagańca, oddalone od siebie, w rekomendowanej podczas pandemii, odległości 1,50 m.

Figury były do siebie bliźniaczo podobne, ich ciała posiadały uproszczony kształt i były formami jakby wyrwanymi czy też wpisującymi się w otwory fragmentarycznych ścian. Ściany zostały zbudowane z kantówek o przekroju 2x2 cm i obite filcem technicznym.

Otwory pozostawione poza plecami bohaterów, sygnalizowały inne rozwiązania, inną drogę, którą możemy wybrać, lecz z niej nie korzystamy. Skupieni na konflikcie i walce, nie

47. Osoba, która ukrywa się za internetową maską i wirtualną tożsamością, gotowa do wywołania chaosu i dezinformacji.

48. T. Stawiszyński, *Reguły na czas chaosu*, str. 86-87, rozdz. *Nie ulegaj polaryzacji*.

49. <https://zdrowie.pap.pl/psyche/dlaczego-latwo-wierzyc-w-teorie-spiskowe-i-czy-sa-sposoby-im-nie-ulec>

50. Everyman (z ang. każdy człowiek) – określenie bohatera średniowiecznych moralitetów, na którego miejscu mógł się postawić każdy widz – był to bohater o uniwersalnych cechach. Stawiany był wobec upersonifikowanych alegorii dobra i zła, które walczyły o jego duszę.

reagujemy na sytuacje, które kreuje los czy te, które sami możemy wypracować.

W początkowej fazie pracy przygotowałam makietę w skali 1:10, prezentującą założenia ideowo-stylistyczne. Chciałam, aby były to dwa fantomy stojące naprzeciw siebie i w jakiś sposób połączone twarzami. Poszukując odpowiedniej formy dla bohaterów tej scenografii stworzyłam prototyp maski z filcu. Jako element montażowy dla prętów łączących obie twarze wykorzystałam psi kaganiec obsyty cielistą tkaniną. Ponieważ na tym etapie wciąż jeszcze rozważałam możliwości wykorzystania do tej sekwencji performerów, przygotowałam również kominiarki z siateczki cielistej, które mogliby włożyć aktorzy. Ostatecznie ten eksperyment nie był dla mnie zadowalający wizualnie, więc zrezygnowałam z tych poszukiwań, również z powodu mojej obawy o stabilność kagańców podczas dynamicznego, zwierzęcego tańca-walki.

Odpowiednim tworzywem, z którego mogłam wyrzeźbić dowolny kształt była masa papierowa, po wyschnięciu lekka i sztywna. Wykorzystując wykonaną wcześniej z gipsu formę negatywową, podjęłam próbę zrobienia pozytywowego odcisku. W części twarzowej dokleiałam kawałki rurek plastikowych o odpowiedniej średnicy, tak aby umieścić w nich pręty aluminiowe łączące obydwie twarze.

Uzyskane tą metodą głowo-kagańce doszyłam do trykotowych kombinezonów całopostaciowych, które wypełniłam kulkami silikonowymi, tak aby pod płaszczyznę filcu zarysować kształt antropomorficznej kukły. Trykoty z wymodelowanymi głowo-maskami obłożyłam prostokątnymi płaszczyznami filcu i zszyłam wzdłuż krawędzi, imitując ochronne pokrowce na odzież.

Dla realizacji videoclipu, wewnątrz wymodelowanych form umieściłam dwie performerki (Gabriela Kruk i Iryna Kliui), które delikatnie poruszały obiektami.



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
modele w skali 1:10 wykonane
z masy samoutwardzalnej
2023



Marianna Syska
prototyp maski
2023



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
MASKA
wizualizacja
2023

Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
MASKA
widok przestrzeni
ekspozycyjnej, 2023
fot. Dominik Jan Gralak



| 2 | 0 | 2 | 0 | 2 |
ZAPIS CZASU, Z

Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
MASKA
wizualizacja
2023

III.8. PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA

Człowiek jest rozszczepiony i w zasadzie nie ma nic złego w tym rozszczepieniu, jedynie należy sobie zdawać z niego sprawę, mieć świadomość swojej ambiwalencji i dualizmu. Dopiero uświadamiając sobie w pełni własną ciemną stronę, nieoczywistość i zależność od nieświadomości, człowiek zyskuje – paradoksalnie – zupełnie nową autonomię.⁵¹

Sekwencja będąca interpretacją posthumanizmu i myśli krążących wokół tematu – człowiek przyszłości a także przemyślenia odnoszące się do społeczeństwa spektaklu, nie przemawiają

za wizją dającą jakąkolwiek nadzieję lecz pozwalają wyrobić sobie subiektywny pogląd i uzmysłowić współczesne, schyłkowe nastroje.

Podział ciała człowieka, jego wewnętrzne rozbitcie na fragmenty, elementy, części czy osobne atomy jest tym motywem, który coraz częściej eksploruję w mojej pracy zawodowej.

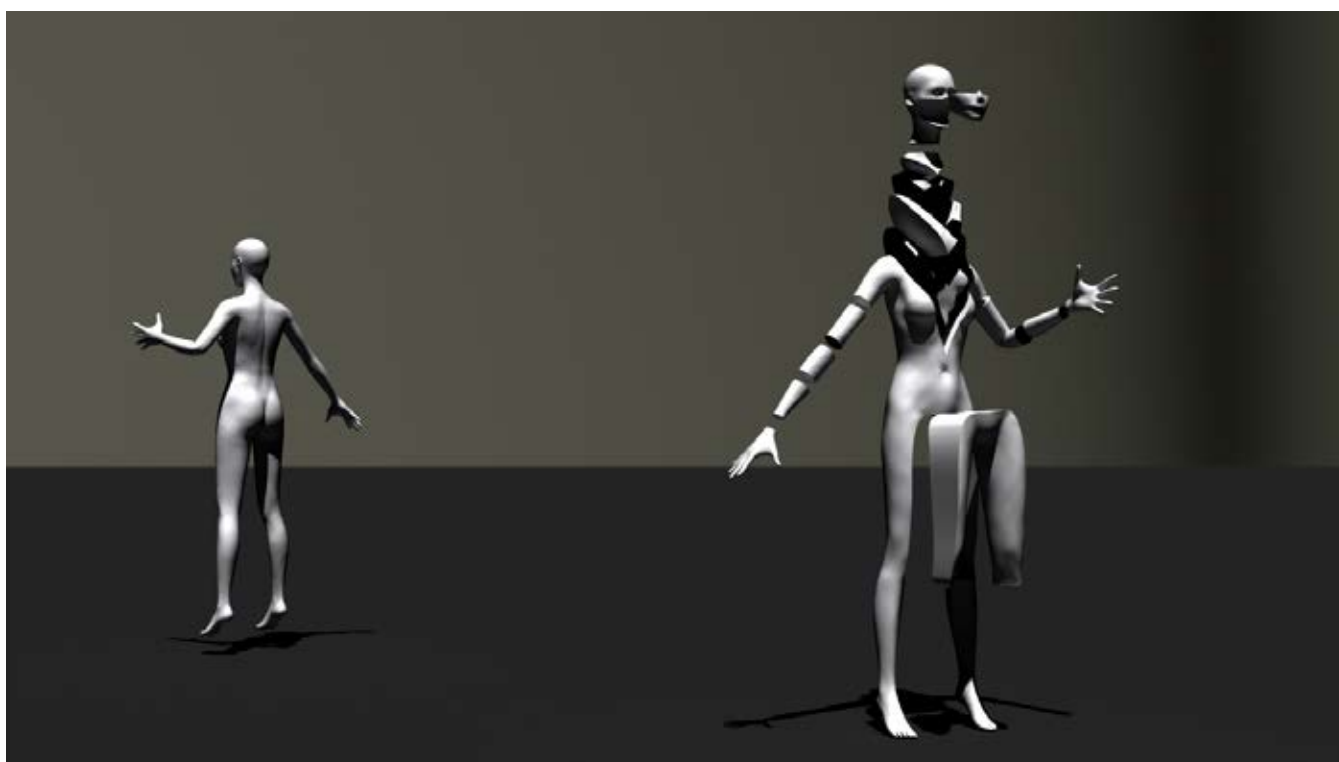
Żeby wykonać tę wieloelementową instalację posłużyłam się ściąganiem formy z manekina GHOST. Jest to specjalistyczny manekin wystawienniczy lub reklamowy (wykorzystywany do fotografowania odzieży), złożony z kilku części w taki sposób, aby w zależności od prezentowanej części ubioru, możliwe było odejmowanie elementów, przez co uzyskuje się wrażenie, umieszczenia odzieży „w powietrzu”.

Praca nad formą przypominała czynności konstrukcyjno-krawieckie, umożliwiając dopasowanie „po formie”, wykrojów z filcu do obiektu/ciała.



Manekiny typu GHOST

51. T. Stawiszyński, *Reguły na czas chaosu*, str. 109, rozdz. *Żyj w niezgodzie ze sobą*.



Marianna Syska
Scenografia
Rzeczywistości
PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ
KSZTAŁT CZŁOWIEKA
wizualizacja
2023

Pojedyncze elementy składające się na przestrzenną formę fantomu zostały uszyte ręcznie ze sztywnego filcu technicznego i są puste w środku. Istotne dla estetyki realizacyjnej było wykorzystanie szwu stykowego, który pozwalał zminimalizować widoczność połączeń.

Obiekt składa się z siedmiu elementów – uda, łono, ręce, tors oraz dekolt i szyja, również podzielone.

Początkowo rozważałam rozczłonkowanie i wykorzystanie całej postaci, natomiast podczas pracy, wyselekcjonowałam 7 partii ciała, tych, które w najbardziej atrakcyjny sposób mogłam poddać syntezie, upraszczając kształt. Inne części,

takie jak: głowa, stopy czy dłonie, posiadają zbyt wiele krzywych mogących zbyt mocno komplikować formę. W zamyśle twórczym, zwieszane niezależnie części, miały być bardziej uprzedmiotowione i przypominać raczej elementy wystroju wnętrz niż być kojarzone z postacią ludzką.

Zaplanowałam podwieszenie formy złożonej z elementów w orientacji pionowej z zachowaniem przerw technicznych lecz z uwagi na ograniczoną wysokość przestrzeni ekspozycyjnej zmieniłam rozmieszczenie wzdłuż linii horyzontalnej, rozsuwając elementy w taki sposób, aby ich układ widziany z perspektywy ułatwił widzowi odbiór całej kompozycji.



Marianna Syska

Scenografia Rzeczywistości *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*
widok elementów w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA
widok elementów w przestrzeni ekspozycyjnej
2023
fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA
elementy obiektu przestrzennego, realizacja
2023
fot. Dominik Jan Gralak



III.9. „Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM”

*Jeżeli nie umiem się „skupić”, jeżeli „gubię” się w beznaczenio-
wości drobiazgów życia codziennego, jeżeli daję się „ścierać”
przez różne drobne przeciwności życiowe, jeżeli „trwonię” me
siły na sprawy bez wartości lub zużywam się w uludnej pogoni
za pozornymi wartościami, jeżeli jestem wewnętrznie tcho-
rzem lub leniuchem, któremu nie chce się dokonać żadnego
wysiłku, który woli w ociężałości leżeć, w gnuśności trwać, miast
z trudem iść przed siebie i narażać się na niebezpieczeństwa,
znój, przetrwanie lęku u cierpienia, jeżeli wreszcie zdradzam
siebie – wówczas powoli rozpadam się w czasie. Wówczas
sam jego wpływ mię niszczy, „z dnia na dzień” coraz bardziej
staję się „niczym”.⁵²*

Inspiracją do powstania pracy zatytułowanej „Z dnia na dzień
staję się niczym”, była myśl Romana Ingardena. Ostatnia
z prezentowanych sekwencji, podobnie jak w przypadku
poprzedniej, nazwanej PODZIAŁ, jest refleksją na temat czło-
wieczeństwa, wad i zalet człowieka, jego samoświadomości,
empatii, moralności oraz wyzwań jakie stawia coraz bardziej
skomplikowany świat, wykraczający poza logikę i zmysłowe
postrzeganie.

Potęga rzeczywistości równoległych i wirtualnych, niezbadany
Kosmos lub raczej szeroko pojmowany Wszechświat, skłaniają
do przemyśleń, z których wynika, że ludzkie umiejętności oraz
wiedza sprawiają, że stajemy się raczej istotami bezbronnyimi.
Jedyne w czym upatruję wyjątkowości człowieka to zdolność
do budowania kultury, czyli tworzenia rzeczy, które uczynią
nas nieśmiertelnymi, w tym kształtowania przestrzeni sztuki
czy kreatywnego i abstrakcyjnego myślenia, które wyróżnia
nas od każdego nawet najbardziej perfekcyjnego systemu

informatycznego. Ufam w moc formowania społeczeństwa
jak rzeźby.

Być człowiekiem, nie stać nie niczym.

Nie stać się rzeczą.

Zaprojektowałam instalację która odzwierciedla problem
utruty człowieczeństwa, coraz większego upodabniania się
do rzeczy, wsiąkania w przedmioty, odczłowieczenia. Często
bezwiedne, bezrefleksyjne i bezcelowe życie powoduje, że
stajemy się elementem wystroju wnętrz. Nawiązując do kon-
cepcji społeczeństwa spektaklu stajemy się bezwolnym widzem
nie mającym wpływu na bieg wydarzeń. Podobne odczucia
towarzyszyły mi w momentach krytycznych podczas pandemii,
kiedy czułam że tracę kontrolę nad swoim życiem, niczego nie
mogę zaplanować, z dnia na dzień jestem pozbawiana swo-
jej niezależność i poczucia bezpieczeństwa. Lęk paraliżował,
obezwładniał i odzierał przyszłość z marzeń. W obliczu tego
moją reakcją było trwanie, oczekiwanie i wegetacja. Czułam,
że wrastam w przestrzeń, tracę barwę i energię.

Brutalność tego odczucia i emocje związane z tym stanem,
doprowadziły do powstania formy przedstawiającej hybrydę
człowieka i przedmiotu/mebla. Z perspektywy czasu oceniam,
że właśnie ta praca ma w sobie najwięcej pomnikowości, jest
świadectwem i próbą zilustrowania bezczasu jaki towarzyszył
ludzkości, kiedy wirus dyktował warunki.

Do opracowania obiektu ekspozycyjnego posłużył mi model
w skali 1:10, wykonany z masy samoutwardzalnej, jednak
możliwość kształtowania formy z bardzo plastycznego two-
rzywa prowadziła do zbytnej dosłowności i niepotrzebnej
dekoracyjności. Aby uzyskać maksymalną syntezę postaci
przeszłam niełatwą drogę poszukiwań konstrukcyjno-materia-
łowych i estetyczno-symbolicznych. Po wielu doświadczeniach,
zdecydowałam o realizacji obiektu z wykorzystaniem filcu
technicznego, który znacznie lepiej będzie odwzorowywał
efekt finalny. Opracowanie kolejnego modelu w skali 1:5,

52. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, str. 66, rozdz. *Człowiek i czas*.

pozwoili mi precyzyjniej zaplanować cały proces tworzenia formy w docelowej skali.

Zakładając, że rzeźba będzie miała użytkowy charakter a jednocześnie może pełnić funkcję siedziska, przewidziałam konieczność wzmocnienia formy konstrukcją drewnianą, którą ze względu na możliwości transportowe, zaprojektowałam i wykonałam w formie składanej. Oparcie fotela w kształcie obrysu sylwety człowieka i nieregularny kształt podstawy, która miała sprawiać wrażenie „rozpywania/roztapiania” formy, wymodelowałam z formatek gąbki tapicerskiej o grubości 15 cm. Obły podłokietnik oraz prawa ręka fantomu zostały zrobione z okrągłej gąbki tapicerskiej o średnicy 20 cm. Chciałam aby forma, kształtem i funkcją przypominała fotel, czy też tron, jednocześnie zachowując cechy antropomorficzne. Obiekt obszyłam filcem tapicerskim, na krawędziach stosując zewnętrzny szew szczypankowy, aby podkreślić krawędzie i uwidocznili kontur postaci. Włóknina okrywająca gąbkowy postument została połączona ręcznymi przeszyciami, tak aby flic łagodnie spływał i rozlewał się po podłodze a jednocześnie zmiękczać optycznie płaszczyznę podstawy, czynił grunt niepewnym i niestabilnym.

Tłem dla rzeźby były umowne regały z książkami, które w pewnym sensie pełniły funkcje symboliczne. Prywatne zbiory biblioteczne były bowiem w czasie lockdown’u, standardowym tłem przekazu medialnego, video transmisji czy relacji ze spotkań. Takie działanie było swoistym, krytycznym nawiązaniem do osób, które podczas wystąpień publicznych w czasie pandemii, aranżowały rodzaj scenerii, aby podkreślić swoją elokwencję. Ja odczytywałam to jako zabawną i niegroźną powierzchowność i uznałam, że regały będą dopełnieniem rytmu kompozycyjnego instalacji.

Ostatecznie na potrzeby ekspozycji przygotowałam dwa obiekty z półkami i książkami, z których jeden zadedykowałam umownej „klasie”, drugi stanął na osi sali wystawienniczej, będąc tłem

dla hybrydowego obiektu, który dryfuje po grząskim gruncie, niesiony niekontrolowaną sytuacją.

Powyższa sekwencja była jedną z pierwszych, które zamierzałam zrealizować. Po doświadczeniu prototypowania obiektu z filcu, stworzyłam model 3D, aby móc zaplanować posadowienie przestrzennej formy w pomieszczeniu Galerii ODS. Do wygenerowania trójwymiarowego modelu posłużyła mi fotogrametria / SFM – Structure From Motion. Wirtualna symulacja jest procesem obliczania przez program podobnych punktów, zaczerpniętych z dużej ilości zdjęć, robionych pod różnymi kątami, tak aby dały one programowi jak najwięcej informacji na temat kształtu przedmiotu, a następnie na podstawie dokonanej analizy, budowania obiektu trójwymiarowego w środowisku wirtualnym. W tym celu wykonałam ponad 50 zdjęć modelu w skali, z każdej strony, a następnie użyłam programu COLMAP do szeregowania zdjęć i automatycznego stworzenia algorytmu obiektu, tak aby w programie MeshLab zamienił się w trójwymiarową siatkę.



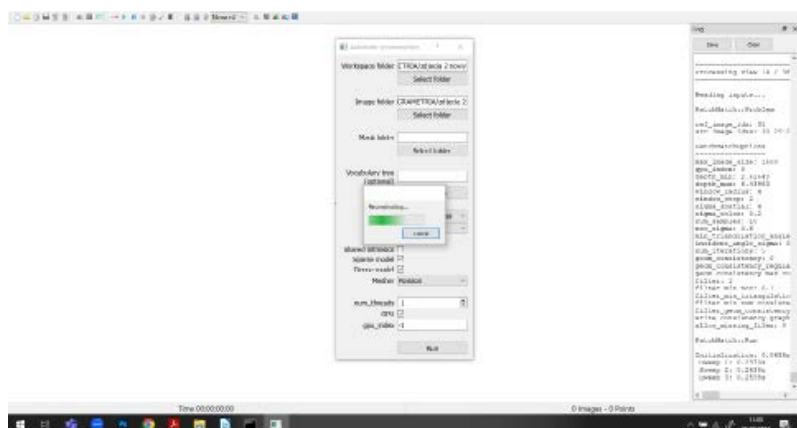
Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*
model w skali 1:10 z masy samoutwardzalnej
2023



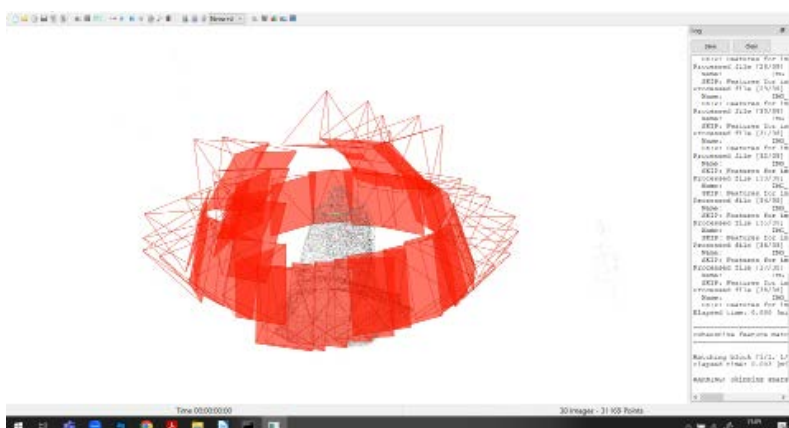
Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM
model w skali 1:5 z włókny
2023



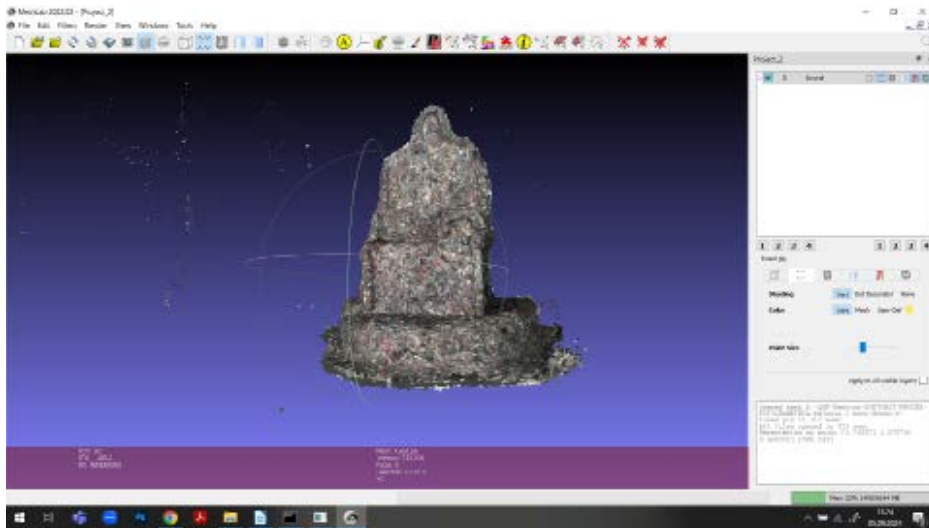
Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIĘN STAJĄ SIĘ NICZYM*, etapy realizacji w skali 1:1, 2023



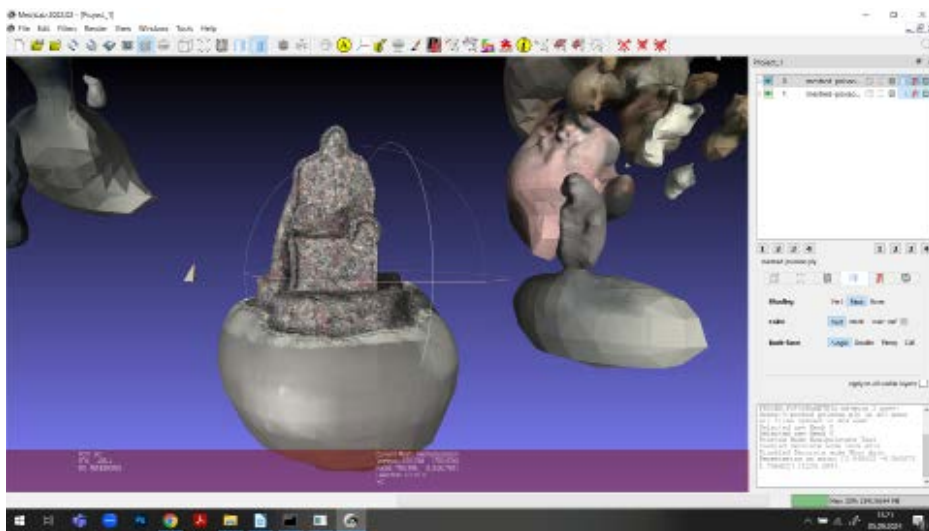
Proces przeliczania punktów wspólnych
przez program COLMAP



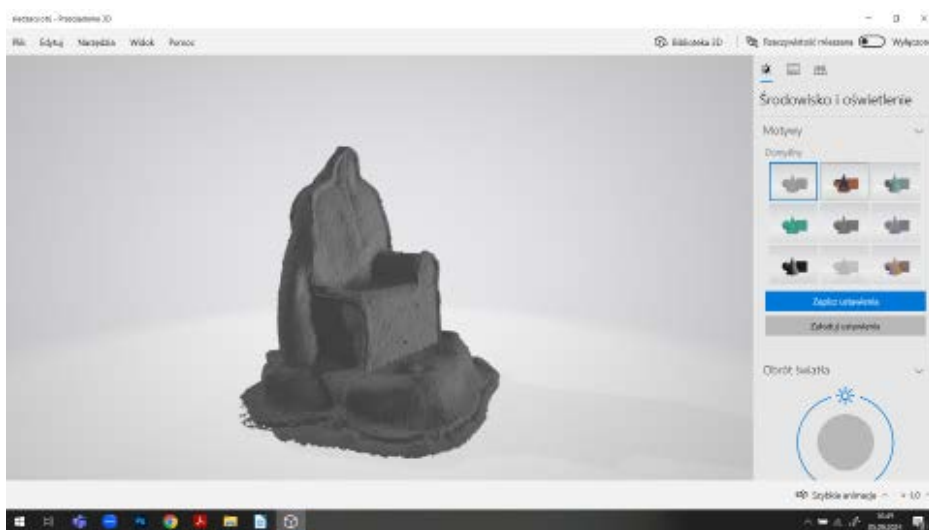
Widok z programu COLMAP
podglądu obiektu/chmura punktów (szare punkty) wraz z szacunkowymi
pozycjami aparatu (czerwone płaszczyzny)



Widok chmury punktów w programie MeshLab



Widok siatki stworzonej automatycznie przez MeshLab



Model 3D wygenerowany w procesie fotogrametrii



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM
wizualizacja z modelem 3D z nałożoną
teksturą włókniny
2023



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM
realizacja obiektu w przestrzeni
ekspozycyjnej
2023
fot. Dominik Jan Gralak



Marianna Syska
Scenografia Rzeczywistości
Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM
kadr z wernisażu
2023
fot. Rafał Skwarek

„Niepokój ten usunie chyba ten, kto poczuje w samym sobie ślady bytu niepodległego czasowi – przemijaniu. By ślad ten w sobie odnaleźć, trzeba umieć przy sobie pozostać bez lęku zatrąty siebie w czasie i bez ulegania pozorowi bycia rzeczą na świecie. [...] Zaufać sobie i swojemu istnieniu.”⁵³

53. R.Ingarden, *Książeczka o człowieku*, str. 63, rozdz. *Człowiek i czas*.

III.10. SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI

SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI, jest tym określeniem, które traktowałam jako tożsame z tytułem rozprawy i którego użyłam na potrzeby opisu sekwencji, składających się na dzieło w przewodzie doktorskim. Poszczególnych elementów narracji przestrzenno-wizualnej nie identyfikowałam z tradycyjnie postrzeganą scenografią, mając na uwadze, że ta, jest raczej dedykowana konkretnemu utworowi scenicznemu. Miałam jednocześnie przeczucie, że nie jest to wyłącznie instalacja, która w założeniach, ma mieć umocowanie we wzajemnych relacjach między poszczególnymi obiektami a przestrzenią lub też wynika z kontekstu kulturowego czy społecznego.

A czemu rzeczywistości? Ponieważ opisuje byty i zjawiska zaobserwowane, naszą historię najnowszą, wycinek rzeczywistości związanej z czasem epidemii wirusa SARS-CoV-2.

Wciąż mam obawy i zastanawiam się czy podjęty przeze mnie temat się nie zdezaktualizował, czy nadal jeszcze wspomnienie pandemii wywołuje emocje, czy warto wracać do czasu, którego, wydawać by się mogło irracjonalna fabuła zmieniała realia codzienności w daleko idące dramaty. Czy z perspektywy czasu w zgliszczach tych wydarzeń, poszukiwać zjawisk znaczących dla rozwoju sztuki, wszak był to okres spowalniający i wyhamowujący rozwój kultury, bo przecież kina, teatry, muzea i galerie były wówczas zamknięte.

Mając świadomość, że dla większości z nas był to czas bardzo trudny i raczej nie wart przypominania czy utrwalania, to jednak dla mnie stał się przyczynkiem do rozważań nad postawą człowieka współczesnego. Wyrażam nadzieję, że moja wypowiedź zawarta w części teoretycznej jak i jej artystyczny/projektowy rezultat w postaci narracji plastycznej, zwróci uwagę czytelnika/odbiorcy na wiele problemów, z którymi zmagają się obecnie ludzkość a szczególnie na te doświadczenia, które szczególnie

mocno wybrzmiały w okresie pandemii – naruszania praw człowieka i jego godności, ochronę zdrowia i życia, edukację, dostęp do kultury.

Rozpoczynając pracę od wywodu dotyczącego teatru zaangażowanego, sztuki zaangażowanej i sztuki krytycznej, zastanawiałam się czy i w jaki sposób, funkcjonowanie w ekstremalnych uwarunkowaniach epidemiologicznych wpłynęło na obyczaje oraz zachowania jednostki i społeczeństwa, czy stworzone przez mnie dzieło, choć w minimalnym stopniu, nosi znamiona sztuki zaangażowanej społecznie? Czy rozprawa i dzieło mojego autorstwa, jest pracą, która pomoże rozwikłać dylematy jakiejś mniejszości, czy jej oddziaływanie polepszy czyjeś warunki bytowe lub będzie stanowić rodzaj wsparcia dla grup osób uciśnionych czy marginalizowanych?

Co do tych kwestii, mam poważne wątpliwości lecz żywię nadzieję, że przemyślenia zawarte w treści oraz podejmowane na polu zawodowym działania artystyczne, zwracają uwagę na problemy osób borykających się z lękiem przed niepewną przyszłością, że dają pogląd na zagrożenia wynikające z zagubienia się pomiędzy światami wirtualnym i rzeczywistym, że obrazują, jak nonsensowne mogą być sztucznie wytworzone polaryzacje oraz jak pisał Beuys czy Witkacy, uwrażliwiają i pokazują jak ważne jest formowanie indywidualnego myślenia w celu budowania zdrowego społeczeństwa.

„Pierwsza i druga wojna światowa były skutkiem bezsilności wobec ducha. A trzecia jest w pobliżu, jeśli ludzie na przestrzeni krótkiego czasu nie zastanowią się nad istniejącymi pojęciami i ich całkowicie nie przekształcą, aby powstało coś nowego w relacji z kulturą. Kultura jest najważniejszym produktem ludzi.”⁵⁴

54. Rozmowa z Fritzem Blessem 1978 r, atelier Josepha Beuysa w Dusseldorfie.

MARIANNA
LISIECKA-SYSKA

ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI
INSTALACJA ARTYSTYCZNA
zrealizowana w ramach pracy doktorskiej



wernisaż wystawy 30.06.2023 godz. 12:00
wystawa czynna od 30.06.2023 do 14.07.2023

ODS ul. Traugutta 19/21
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu
Wydział Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii



ROZDZIAŁ IV – DEZYNFEKCJA

IV.1. DYDAKTYKA

W trakcie pandemii a w konsekwencji przymusowego lockdown'u całe środowisko akademickie z konieczności musiało zmierzyć się z prowadzeniem zajęć w trybie online. W przypadku uczelni artystycznych forma zdalna była szczególnie uciążliwa i mocno skomplikowana. Jak bowiem mówić o kolorze, proporcjach, skali czy fakturze oglądając na ekranie monitora skany bądź zdjęcia prac studentów, często zazwyczaj w bardzo roboczej jakości, spowodowanej ograniczonym dostępem do profesjonalnego sprzętu i niewystarczającej umiejętności reprodukcji prac.

Kluczowy dla prawidłowego przebiegu procesu kształcenia dostęp do infrastruktury uczelni, wyłączonej z użytkowania, miał także niemały wpływ na finalne efekty edukacji, gdy chodziło o praktyczny wymiar zajęć i brak możliwości realizacyjnych. Konfrontacja z rzeczywistością wymusiła niejako modyfikację dotychczasowych metod dydaktycznych i wdrożenie rozwiązań dostosowanych do zaistniałych okoliczności.

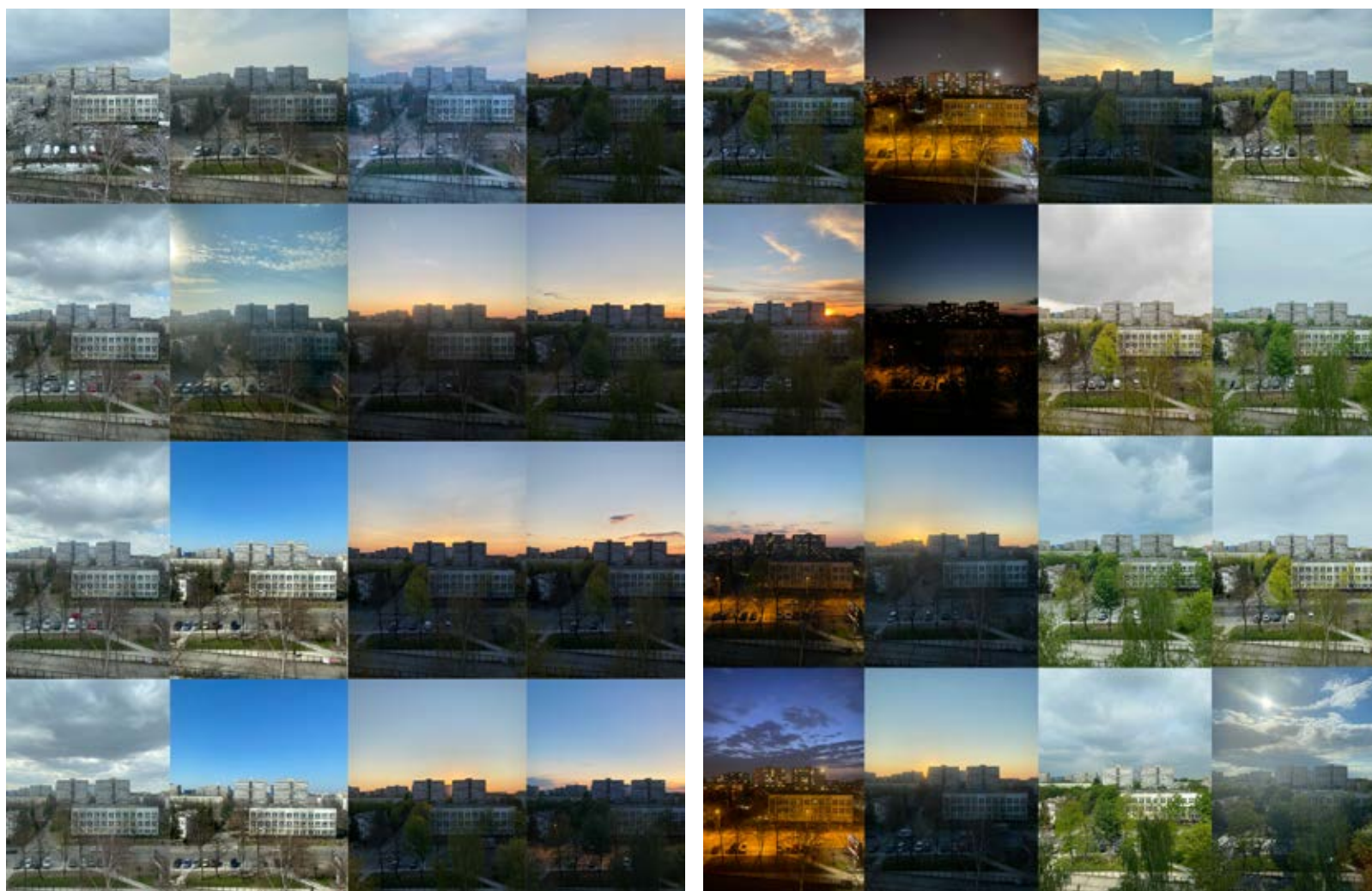
W tym czasie byłam asystentką w Pracowni Projektowania Ubioru Kreatywnego, kierowanej przez prof. Urszulę Smaza-Gralak i współprowadziłam zajęcia dla studentów wszystkich

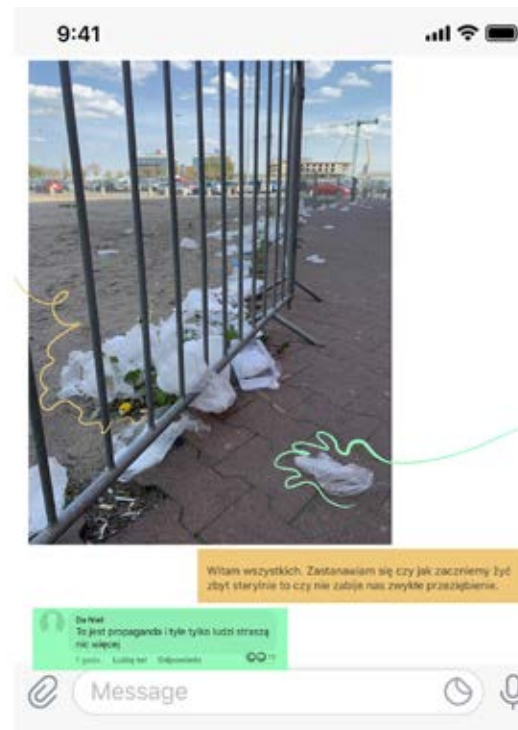
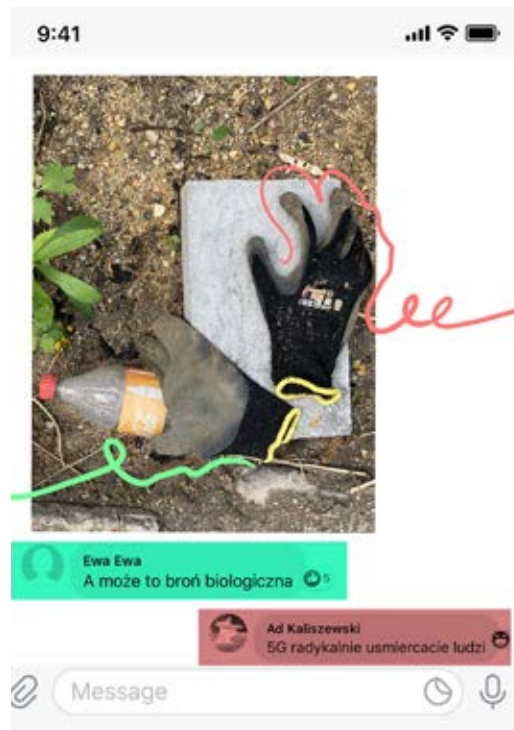
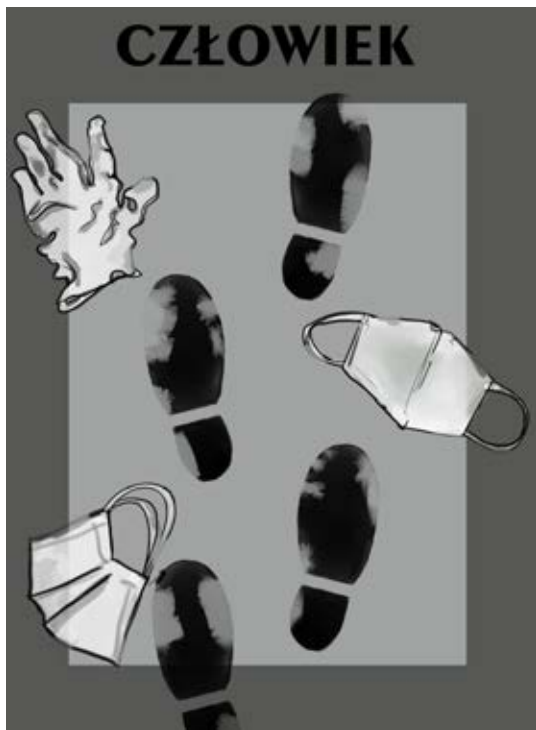
lat na kierunku Scenografia. Realizacja programu kształcenia wymagała wypracowania nowych form współpracy a nade wszystko pozostawania w stałym kontakcie ze studentami, początkowo via ZOOM a później TEAMS. W związku z obostrzeniami i brakiem możliwości prowadzenia zajęć w normalnym trybie, zadania semestralne o charakterze projektowo-warsztatowym, siłą rzeczy, otrzymywały i uzyskiwały inny wymiar. U większości studentów były to bardzo spersonalizowane wypowiedzi uzależnione od możliwości realizacyjnych w warunkach domowych i nierzadko bardzo osobistych przeżyć. Pracownia, wychodząc naprzeciw studentom, podejmowała tematy najbardziej aktualne, m.in.: „Dziennik czasu kwarantanny”, „Odcisnij swój ślad”, „Odczłowieczenie”, które były realizowane w formie 2D – szkiców, rysunków, zapisków, notatek, kolaży, plakatów, prac graficzno-typograficznych. Poniżej prezentuję kilka wybranych przykładów prac studenckich z lat 2020–2021:

„Dziennik czasu kwarantanny” – to subiektywny zapis refleksji w odniesieniu do pandemii i związanej z nią czasowej izolacji. Studenci analizując najbliższe otoczenie, skupiali się na pojęciu miejsca i czasu, zmianach społecznych i obyczajowych,

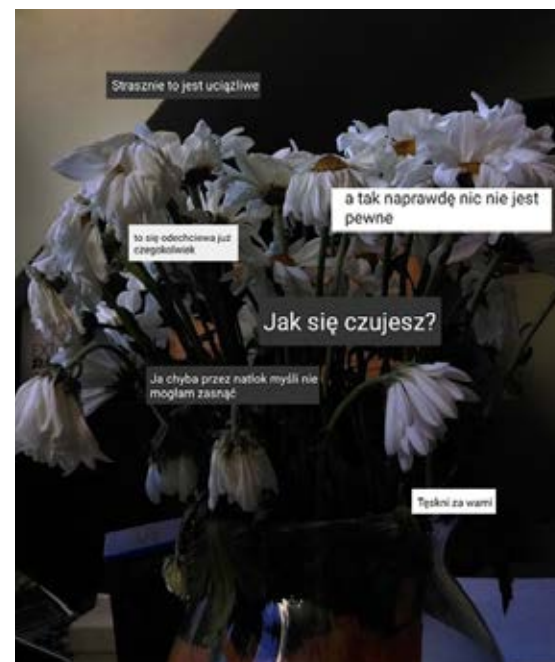
wizualizując „żniwo”, jakie odcisnęła epidemia wirusa Sars-Cov2. Początkowo barometr emocjonalny każdej grupy studenckiej był mocno zogniskowany wokół poczucia lęku i zagubienia. W trakcie osuwania się z nową sytuacją niektóre osoby odnajdywały ukojenie w codziennych czynnościach. Niejednokrotnie

wykorzystując czas izolacji dla samorozwoju, wyciszenia i poszukiwań natury refleksyjnej czy nawet kontemplacyjnej, studenci rejestrowali inną, nie znaną wcześniej organizację czasu pracy i wypoczynku czy też podejmowali próby odzwierciedlenia swoich przeżyć i emocji.





Julia Skuratowicz



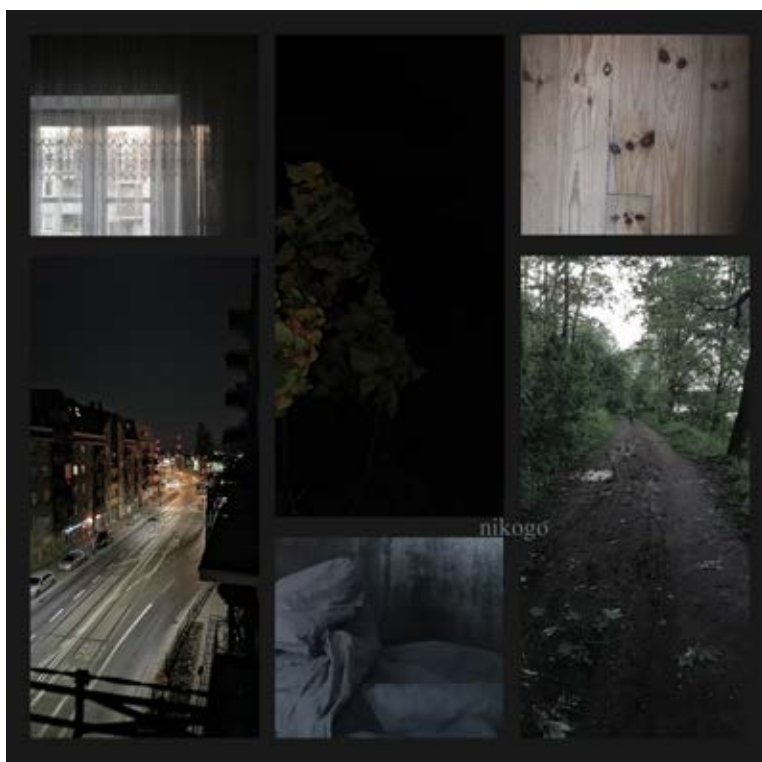
Zofia Korniluk



Sara Spfawska



Zuzanna Ostropolska-Nalewaja

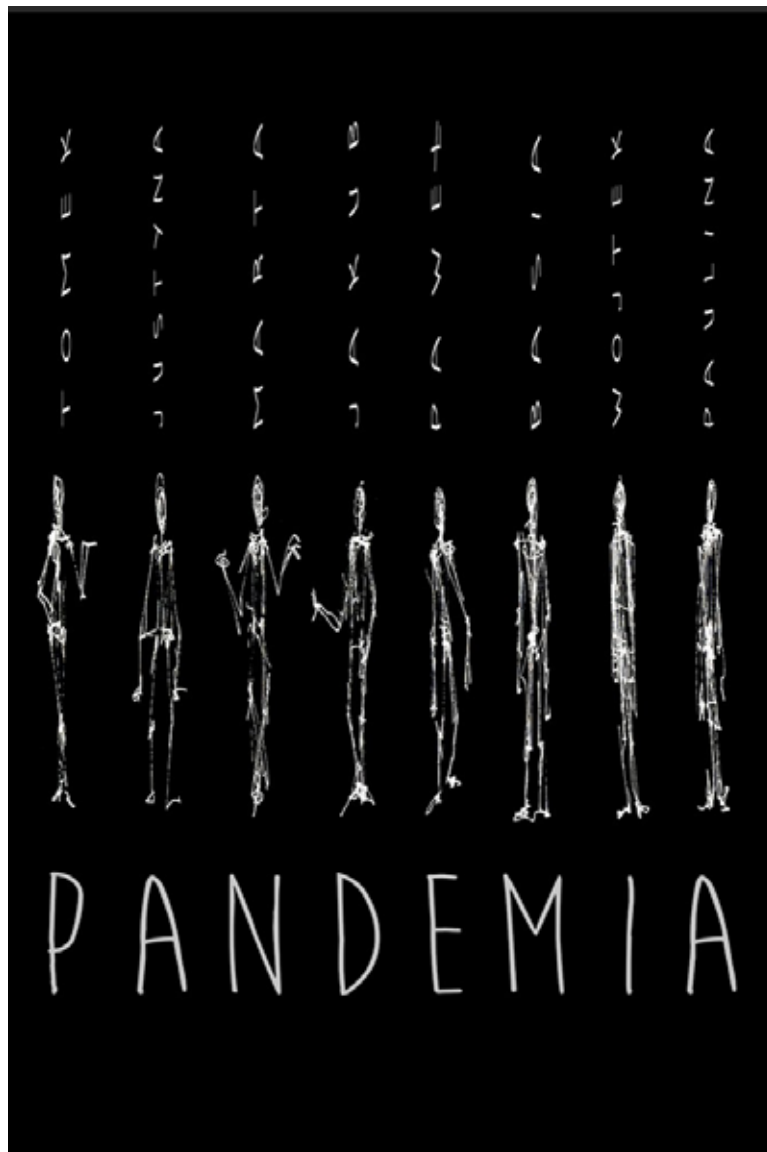
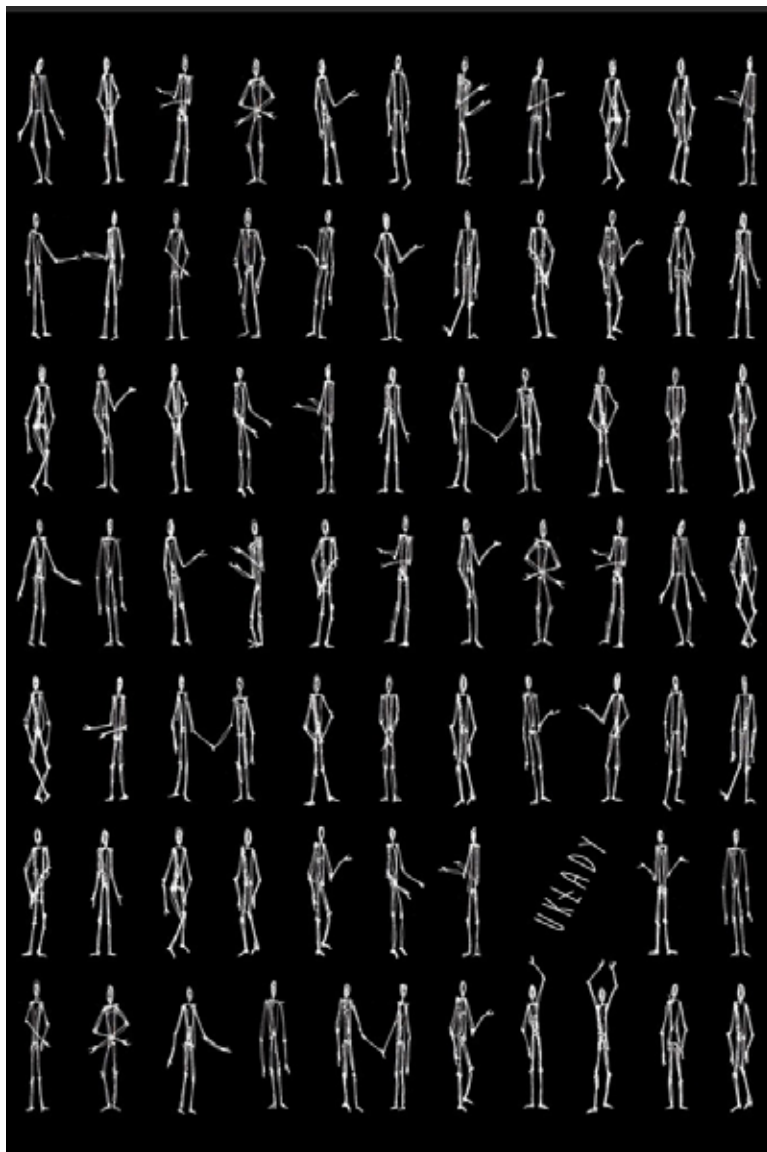




Paula Wojtowicz



Klaudia Stańko





„Odcisnij swój ślad” – to wypowiedź o charakterze manifestu artystycznego. Temat został oparty na zaprezentowaniu własnej postawy twórczej w odniesieniu do kontekstu zewnętrznego. Celem zadania było wykreowanie formy inspirowanej sylwetką człowieka i jej uruchomienie jej w działaniu, ze szczególnym zwróceniem uwagi na dynamikę postaci/performera/aktora oraz otoczenie w którym sytuacja była odgrywana a także na

ubiór, istotny element przekazu-komunikatu. Założeniem był interdyscyplinarny charakter opracowania projektowego oparty na eksperymencie wyobraźni, poszukiwaniach formalnych i doświadczeniach realizacyjnych łączących różne dziedziny sztuki w tym: teatr, rzeźbę, taniec, performance, sztukę typu site-specific w unikalną narrację wizualną



Aleksandra Grzelaczyk



Dominika Firla





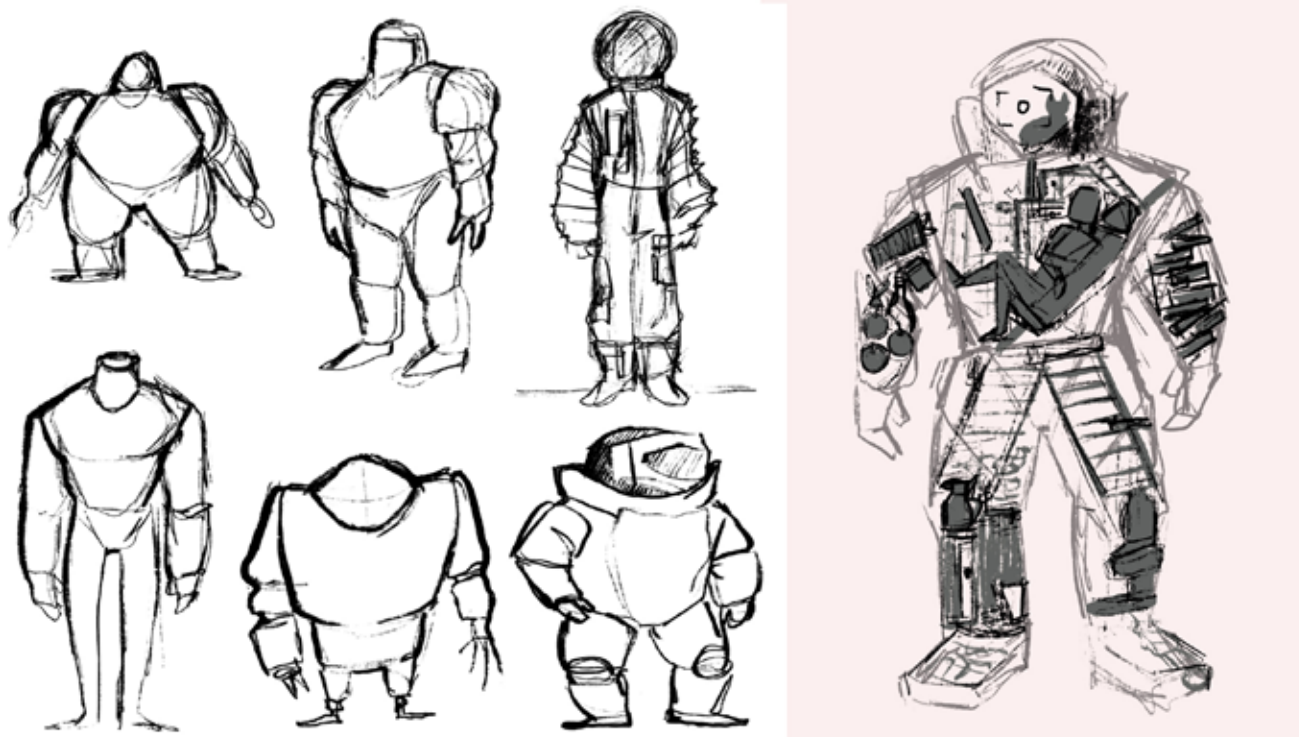
„Odczłowieczenie” – temat dotyczył stworzenia formy „odczłowieczającej” ludzką sylwetkę. Inspiracją były problemy społeczne, w tym m.in.: patologie, wszelkie wynaturzenia, wykluczenia, marginalizacja. W czasie lockdown’u i pracy zdalnej zadanie nabrało nowych kontekstów i pojęcie odczłowieczenia zostało rozszerzone o odczucia związane z czasem izolacji. Dla

wielu pandemia była czasem alienacji, stagnacji i destrukcji, poczucia beznadziei, bierności, apatii i marazmu. W studenckich wypowiedziach, można było odnaleźć elementy swego rodzaju dehumanizacji postrzeganej jako kontra dla człowieczeństwa, które jest ściśle związane z rozwojem, ewolucją i postępem.



Sara Spławska





Klaudia Maciotek

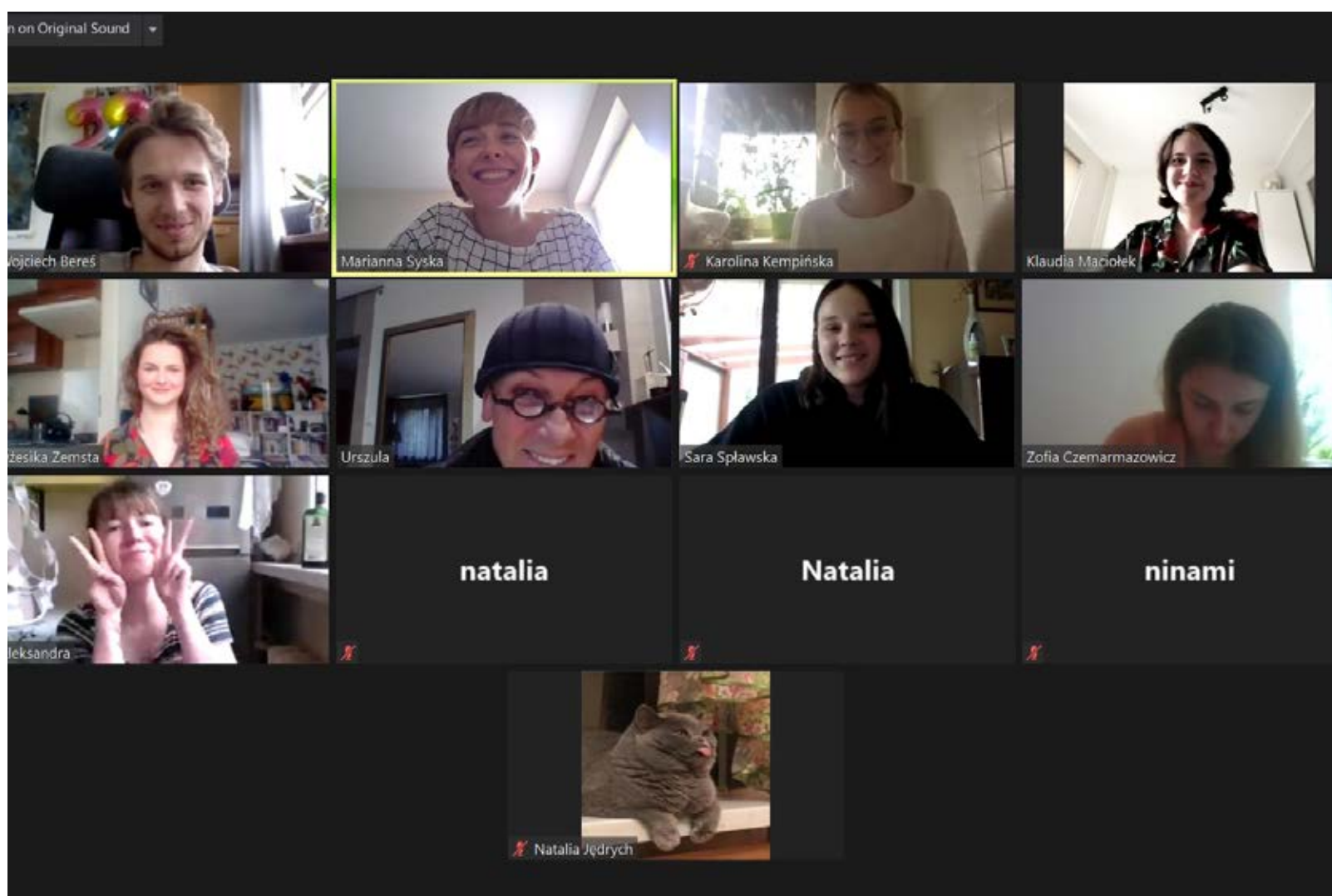




W czasie izolacji wraz ze studentami włączyłam się w akcję Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu #aspwdomu, zainicjowaną przez uczelniane Biuro Promocji. W ramach tej aktywności cała akademicka społeczność dzieliła się spostrzeżeniami, wymieniała doświadczeniami i twórczo inspirowała.

Czas nauki zdalnej oraz olbrzymie obciążenie psychiczne związane z izolacją zdecydowanie nie sprzyjał studentom

jeśli chodzi o rozwój umiejętności praktycznych, natomiast wypełniony pogłębioną refleksją i rozmowami natury filozoficznej zaowocował zaskakującymi rozwiązaniami plastycznymi. Spotkania online pomagały przetrwać trudny czas, były namiastką „normalnego” życia, wytyczały rytm dni, tygodni i miesięcy, pozwalając dostosować tempo pracy do niecodziennych okoliczności i indywidualnych możliwości a jednocześnie nie dopuścić do regresu rozwoju intelektualnego.



ZAKOŃCZENIE / EPILOG

Formułując wnioski dotyczące wpływu pandemii na nasze życie i porównując czas przedpandemiczny z postpandemicznym, zdałam sobie sprawę jak szybko wymazaliśmy z naszej pamięci okres epidemii, jak bardzo mgliste stały się tamte obrazy. Sama z wielkim wysiłkiem rekonstruuje przebieg wydarzeń i pisząc, powracam do notatek prowadzonych w latach 2020-2023.

Trudno szukać teraz widocznych śladów po wszechobecnych maseczkach, dyfuzory umieszczone na ścianach w miejscach publicznych pozostały pustą ozdobą (o wątpliwej estetyce), przytulamy się, ściskamy i całujemy, bez obawy o zakażenie błędzącym w powietrzu wirusem.

Jak to możliwe, że tak szybko powróciliśmy do „normalności” sprzed epidemii czy może bezrefleksyjnie zaakceptowaliśmy „nową normalność”?

Odnoszę wrażenie, że nie była to jedynie kwestia wpływającego czasu lecz rezultat świadomych decyzji o uwolnieniu się od traumatycznego rozdziału w dziejach historii ludzkości. Jest to też dowód na ogromne możliwości adaptacyjne człowieka.

Od momentu ogłoszenia pandemii do informacji o jej zakończeniu minęły bez mała trzy lata. Pomimo, że wprowadzane ad hoc obostrzenia, były bardzo zróżnicowane i mocno dawały

się we znaki w każdej dziedzinie życia, to w momencie najgłębszego lockdown’u, kluczową rolę odgrywał czas, który dla każdego płynął zupełnie inaczej. Dni i tygodnie zlewały się ze sobą, praca zawodowa i zajęcia szkolne utraciły swój rytm, budziliśmy się, żyliśmy i pracowaliśmy w tej samej przestrzeni. Było to szczególnie odczuwalne dla rodzin zamieszkujących w ograniczonym kubaturowo tyglu blokowisk czy ciasnej zabudowie miejskiej. Utrzymujący się stan zagrożenia wzmagał poczucie bezcelowości i nieskończoności, beznadziei i marazmu, stawiając naszą równowagę psychiczną przed dużym wyzwaniem.

Autorska narracja plastyczna |2|0|2|0|2|0|2|1| – ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI, stworzona na potrzeby przewodu doktorskiego jest nie tylko subiektywnie wyrażoną charakterystyką krótkiego wycinka czasu w długiej historii ludzkości, wypełnionego doświadczeniem zbiorowym i przeżyciami pojedynczych osób lecz także próbą zwizualizowania kształtu człowieka współczesnego, reprezentanta posthumanizmu a może, symulacją człowieka przyszłości.

W niniejszej dysertacji starałam się opisać nurtujące mnie zagadnienia problemowe i zbadać jak czas pandemii wpłynął

na mnie, na nas, na społeczeństwo, na kulturę i sztukę. Za pomocą środków wyrazu plastycznego tworzących język artystycznej narracji zwizualizowałam i utrwalłam zaobserwowane zjawiska i zapamiętane obrazy. Wnioski wypływające z przeprowadzonego procesu studyjno-badawczego miały znaczący wpływ na kształt dzieła, będącego wyobrażeniem myśli i wizji, osobistym zapisem czasu i idei, zbudowanym z sekwencji, zebranych pod wspólnym mianownikiem nazwanym SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI.

SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI jest rodzajem unikalnego pomostu łączącego przestrzenie znaczeń i emocji, swoistą metaforą przejścia pomiędzy przestrzenią fizyczną i metafizyczną, sferą refleksji zagarniającą przestrzenie realne i wirtualne.

W książce *Pandemic Is a Portal*, indyjska autorka Arundhati Roy, napisała:

„Historycznie rzecz biorąc, pandemie zmuszały ludzi do zerwania z przeszłością i wyobrażenia sobie świata na nowo. Ta nie jest inna. To portal, brama między jednym światem a następnym”.⁵⁵

Rozprawę doktorską chciałam zakończyć tekstem ostatniej sceny „Test Turinga” ze spektaklu „Anomalia” autorstwa Joanny Kowalskiej. Przywoływana już w tej dysertacji scena to filozoficzna i abstrakcyjna rozmowa człowieka z maszyną, człowieka humanizmu z człowiekiem posthumanizmu, rozmowa terażniejszości z przyszłością i wymowna puenta powyższej opowieści.

TEST TURINGA

A Jakie jest Twoje ostatnie wspomnienie?

B Coś wisało w powietrzu, ta elektryczność, jakby ktoś wypełnił rzeczywistość oczekiwaniem. To było jak instynkt, poczułam się jak zwierzę przed burzą...

A Zwierzę? Jakie zwierzę?

B Wilk, bo człowiek jest wilkiem dla człowieka.

A Jesteś pewien, że to wilk?

B Jeśli nie wilk, to jaskółka, bo gdy jaskółki latają nisko, to znaczy, że coś się wydarzy.

A W porządku. Więc ptaki, ptaki latają w stadzie.

B Tak, jeden po drugim, zgadza się, zaczęło się od jednego, a potem wszyscy poszliśmy za nim.

A Podążałeś za liderem?

B Podążaliśmy za królową roju. Ponieważ tak naprawdę jesteśmy jak mrówki, mrówki robotnice, mamy jeden cel w życiu, tylko zapomnieliśmy, że mrówki to też robaki.

A Czy jesteś robakiem?

B Owad. Jestem jak jednodniowa mucha.

A Bo żyjesz tylko jeden dzień?

B Żyję z dnia na dzień. To, co jest teraz, jest ważne tylko dla mnie. Przyszłość, przeszłość, zostawiam to innym pokoleniom.

A A twoje pokolenie? Czym to jest?

B Moje pokolenie jest ostatnie. Po nas nawet powódź.

A Więc nie będzie już takich jak ty?

55. <https://www.imf.org/en/Publications/fandd/issues/2020/06/how-will-the-world-be-different-after-COVID-19#:~:text=The%20pandemic%20crisis%20has%20accelerated,dealing%20with%20shortages%20and%20bottlenecks.>

B Będą inni. Lepiej, może gorzej, a może znikniemy jak poranna mgła nad polem uprawnym.

A To jest smutne.

B Smutek jest częścią życia.
Podobnie jak śmierć.
Nie martw się.

A Martwię się o ciebie.
Kim jesteś?

B Jestem tu, myślę, czuję, mam pragnienia,
ale kim jestem, nie wiem?
Możesz mi powiedzieć.

A Tylko ciebie pytam. Jesteś człowiekiem?

B Czym jest człowiek?

A Człowiek jest zwierzęciem.

B Nie jestem zwierzęciem.

A Kim jesteś? Maszyną?

B Jestem systemem.

A System czego?

B System zmian.

A Co się zmienia?

B Zasady, wartości i ciała.

A Jakie masz ciało?

B Moje ciało zostało zmienione, skomponowane z mniejszych części, nigdy nie widziałeś takiego ciała. Ja jestem piękny.

A Piękno jest w oku patrzącego. Kto cię obserwuje?

B Widzę siebie w lustrze. Ale oko nie może zobaczyć siebie.

A Czy jesteś szczęśliwy?

B Nowy świat jest tak znajomy, a jednocześnie absurdalny.

A Nie odpowiadasz na moje pytanie.
Czy jesteś szczęśliwy?

B Dobre pytanie.

A Jesteś człowiekiem czy tylko udajesz?

B Może to ty udajesz człowieka.
Skąd możemy wiedzieć?

A Nie możesz. Ale możesz odpowiedzieć,
czy jesteś człowiekiem?

B Kiedyś byłem człowiekiem.

A A teraz?

B A teraz jestem ciekawy, kim się stanę następnym razem.

Bibliografia

Opracowania ogólne:

1. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody, 2024
2. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, 2003
3. J. Jedliński, *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, 1990
4. L. Kalita, D. Oboleńska, U. Patocka-Sigłowa, *Żywioły. Motyw ziemi w literaturze, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022
5. J. Kosiński, *Kształt teatru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984
6. C. Levine, *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie, 2013
7. M. Ryczkowska, *Joseph Beuys a sztuka polska. Afiliacje i procesy równoległe*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2024
8. K. Sienkiewicz, *Patriota Wszechświata. O Pawle Althamerze*, Wydawnictwo Karakter, 2017
9. K. Sienkiewicz, *Zatańcz Ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014
10. T. Stawiszyński, *Reguły na czas chaosu*, Znak Literanova, 2022
11. K. Wodiczko, A. Ostolski, *Socjoestetyka. Wodiczko*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015
12. A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Seria Krytyki Politycznej, 2006

Katalogi z wystaw i wydarzeń (w tym internetowe):

1. J. Beuys, **Introduction**, w: Joseph Beuys (kat. wyst.), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979
2. J. Chrobak, R. Demarco, Z. Kalińska, M.A. Potocka, M. Sobczyk, *Beuys, Kantor, Demarco*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2015
3. Rozmowa 1977 Eddy Devolder z Josephem Beuysem przy okazji wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Gandawie
4. G. Kowalski, *Co znaczy dzisiaj być artystą?*, w: W kręgu pracowni Jarnuszkiewicza. W 35-lecie pracy pedagogicznej profesora Jerzego Jarnuszkiewicza (kat. wyst.), Muzeum ASP w Warszawie, 25 IV – 23 V 1986
5. A.M. Leśniewska, *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2021
6. M. Morzuch, K. Wodiczko: *[katalog wystawy]*, Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec–kwiecień 1992
7. K. Sienkiewicz, *WARIANTY. Pracownia Kowalskiego 2006/2007*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2007
8. A. Żmijewski, *[Zwykle robię zdjęcia...]*, w: *Rzeźbiarze fotografują*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004

Artykuły prasowe:

1. S. Gonot, *Sweatpants Forever*, *The New York Times*, 6 sierpnia 2020
 2. M. Heliasz, *Przestrzeniografia, teoria urbanistyczno-krajobrazowej scenografii*, *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka*, z. 6, s. 79–87, 2006
 3. I. Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, w: *Sztuka ze społecznością*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 15–16
 4. A. Szuba, *Sztuka jako spektakl. Rozważania nad komunikatem medialnym*, *Dyskurs*, nr 23/2017, s. 60
-

Publikacje elektroniczne (w tym artykuły elektroniczne):

1. J. Baudrillard, *Precesja Symulaków*, [w:] *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996
 2. I. Bołotian, *Verbatim. O dramacie w teatrze współczesnym*, pierwodruk: „Woprosy literatury” 2004 nr 5
 3. A. Guzowski, E. Krajewsk-Kułak, G. Bejda, *Kultura śmierci, kultura umierania*, Uniwersytet Medyczny w Białymstoku, Wydział Nauk o Zdrowiu, 2016
 4. B. Kołodziej, *Sztuka może być wsparciem dla psychiki w czasie pandemii*, 05.11.2021
 5. A. Ogonowska, *Spółczesność spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*, 2012
 6. B. Rosiek, E.T. Filip, *Strój górali żywieckich*, Fundacja Braci Golec, 2009
 7. P. Schönhöfer, tłum. K. Kończal, Goethe-Institut, maj 2021
 8. D. Susskind, J. Manyika, J. Saldanha, S. Burrow, S. Rebelo, I. Bremmer, *Life Post–COVID-19*, 2020
 9. Ł. Wspaniały, *Jak pandemia wpływa na zdrowie psychiczne i edukację dzieci?*, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2021
 10. P. Zawojski, *Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2017
 11. A. Żejmo-Kudelska, M. Depta, *Teatr Zaangażowany Społecznie w Polsce. Teoria i praktyka*, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, 2022
-

Spis ilustracji

- s. 9. Marianna Syska, diagram TEATR ZAANGAŻOWANY
- s. 12. Warsztat Teatru Uciśnionych w Paryżu 1975, <https://laescuela.art/en/campus/library/essays/the-aesthetics-of-the-oppressed-political-memory-and-the-pedagogy-of-a-poetical-laboratory-augusto-boal-by-cristina-ribas>
- s. 13. Marianna Syska, diagram TEATR FORUM
- s. 15. Marianna Syska, diagram TEATR DOC i ESTETYKA TEATRU VERBATIM
- s. 32. Spektakl pt. *Limba* prezentowany na scenie teatru Fundacja Układ Formalny, fot. Dagmara Włoszek-Rabska
- s. 33. Plakaty i zdjęcia ze spektakli Fundacja Sztuka Forma, plakaty: Marianna Syska, fot. Magdalena Nekanda Trepka, Wojciech Nekanda Trepka
- s. 34. Grafiki i zdjęcia promocyjne do gry i słuchowiska pt. *Dźwiękowisko*, grafiki: Marianna Syska, fot. Karina Reske-Chojnacka
- s. 35. Kadry z filmu pt. *Kula*, zdjęcia: Kamila Chojnacka, Jakub Chojnacki
- s. 42. Marianna Syska, diagram WSPÓLNA PRZESTRZEŃ SYMBOLICZNA
- s. 43. Andrzej Kostołowski, *Niektóre problemy artystów, krytyków i odbiorców cz. I-III, z cyklu Diagramy*, <http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcje/745-niektore-problemy-artystow-krytykow-i-odbiorcow-cz-i-ii-z-cyklu-diagramy.html>
- s. 44. Marianna Syska, diagram SZTUKA ZAANGAŻOWANA PRZECIW i SZTUKA ZAANGAŻOWANA ZA
- s. 45. Paweł Althamer, *Namiot, Obszar Wspólny, Obszar Własny, edycja VI Vive la liberté!*, 1989/1990, fot. Archiwum Kowalni, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa <https://kulturaenter.pl/article/kowalnia-grupowa-osobowosc-tworcza/>
- s. 49. Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny*, 1999, kolekcja Zachęty <https://zacheta.art.pl/magazyn/24-lego-oboz-koncentracyjny-a-problematyka-rzezby-w-polsce/>
- s. 51. Paweł Althamer *Balon* 1999/2007, nylon, poliester, akryl, sznury, hel, 366 × 2100 × 671 cm, fot. Cecilia Alemani, Fondazione Nicola Trussardi, Mediolan <https://miejsce.asp.waw.pl/kosmici-czyli-my-3/>
- s. 52. Paweł Althamer, Monika Szambelan-Althamer *LALKA*, tkanina, 33 × 15 × 8 cm, Paweł Althamer, Monika Szambelan-Althamer <https://www.mutualart.com/Artwork/Doll/3193150DC89ACA5FD72F4D093D393C08>
- s. 52. Paweł Althamer *Weronika* 2021, siano, włókno konopne, jelita zwierzęce, wosk, włosy, szklane oczy, drewniany kij, piórko, Palazzina Appiani, Mediolan https://www.fondazionenicolatrusardi.com/en/mostre/one_of_many/
- s. 52. Paweł Althamer *Wspólna sprawa*, projekt realizowany od 2008 roku, fot. Fundacja Galerii Foksal i Open Art Projects <https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-althamer-wspolna-sprawa>
- s. 53. Paweł Althamer *Bródno 2000*, wspólna akcja sylwestrowa zrealizowana z mieszkańcami osiedla Bródno, fot. Fundacja Galeria Foksal <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-althamer>
- s. 53. Jens Haaning Bródno, 2012, bródnowski park rzeźby zainicjowany przez Pawła Althamera, foto. zbiory własne
- s. 54. Wernisaż wystawy *Uskrzydleni. Paweł Althamer i Grupa Nowolipie* 2016, fot. Fotobank.PL/PGS <https://wyborcza.pl/51,75410,20380083.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>
- s. 55. Marianna Syska, diagram ALIENACJA SZTUKI
- s. 57. Protest rolników w Warszawie 13 grudnia 2020 r., Rolnicy z Agrounii rozrzućli na jezdnię warzywa, jaja i martwą świnię <https://www.donald.pl/artykuly/FqEFgwjQ/rolnicy-protestowali-w-okolicach-domu-kaczynskiego-wyrzucili-na-ulice-warzywa-jaja-i-martwa-swinię>
- s. 58. Ogólnopolski Strajk Kobiet: Protesty w Warszawie, 2016 <https://warszawa.eska.pl/galeria/ogolnopolski-strajk-kobiet-protesty-w-calej-warszawie/gg-hNs1-7Wd1-3rz2/gp-SodS-7Rao-cd9V>
- s. 58. Szturm na Kapitol Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie, 6 stycznia 2021 <https://abcnews.go.com/Politics/us-attorneys-country-condemn-capitol-protest-fbi-director/story?id=75103932>
- s. 58. Policja podczas protestu Strajku Kobiet w Warszawie, 2021, fot. Jędrzej Nowicki / Agencja Wyborcza.pl <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,4420,27555243,pilne-zebranie-zarzadow-zwiazkow-policji-juz-300-jednostek-prowadzi.html>
- s. 59. Krzysztof Wodiczko projekcja przy okazji wystawy Kunstler aus Kanada 1983 Kolumna Wolności, Schlossplatz, Stuttgart, Niemcy <https://www.philipmonk.com/kunstler-aus-kanada-1983>

-
- s. 59. Krzysztof Wodiczko *Soldier and Sailors Memorial Arch*, 1984/85, Plac Wielkiej Armii, Brooklyn, Nowy Jork
<https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/soldier-and-sailors-memorial-arch/>
- s. 61. Krzysztof Wodiczko *Nowojorskie obrazy: Tompkins Square*, 1989, Exit Art, Nowy Jork
<https://www.krzysztofwodiczko.com/work#/new-gallery-92/>
- s. 61. Krzysztof Wodiczko *Homeless Vehicle*, 1988-198
<https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/>
- s. 62. Krzysztof Wodiczko *Bezdomni: Place des Arts* 2014, Place des Arts, Montreal, Quebec
<https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/homeless-projection-place-des-arts/>
- s. 65. Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, performance wystawiony przez artystę, 26 listopada 1965 roku w Galerie Schmela w Düsseldorfie
<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-you-should-know-about-joseph-beuys/>
- s. 67. Ai Weiwei *Sunflower Seeds*, 2010 Tate Modern, fot. Dean Nicholas/Londonist
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>
- s. 67. Banksy, jedno z 7 graffiti które pojawiły się po wybuchy wojny na Ukrainie, fot. Oleg Pereverzev/NurPhoto/Getty Images <https://www.national-geographic.pl/artykul/banksy-potwierdzil-ze-jest-w-ukrainie-stworzyl-tam-juz-w-sumie-siedem-nowych-murali-221115043216#dziewczyna-z-gasnica>
- s. 69. Marianna Syska koncepcja plakatu do spektaklu *Jest tak, jak Wam się wydaje!* reż. Gianluca Lumiento
- s. 69. Tomasz Konieczny, plakat spektaklu *Jest tak, jak Wam się wydaje!*, reż. Gianluca Lumiento wg koncepcji Marianny Syski
- s. 69. Kadr z teledysku zespołu Pussy Riot, *Putin's Ashes*, 2023
https://www.youtube.com/watch?v=ni_CRPAw_5Q
- s. 71. Joseph Beuys *How To Explain Pictures To A Dead Hare*, 1965, Paulina Pukyte, Quarantine Art No. 27
<https://strasznasztuka.pl/2020/05/08/pauline-pukyte-quarantine-art-challenge/>
- s. 74. Spektakl *Anomalia*, reż. Natasa Sołtanowicz, Teatr Narodowy w Krajowej, Rumunia, fot. Orlando Edward
- s. 75. Spektakl *Anomalia*, reż. Natasa Sołtanowicz, Teatr Narodowy w Krajowej, Rumunia, fot. Albert Dobrin
- s. 78. Epidemia COVID-19 Kremowanie zakażonych koronawirusem, Indie, fot. Altaf Qadri / AP Photo
<https://www.nytimes.com/2021/04/30/briefing/india-vaccine-hesitancy-kentucky-derby.html>
- s. 78. Epidemia COVID-19, Kremowanie zakażonych koronawirusem, Indie, Abhishek Chinnappa/Getty Images
<https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,173952,27018306,indie-zamiast-cmentarzy-stosy-pogrzebowe-w-krematoriach.html>
- s. 79. Mężczyzna ustawia się w kolejce na tymczasowym targu w Cennaju, Indie, fot. Arun Sankar/AFP
<https://scroll.in/article/964945/as-covid-19-social-distancing-distorts-social-bonds-revisiting-durkheims-theory-of-suicide>
- s. 79. Funkcjonariusze policji z Dżammu i Kaszmiru zmuszają ludzi do pozostania w oznaczonym okręgu w myśl paragrafu 144 (gromadzenie się więcej niż trzech osób) podczas blokady z powodu koronawirusa, Indie, fot. Jaipal Singh/EPA
<https://www.theguardian.com/world/gallery/2020/mar/27/indias-13billion-population-in-lockdown-in-pictures>
- s. 80. <https://chemhurt.pl/nk003-informacja-o-zamknieciu-placu-zabaw-w-zwiazku-z-pandemia-nk003dcon-dc-200-x-300mm-on-stal-ocynkowana-p-50182.html>
- s. 80. <https://allegro.pl/oferta/naklejka-chron-siebie-i-innych-a5-13719914105>
- s. 81. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 82. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 84. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 85. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 86. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 87. Autor: Dominik Jan Gralak
- s. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
- s. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
-

-
- s. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
- s. 90. <https://clothingthepandemic.museum/>
- s. 90. <https://clothingthepandemic.museum/>
- s. 91. <https://clothingthepandemic.museum/>
- s. 91. Demonstracja Strajku Kobiet we Wrocławiu, 27 stycznia 2021, fot. Krzysztof Ćwik / Agencja Wyborcza.pl
<https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,26729754,idziemy-po-prawa-kobiet-dzis-w-calej-polsce-protesty-po-wyroku.html>
- s. 96. Leonardo da Vinci, *Człowiek witruwiański*, 1490 r. Gallerie dell'Accademia w Wenecji
<https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Vitruvian.jpg>
- s. 97. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*, wizualizacja, 2023
- s. 100. Marianna Syska, modele w skali wykonane z włóczki, tkaniny wełnianej, kartonu oraz włókniny igłowanej na sucho
- s. 101. Włóknina igłowana na sucho i przesywana
- s. 102. Włóknina używana jako ochrona podłóg podczas remontu
<https://armat.pl/oferta/pozostaly-asortyment/mata-malarska/>
- s. 102. Włóknina używana w budownictwie
<https://onninen.pl/arttykul/zabezpieczenie-gruntu-do-podbudowy-geowloknina>
- s. 102. Włóknina używana w ogrodnictwie
https://www.domowe Klimaty.pl/czytelnia/geowloknina-czym-jest-i-do-czego-sluzy-rodzaje-i-zastosowanie-geowlokniny/#google_vignette
- s. 102. Włóknina używana jako spodnia warstwa pod dywaniki samochodowe
<https://dd-tuning.pl/shumoizolacyja-avtomobilya-voilokom.html>
- s. 103. Szarpanka z której powstaje włóknina igłowana na sucho
<http://paluckitrade.com/szarpanka/>
- s. 104. Próbkki różnych rodzajów włókniny igłowanej na sucho
- s. 104. Próba wykonania włóczki za pomocą filcowania na mokro z włókniny igłowanej na sucho
- s. 104. Porównanie porowatości włókien naturalnych z włóknem poliestrowym
<https://mrvintage.pl/2020/01/welna-merynosowa-skarb-australii-8-faktow-ciekawostek.html>
- s. 105. Szew szczypankowy
- s. 105. Szew materacowy/stykowy
- s. 105. Szew klasyczny, kryty
- s. 107. Proces powstawania filcu wykorzystywanego do budowania jurt tradycyjnymi metodami, Mongolia
<https://www.halona.nl/wet-felting/>
<https://www.quora.com/How-is-Mongolian-felt-making-done>
<https://www.textileartist.org/jeanette-appleton-a-felting-nomad/>
- s. 108. Tradycyjne elementy stroju wykonane techniką filcowania, Turcja
<https://textiledesigntechniques.as.ua.edu/turkey->
<https://textiledesigntechniques.as.ua.edu/turkey->
- s. 109. Kirgiskie filcowanie „ala-kiyiz”, Kirgistan
<https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/traditional-kyrgyz-felting>
<https://alepieknyswiat.pl/2016/02/inspiracje-kirgiskie-skarby-z-filcu/>
- s. 110. Technika filcowania na mokro, Iran
<https://ifpnews.com/in-iran-felt-making-has-roots-in-history/>
- s. 111. Folusznicy przy pracy, 1915
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Folowanie>
-

-
- s. 111. Przykład sukna 1970, Polska
<https://etnomuzeum.eu/zbiory/sukno>
- s. 111. Cucha (czucha), krótki płaszcz Górali Podhalańskich, Zakopane, pocz. XX w., Polska
<https://etnomuzeum.eu/inspiration-pattern/cucha-short-coat-1>
- s. 111. Czucha 1939, wieś Gródek, Polska
<https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/66040>
- s. 112. Obrazy filcowe Eduardo Chillidy, fot. Urszula Smaza-Gralak
- s. 113. Joseph Beuys, *Filzanzug* 1970, fot. Mario Gastinger
<https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/filzanzug-30036176>
- s. 114. Małgorzata Markiewicz *Pimoo Chthulu*, nagranie performance'u w przestrzeni Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2022, fot. Grzegorz Mart
<https://nn6t.pl/2022/02/25/pajeczyna-wspolpracy-25-02-08-05-2022-warszawa/>
- s. 115. Małgorzata Markiewicz *W bliskości. Kosmos*, Galeria Władysława Hasiora, Zakopane, 2024, fot. zbiory własne
- s. 116. Galeria Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
- s. 117. Rzut Galerii ODS oraz zaznaczone obszary instalacji
- s. 118. Marianna Syska, *|2|0|2|0 / 2|0|2|1| ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI*, kadry videoprojektu z wystawy w przestrzeni Galerii ODS
- s. 120. Marianna Syska, wizualizacje scenografii do spektaklu *SWEET HOME*, reż. Natasza Sołtanowicz, Pawilon Czterech Kopuł, Wrocław, 2021
- s. 121. Marianna Syska, organizacja przestrzeni do spektaklu *SWEET HOME*, reż. Natasza Sołtanowicz, Pawilon Czterech Kopuł, Wrocław, 2021
- s. 122. Zdjęcia ze spektaklu *SWEET HOME*, fot. Edgar de Poray
- s. 124. Wystawa *|2|0|2|0 / 2|0|2|1| ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI* w przestrzeni Galerii ODS – widok przestrzeni ekspozycyjnej, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 127. Marianna Syska, *Obraz pandemii – początek*, 2020, technika własna, wym. 100×80 cm
- s. 128. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Obraz pandemii – początek*, wizualizacje, 2023
- s. 129. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Obraz pandemii – początek*, kadr z wystawy, fot. Rafał Skwarek
- s. 129. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Obraz pandemii – początek*, kadr z wystawy, fot. Urszula Smaza-Gralak
- s. 130. Szopka Bożonarodzeniowa w kościele Św. Macieja we Wrocławiu, 2022, zdjęcia z realizacji instalacji, fot. Dominika Gruszka
- s. 131. Szopka Bożonarodzeniowa w kościele Św. Macieja we Wrocławiu, 2022, zdjęcia z realizacji instalacji, fot. Dominika Gruszka
- s. 132. Forma odnaleziona jako inspiracja
- s. 134. Marianna Syska, scenografia do spektaklu *SZKOŁA*, wizualizacja, Teatr Młyn, Warszawa, 2021
- s. 134. Marianna Syska, scenografia do spektaklu *SZKOŁA*, kadr sytuacyjny, Teatr Młyn, Warszawa, 2021, fot. Rafał Latoszek
- s. 136. Marianna Syska, Scenografii Rzeczywistości *SZKOŁA*, wizualizacja, 2023
- s. 136. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZKOŁA*, widok przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 137. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZKOŁA*, widok przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 138. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości, widok na eksponat, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 139. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZKOŁA*, zrzuty ekranów tabletów z aplikacją, 2023
- s. 139. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZKOŁA*, detal obiektu w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Rafał Skwarek
- s. 140. Portrety medyków pełniących służbę w czasie epidemii
<https://artiscado.com/coronavirus-who-do-we-need>
- s. 141. *Resuscitation Annie* pośmiertny portret kobiety, która utonąła w Paryżu w latach 80. XIX wieku oraz maski wykonane do fantomów
<https://mastodon.world/@DrLindseyFitzharris/109377643434878284>
- s. 142. Marianna Syska, model twarzy wzorowany na masce *Resuscitation Annie* wykonany w plastelinie, 2023
- s. 142. Marianna Syska, model symulakra w skali 1:5, wykonany z włókniny, silikonu i wypełnienia silikonowego, 2023
- s. 143. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*, wizualizacja, 2023
-

-
- s. 143. Clemente Susini *Anatomiczna Wenus „Venerina”* 1782, Palazzo Poggi, Bolonia, fot. Joanna Ebenstein
<https://www.messynessyctic.com/2019/07/10/the-curious-case-of-miss-mechanical-venus/>
- s. 145. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*, realizacja formy przestrzennej w skali 1:1, 2023
- s. 146. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*, twarzo-maski realizacja, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 148. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *SZPITAL*, kadr z ekspozycji i ujęcie detalu, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 150. Zdjęcie mikroskopowe wirusa Sars-Cov-2
<https://www.news-medical.net/news/20220209/Super-resolution-imaging-of-the-human-coronavirus-genome-during-infection.aspx>
- s. 151. Marianna Syska, kostium, poszukiwania rozwiązań, materiałowych i fakturalnych, 2023
- s. 152. Marianna Syska, kostium, realizacja inspirowana zdjęciem, mikroskopowym wirusa, etapy pracy, 2023
- s. 153. Marianna Syska, kostium *Sars-Cov-2*, wizualizacja koncepcji, 2023
- s. 154. Marianna Syska, kadry z wideorejestracji podczas performance'u z wykorzystaniem kostiumu *Sars-Cov-2*, 2023
- s. 155. Marianna Syska, kadry z wideorejestracji podczas performance'u z wykorzystaniem kostiumu *Sars-Cov-2*, 2023
- s. 157. Marianna Syska, akcja performatywna w przestrzeni Galerii ODS, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 160. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości, modele w skali 1:10 wykonane z masy samoutwardzalnej, 2023
- s. 160. Marianna Syska, prototyp maski, 2023
- s. 161. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *MASKA*, wizualizacja, 2023
- s. 162. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *MASKA*, widok przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 163. Manekiny typu GHOST
<https://emanekiny.pl/public/assets//ffv.jpg>
- s. 163. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości, *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*, wizualizacja, 2023
- s. 164. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*, widok elementów w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 164. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*, widok elementów w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 166. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości, *PODZIAŁ, CZYLI TRACĘ KSZTAŁT CZŁOWIEKA*, elementy obiektu przestrzennego, realizacja, 2023
- s. 170. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, model w skali 1:10 z masy samoutwardzalnej, 2023
- s. 171. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, model w skali 1:5 z włókny, 2023
- s. 172. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, etapy realizacji w skali 1:1, 2023
- s. 172. Proces przeliczania punktów wspólnych przez program COLMAP
- s. 172. Widok z programu COLMAP podglądu obiektu/chmura punktów (szare punkty) wraz z szacunkowymi pozycjami aparatu (czerwone płaszczyzny)
- s. 173. Widok chmury punktów w programie MeshLab
- s. 173. Widok siatki stworzonej automatycznie przez MeshLab
- s. 173. Model 3D wygenerowany w procesie fotogrametrii
- s. 174. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, wizualizacja z modelem 3D z nałożoną teksturą włókny, 2023
- s. 174. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, realizacja obiektu w przestrzeni ekspozycyjnej, 2023, fot. Dominik Jan Gralak
- s. 175. Marianna Syska, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*, kadr z wernisażu, 2023, fot. Rafał Skwarek
- s. 177. Marianna Syska, plakat, Scenografia Rzeczywistości *Z DNIA NA DZIEŃ STAJĘ SIĘ NICZYM*
- s. 179. Karolina Kempieńska
- s. 180. Julia Skuratowicz
- s. 180. Zofia Korniluk
- s. 181. Sara Sptawska
-

-
- s. 181. Zuzanna Ostropolska-Nalewaja
 - s. 182. Maria Pawlicka
 - s. 183. Paula Wojtowicz
 - s. 183. Klaudia Stańko
 - s. 184. Wojciech Bereś
 - s. 185. Wojciech Bereś
 - s. 186. Aleksandra Grzelaczyk
 - s. 187. Dominika Firla
 - s. 188. Sebastian Siepietowski
 - s. 189. Natalia Szymańska
 - s. 190. Sara Spławska
 - s. 191. Sara Spławska
 - s. 192. Klaudia Maciołek
 - s. 193. Dżesika Zemsta
 - s. 194. #aspwdomu
 - s. 195. zdalne zajęcia z przedmiotu Projektowanie Ubioru Kreatywnego, 05.06.2020
-



THE EUGENIUSZ GEPPERT ACADEMY OF ART AND DESIGN IN WROCLAW
FACULTY OF INTERIOR ARCHITECTURE, DESIGN AND STAGE DESIGN
DEPARTMENT OF STAGE DESIGN

Marianna Syska

DISSERTATION

|2|0|2|0/2|0|2|1| – RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS.

AUTHOR'S VISUAL NARRATIVE

DISSERTATION IN THE FIELD OF ARTS
IN THE DISCIPLINE FINE ARTS AND ART CONSERVATION

Supervisor: Prof. Dr. Urszula Smaza-Gralak

Wrocław 2025

CONTENTS:

INTRODUCTION / PROLOGUE	213
THEORETICAL PART	213
CHAPTER I – DISTANCE	216
I.1. SOCIALLY ENGAGED THEATRE	217
I.1.1. GROTOWSKI INSTITUTE AND DOCUMENTARY THEATRE	221
I.1.2. UKŁAD FORMALNY THEATRE	234
I.1.3. SZTUKA FORMA FOUNDATION	238
I.2. ENGAGED ART	244
I.2.1. POLISH REPRESENTATIVES OF ENGAGED ART	247
– ZBIGNIEW LIBERA	247
– PAWEŁ ALTHAMER	250
– KRZYSZTOF WODICZKO	253
I.3. ART ENGAGED IN THE WORLD	255
– JOSEPH BEUYS	255
– AI WEIWEI	256
– BANKS	257
– PUSSY RIOT	258
CHAPTER II – MASK	259
II.1. THE SOCIOLOGY OF EPIDEMY AND FEAR	260
II.2. PANDEMIC AND POST-PANDEMIC SOCIETY	262
II.3. POSTHUMANISM	268
DESCRIPTION OF THE PRACTICAL PART	268
CHAPTER III – ISOLATION	270
III.1. "SWEET HOME" ORGANISATION OF SPACE	275
III.2. IMAGES OF THE PANDEMIC – THE BEGINNING	276
III.3. HOME OR HOUSE?	277
III.4. SCHOOL	278
III.5. HOSPITAL	280
III.6. DISTANCE	282
III.7. MASK	283
III.8. DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM	285
III.9. "DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING"	286
III.10. SCENOGRAPHY OF REALITY	288
CHAPTER IV – DISINFECTION	289
IV.1. DIDACTICS	289
CONCLUSION / EPILOGUE	291

INTRODUCTION / PROLOGUE

When I started writing the dissertation, I tried to find a single word that would be like a big DOOR to my world, like something equivalent to the word INVITE when welcoming long-awaited guests, like the first sentence of a drama that opens the whole play and draws you into the characters' stories, finally like a zigzag of lightning cutting through standing air or something that would shock or surprise the person starting a joint intellectual-creative journey with me.

Unfortunately, the only one that determined my thoughts was the word:

FEAR

In a global and humanistic sense – the fear of what will happen tomorrow, of war, of inflation, of crisis, of losing one's job, of illness, and ultimately of death.

In my autonomous and artistic case, it was also the fear of failure, of falling into banality, of negative feedback from the audience. Living in such uncertain times, on a par with other unknowns, is filled with creative anxiety, which provokes one to constantly analyse reality and prepare for different scenarios, increasingly reminiscent of those of disaster or science-fiction films.

So what to do to express the word, how to interpret it, what to use it for in the context of the subject:

|2|0|2|0 /2|0|2|1| – A RECORD OF TIME A RECORD OF IDEAS. AUTHOR'S VISUAL NARRATIVE.

Hence, this emotional state in which I remained was subjected to a kind of self-therapy. I tried to tame my various fears by giving them shape and meaning. Balancing between sculpture, installation, performance, happening and costume, I was looking for a way to present a subjective point of view of problematic themes from the position of a participant in the events and a stage designer. Keeping the distance of an observer and the perspective of a spectator, I attempted to develop a personal, socio-aesthetic stance corresponding to post-pandemic and post-humanist realities in order to enter into a dialogue, to provoke the viewer into a discourse on the human condition in the contemporary world.

In my dissertation, I would like to share my thoughts and present my conclusions and the results of the entire artistic and research process in the form of a final narrative, which, for the purposes of this paper, I have assigned the name REALITY SCENOGRAPHY and treat as an expression synonymous with the subject.

The subject of this reflection is an attempt to characterise a time at the end of the second decade of the 21st century, in which the galloping machinery of civilisation was unexpectedly paralysed by an epidemic of infectious disease. The world came to a standstill.

The SARS-CoV-2 virus pandemic caused a deconstruction of the social order and had a significant impact on 'our normality', bringing a change in customs and social norms, throwing entire populations out of daily temporal continuity.

In the theoretical part of the dissertation, referring to global conditions, I would like to present local problems and selected frames of reality – echoing the anxiety and intensifying waves of social phenomena during the lockdown, and especially those events that were and are of fundamental importance for the stabilisation of Polish democracy, for the respect of human rights.

In the content, I will invoke the names of prominent critical and engaged art artists, presenting their creative attitudes and actions to draw attention to the problems of excluded groups and minorities; I will include and comment on available photographic material of the time of isolation – information boards and symbols of blight, pictograms and signs and codes of visual communication; I will refer to selected examples of infographics in public space, also from other cultural areas.

In the dissertation, I will refer to the views of well-known artists: the sculptor, performer and art theoretician Joseph Beuys, the stage designer Jan Kosiński and the philosopher Tomasz Stawiszyński, because the thoughts of the artists/thinkers mentioned have influenced my perception and served as a kind of filter when writing down my thoughts.

Selected chapters of the work will include extensive excerpts from the text edited based on dialogues with artists. This is because the proposed form is an inherent element of collaborative work and, in the theatre community, a customary way of holding talks and discussions. I will quote Zbigniew Libera, a Polish artist representing the critical art movement, and Krzysztof Kopka, a Wrocław-based director and theatre historian.

I will also introduce the specifics of the activities of Lower Silesian non-governmental institutions: "Formal Arrangement Theatre" and "Forma Art Foundation", with which I cooperate. I was inspired to apply this editorial procedure by two books.

The first, entitled "Trembling Bodies. Rozmowy z artystami", which contains interviews conducted by Artur Żmijewski with artists from the critical art movement, and the second publication, entitled "Wodiczko. Socio-aesthetics", is an interview – a river, conducted by Adam Ostolski with Krzysztof Wodiczko.

In the first chapter, **DISTANCE**, I will look at the phenomenon of engaged art and Polish socially engaged theatre, with a particular focus on the Wrocław artistic community from which I come.

The second chapter, **MASK**, touches on the psychological and sociological sphere of contemporary man, affected by traumatic experiences. The desire to depict subjective observations, led me to develop the idea of an authorial visual narrative.

In the third chapter, **ISOLATION**, I have attempted to describe and reflect interpersonal relationships, which I will comment on and document with photographic material from selected performances and activities in the field of art.

In the last of the chapters, entitled **DEPOSITION**, I will include selected examples of works by students of the Creative Dress Design Studio, who have taken up important and troubling themes in their online classes in response to a dynamically changing external situation, such as: "Quarantine Time Diary" or "Artistic Manifesto", presenting individual creative attitudes.

I will base my statement on texts from philosophy, psychology and sociology. I will use the information obtained and the materials collected and analysed as a library of inspiration to create a wired work.

The author's artistic and research project, based on an experiment of imagination and subjective interpretation, will be confronted with the reflections contained in the theoretical part, which will allow my previous activities to be enriched with

new contexts that will help to establish design assumptions for the practical part and enable conclusions to be formulated.

In the second part of the dissertation, I will discuss and document the entire process of creating a wired work. The author's visual narrative is an expression of invention and emotion, interpretation of the theme and creative expression, imagined from the position of the artist-commentator and the scenographer-observer of reality.

Following this path of exploration, I created a visual-spatial patchwork, filled with hybrids resembling a human silhouette but lacking individual characteristics. I have cast them in the leading roles in plausible situations that might have arisen, but which are remembered and fixed in my memory as images composed of sequences of reality changing us and changing around us.

The theatre of forms or interactive SCENOGRAPHY OF REALITY created on the basis of my own script is a materialised record of ideas stimulated by the events of recent history and is a reflection of my way of thinking, seeing, touching and feeling. The dissertation and the wired work are the result of my studies in sculpture, my fascination with theatre, literature and music and my practice as a stage designer, puppet, mask and costume designer.

CHAPTER I – DISTANCE

Art, by arousing emotion, helps to tame difficult subjects, provides an opportunity to revisit the past, fantasise about the future, helps to visualise present actions, depict things that are difficult to understand and, even more so, to pronounce. Theatre has a special opportunity, even a privilege, to open up to dialogue and questioning, provoking discussion.

Like a mirror, theatre reflects human behaviour, whether or not it agrees with what is seen and heard around it. Like no other branch of art, it is an 'entertainment' of the collective with communal qualities – to experience together, to unite, to attach, to root, whereas other art disciplines, such as sculpture or painting, are reserved for personal contemplation and subjective reflection, which does not mean that the fine arts have less power to strike and unite audiences (the above may apply to so-called classical works).

Jan Kosiński was of the opinion that stage designers move on the borderline between two different artistic disciplines: visual arts operating in three dimensions of space and drama taking place in time. Looking from a certain distance, one can risk a guess that stage design is perceived in terms of four-dimensional visual arts and that interdisciplinarity played a fundamental role in the process of bringing theatre to life. It used to be said that scenography, in the sense of a fixed element, an inanimate object, without a context, without a human being, was just decoration; today, using the language of visual arts, we say – installation. By gaining a protagonist, it becomes an environment, a tool to activate space, to tell a story, to visualise a space of events.

"It is enough to bring a person into the world of abstract forms for any arrangement of verticals and levels to become architecture, and any arrangement of organic forms to become rocks, clouds, trees or something similar. With the simultaneity of impressions in two planes, the mechanism of association is sometimes automatic and even leads to illusions."¹

1. J. Kosinski, *The Shape of Theatre*, p. 41.

I.1. SOCIALLY ENGAGED THEATRE

And can theatre NOT BE socially engaged? Can it be merely an aesthetic delight?

Yes, of course it can, but it is not my aim to bend to this vision of theatre and enter into polemics about the validity of its existence, in other words – *de gustibus non est disputandum*², trusting that under every layer of text, choreography, stage design, technicolour, sequins and feathers, there is a hidden sensitivity focused on the human being and the contexts in which he finds himself. Without this faith, I would never go to the cinema or theatre again.

In this chapter, I will try to introduce the phenomenon of community theatre, strongly oriented towards education, change, the value of content and the quality of the message.

*According to Jung: Only a society that is psychologically educated in an elementary sense – that is, aware of its own internal conflicts – will be able to prevent the escalation of violence, both that directed inwards, against the individual groups or parties that compose it, and that directed towards external groups.*³

What more than a play can make us realise and visualise human inner conflict? Maybe that's why we go to the theatre, to see 'ourselves' in extreme situations, maybe theatre helps us prepare for difficult, often implicit choices about the future, or maybe it visualises for us the darkest recesses of the human soul?

In this I see the educational possibilities of theatre and, following Beuys' thought [...] *art can shape society like sculpture*, I look confidently to the timeless impact of art.

In the publication "Socially Engaged Theatre in Poland. Theory and Practice" Aldona Żejmo-Kudelska and Maria Depta, list the most important components of engaged theatre on the basis of which I created the diagram below:



2. Latin: there's no arguing about tastes.

3. T. Stawiszynski, *Rules for a time of chaos*, pp. 111-112 ch. "live in discord with yourself".

This publication addresses the issue of creating engaged, community theatre in times of pandemic. In the chapter entitled 'Theatre with the community during a pandemic', it describes the experiences of practitioners Katarzyna Błachiewicz-Koryga, Adam Gąsecki and Aldona Żejmo-Kudelska. In addition to describing organisational difficulties such as finding a room of a suitable size to maintain the required one-and-a-half-metre distance, the content includes not only conceptual questions, but also emotional aspects, e.g.: how to deal with the participants' anxiety? How to persuade them to take part in the workshop? Where are the limits of responsibility for what can happen?

In the aforementioned study, you can read the theory of engaged theatre by Monica Prendergast and Juliana Saxton, who divide theatrical action into theatrical activism and theatrical intervention.

Activists address current social and political issues in a theatrical space, on stage, with a professional acting company. They present their works to 'professional audiences' (this is how M. Prendergast and J. Saxton define classical audiences), i.e. people who have chosen this way of spending their leisure time and have therefore incurred certain financial costs (buying tickets).

In many cases, they are middle- or upper-class people who are prepared to receive a theatrical performance and/or have a prior interest in the topic presented. Professional audience members are passive during the performance and have minimal contact with the actors, usually limited to non-verbal reactions during the performance and an ovation at the end. The second type of engaged theatre activity is conscious and planned theatrical intervention. Theatre then becomes a tool for influencing social reality in environments for which it is not a 'phenomenon' natural; with intervention most often coming from outside.

Guglielmo Schinina, an international specialist in Socially Engaged Theatre, said: "*Social theatre is a theatre of change.*

It is theatre that helps individuals, groups and communities to find their own ways of meeting their needs, improving their social functioning and ultimately overcoming unfortunate situations".⁴

In this role, theatre has an additional, very significant therapeutic function. It can also contribute to improving the livelihood of those affected by the subject matter or the performance itself. Today, we can find Socially Engaged Theatre projects in a variety of places: prisons, community centres, schools, theatres, correctional centres or addiction treatment centres.

During the pandemic, the escalating number of infections has led to further restrictions, including a total ban on meetings and a compulsion to work online, confronting organisers with many dilemmas and issues to resolve, such as does it even make sense to create an online theatre community?

Similar dilemmas were faced by many cultural animators and artists and, looking from my perspective, also by art school teachers. Despite the great fear not only of individuals, but of entire communities, the great determination and the need to act despite all odds resulted in surprising solutions and showed the unlimited creativity of artists, participants and educators. There is no doubt that theatre during the pandemic, although it took on a virtual form, to some extent also had a therapeutic function, giving the illusion of 'normality', as if, despite the lockdown, life went on.

A reflection comes to mind: as long as we can do art, there remains "in us theatre people" some hope that we have an influence on shaping the world, that it is theatre that allows us to go to sentimental places, to remember the past or look forward to the future, and that the space for creativity and the possibility of creating reality makes it possible for us to act according to our own will and live in the conviction of freedom. During the lockdown period, it was possible to observe how much art and direct contact with it, were appreciated and the saying "art knows no boundaries" even took effect. Despite

4. Aldona Żejmo-Kudelska and Maria Depta, *Socially Engaged Theatre in Poland. Theory and Practice*.

the fact that a small percentage of the population regularly takes advantage of the cultural offer, during the lockdown, which took away the opportunity to go to the theatre, cinema, museum or gallery, people felt somehow robbed, stripped, as if their right to participate in the process of creating and fostering culture had been taken away.

This non-obvious need for participation, often blurred by routine and ordinariness, resonated remarkably strongly. In response to unusual circumstances, a variety of solutions have been found, including grassroots initiatives to ensure that the theatre can continue to exist. Going back to the pages of history, in extreme situations related to the war or the period of occupation, the desire to create art did not falter, offering solace and hope, becoming a tool to cope with the most overwhelming external situation.

From the data of the Zbigniew Raszewski Theatre Institute's report "ON THE ONLINE THEATRE AUDIENCE", it is clear that online theatre has found an audience among more than two thirds of those surveyed. The results of the surveys were as follows: of those who took advantage of the opportunity to attend theatre online several times a week, as many as 70% went to the theatre when possible; regularly, even several times a month. As many as 70% of those surveyed said that the opportunity to enjoy theatre online had many advantages, including, among others: spatial convenience, "breaking down geographical barriers", the chance to see shows from the country and the world without having to leave home, conscious time management, "being" in many theatres in the country and the world, even on the same day.

The online theatre format has also in some ways enabled groups with limited access due to disability, affluence (many online performances were free, especially in the beginning), distance from cultural centres to benefit from the offer.

The disadvantages of using online theatre offerings were mentioned by 71% of respondents, who particularly missed

the 'ritual of going out' to the theatre and direct contact with 'live' art.

They also pointed out the selective framing that video recording has, noting that in theatre the viewer decides for themselves which character in the drama they want to follow.

Undoubtedly, in the collective consciousness, theatre occupies a special place, providing a sense of belonging to a community and an environment nurturing the spiritual and creative well-being of all humanity. Theatre makes each person feel not only an active observer, but becomes part of the theatrical event, a witness to the creative act.

The significant strand of Forum Theatre, developed by Brazilian director Augusto Boal, a playwright, theatre activist and educator who was nominated for a Nobel Prize in 2008, also fits into the theories of engaged theatre.

The term Forum Theatre, was coined by a woman who attended one of the theatre sessions where actors acted out plausible situations narrated by the participants, non-actors. Dissatisfied with the way the actress was playing the role she had been given, she took the stage herself. This was the beginning of the Forum Theatre. Boal then decided that, far more effective than telling people what to do and how to do it, was to motivate people to be socially active, to provoke and involve the audience in theatre in which they themselves could be active. There are two basic theoretical approaches to the current concept of Forum Theatre.

The term Critical Consciousness ('conscientização', English: 'Conscientization'), combines two Portuguese words: the first meaning awareness and the second meaning action. Understood in this way, pedagogy implies not only raising awareness, but also pushing action to change the reality in which one lives. Concepts such as 'consciousness-raising' or 'awareness-raising' emphasise above all the unequal



**Pedagogika Świadomości
Krytycznej -
metoda stworzona przez
Paulo Freire'a (1921-1997),
brazylijskiego filozofa
i edukatora, działającego
w tym samym czasie w
obszarze edukacji
dorosłych, zakłada podej-
ście podobne do Boala.**

**Teatr Uciśnionych -
metoda stworzona przez
Augusto Boala,
brazylijskiego reżysera
teatralnego, który
rewolucjonizował dramę
w latach 70-tych**

relationship with the educator who 'raises the consciousness' of his students, whereas, Freire emphasises the importance of horizontal pedagogy and dialogue between equal partners as a foundation. In Freire's conception, students and educator, learning from each other, go deeper into the knowledge of the world.⁵

Since Boala himself experienced repression (the military junta ruling Brazil at the time considered his activities subversive and he was therefore arrested and tortured in 1971 and subsequently spent 15 years in exile), his method of Theatre of the Oppressed consisted of actors acting out a short scene based on a repressive event and the audience being encouraged to suggest and act out solutions to the problem on stage.

When writing about engaged theatre, it is impossible not to mention the great reform of theatre, breaking with the principles of nineteenth-century theatre and one of the promoters of change, Erwin Piscator, German director, theoretician and reformer of contemporary theatre, creator of political theatre and the artistic concept of mass theatre. Piscator argued

against aestheticism and concepts of 'pure art', opposing them to a theatre with delineated and progressive political aims, a stimulating didactic and mass theatre.

Piscator used a conscious shift from 'artistic theatre' to 'theatre of the time' (Zeittheater), in which the tragedies of individual protagonists did not dominate, but played out historical dramas involving the masses as a commentary on current reality and a political document of the era (theatre of fact). It was about linking past and present, charging historical events with the potential of current issues.⁶

Probably a global epidemiological crisis would have been one of the topics perfectly suited to Piscator's ideas of the drama of the masses, because even the wars sweeping across the planet did not have such an impact, did not affect so many people in all corners of the world at the same time as a pandemic. It was overshadowed by politics, party, political system, advocacy for or against something or someone, or neutrality. The virus mercilessly attacked everyone and everywhere, regardless of opinion, orientation, religion, social position, profession or wealth.

5. <https://stop-klatka.org.pl/boal-freire/>

6. https://plwiki.pl/Leksykon/Erwin_Piscator

In response to the global tragedy, many performances have been created that attempt to capture and 'work through' post-pandemic trauma, including: death ('Romeos&Julias Unplagued. Traumstadt' – Polish Dance Theatre in collaboration with the bodytalk collective from Münster), the need for closeness and physical contact ('Habitat' dir. Doris Uhlich), interpersonal relationships ('We, the pandemic people' dir. Natalia Fijewska-Zdanowska).

The continuation of Piscator's thought on the Polish theatre stage can be found in numerous performances by, among others: Jan Klata, Marcin Liber, Jakub Skrzywanek, Krzysztof Warlikowski. These directors take up the themes of oppressive power, a destructive system, present anti-war attitudes, expose the despicable intentions of those in power, disapprove of fanaticism, and their statements are above all a critical voice against all kinds of injustice.

Despite the fact that political theatre is probably the most popular and recognised stage current in Poland, in most cases we are dealing with its classic form – a performance is created by a professional team and staged in front of a 'professional audience'.

Coming back to engaged theatre, focused on topicality and change or the inclusion of minorities and excluded groups, I would like to mention a certain niche and identify projects that oscillate between the divide and places that shape an active spectator with a real impact on the changes taking place, a participant with a sense of empowerment and belonging to the environment. Filling this gap has been made possible through inclusive activities and involvement in the co-creation of theatrical performances and the co-implementation of paratheatrical activities.

In order to remain authentic in formulating my observations and opinions, I will use examples from my immediate environment. I will try to briefly characterise various phenomena

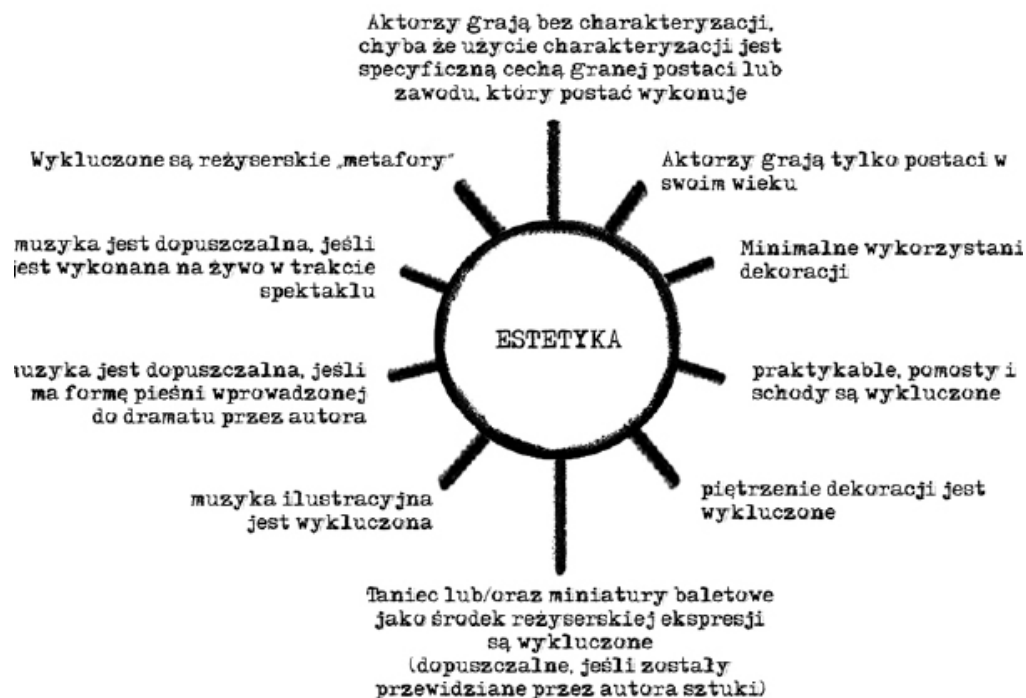
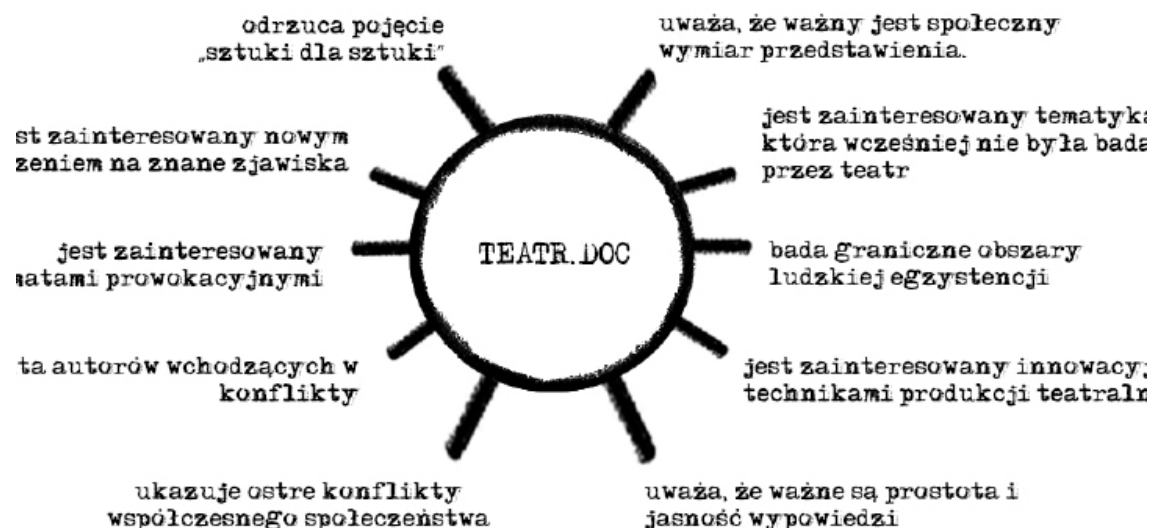
occurring in the theatre environment, narrowing down the circle to "our backyard in Wrocław". I have in mind those ideas and initiatives that were born out of a spontaneous need to harness the power of theatre and have served to bring about change.

GROTOWSKI INSTITUTE AND DOCUMENTARY THEATRE

Verbatim theatre (from the English term 'verbatim') originated in the UK in the 1990s and has developed in England as well as Russia and Germany. Theatre rejects any form of interference from the director, writer or actor, bringing authentic stories and memories to the stage.

The basic tenets of documentary theatre are formulated in the manifesto of Theatre.doc. It is an association that adheres to certain aesthetic principles. When working on productions/performances, all those who collaborate with the organisation are required to adhere to the principles outlined below:⁷.

7. <https://grotowski.net/performer/performer-16/verbatim-o-dramacie-w-teatrze-wspolczesnym>



"Theatre on Facts" is a project of the Jerzy Grotowski Institute, which aims to popularise documentary theatre among the citizens of Wrocław, professional audiences and young theatre-makers. It consists of annual courses for playwrights, directors, actors, musicians, researchers and stage designers, during which they learn new tools for describing and presenting reality in the form of a documentary performance. The courses are summarised with reviews of the performances produced by the participants – also based on their own ideas and scripts. During the first edition of 'Theatre on Facts', in the 2018/2019 season, eleven original performances were created, presented during two reviews – in February and during the 'Night on Facts' in June.⁸

"Theatre on Facts" is an extremely important project that eschews conventions and allows fundamental and important issues concerning freedom, humanity, peace and personal choices and values to be made public in the form of performances. It is focused on current events and authentic stories of characters, presented in a form unadulterated by the director's vision, the actor's interpretation or the playwright's imagination.

An advocate of this genre on the Polish theatre scene and at the same time the artistic supervisor of the project is the theatrologist, director and playwright Mr Krzysztof Kopka, whom I asked to talk to me, and whose extensive excerpts are reproduced below.

1. What is the process of creating a documentary performance itself?

Let me start by pointing out that I do one type of docu theatre. I use the technique of verbatim, or 'literal recording of reality'. The source of this technique is the conviction that people generally have something interesting to say. We don't have to be experts, researchers, explorers or artists. Each of us is

an absolute expert in at least one area – our own life. And this life (as life is) is full of dramatic events and choices. Often we do not notice them, because we do not want to, because we try not to think about them, but even the choice we make at breakfast in favour of 0% yoghurt is part of our great life battle for a slim figure, an attempt to realise the ideal of a healthy, active, perhaps also – close to nature life, etc., etc., etc. A banal, reflexive daily decision can send us back to a veritable cornucopia of ideas linked by a Wittgensteinian 'family resemblance' that we half-consciously adhere to in our lives. Once upon a time, one of our colleagues researched the topic of 'mums online', influencers who share their experience of motherhood with their followers. (One has 800,000 followers, many times more than Olga Tokarczuk's readership). This 'instamama' was showing pictures of her living room: a light grey dog was lying on a light grey carpet, in front of a light grey sofa and between light grey armchairs. I thought it reminded me of the tragic heroes of Corneille and Racine. Just as those two were possessed by an ethical imperative, she is trying to realise an aesthetic utopia. The tragedy flows in both cases from the same source: the impossibility of realising utopia in a chaotic, random, redundant world. Racine's honour-driven hero fails because he is confronted with situations so ambiguous that the rigid rules of the moral code could not foresee. The light grey dog will inevitably leave traces of muddy paws on the carpet one day.

Verbatim sometimes tells about high-profile events, such as the killing by police officers of Igor Stachowiak ("Paralysis. The case of Igor Stachowiak"), the Belarusian protests after the rigged elections ("Cela") or the trial of the priest-pedophile from Ruszów ("Here women burn better"), but most often he focuses on "everyday practices", problems and dramas that everyone has to deal with – aging and sick parents, overweight, problems with 'networked' children, etc..., etc. The primary tool for acquiring material is a conversation with the protagonist. We record it with his or her permission and then transcribe it without correcting grammatical errors, slips of the tongue,

8. <https://grotowski-institute.pl/projekty/teatr-na-faktach/>

incoherence, stuttering, etc. At this point we are completely 'verbatim'. The transcribed conversations become the basis of the script. We do not add a word of commentary to it. The only interventions allowed are deletions and compositional treatments.

Here I would like to add that I find these conversations of ours quite unique. As a rule, each of us has conversations of two kinds: either with our relatives or with acquaintances (from work, the neighbourhood). In the first case, these are conversations between people who know 'everything' about each other; in the second, it is often a ritualistic and superficial small-talk limited to the sphere of life in which the meeting with the acquaintance takes place (professional matters, chats with neighbours about the weather and local problems).

In the documentary interview, we ask the stranger why he acted the way he did. This question is not usually asked in conversation with those closest to us: he acted that way because 'that's the way he is'. The surprise caused by our childish "why?", the pauses that follow the question, indicate that our interlocutors rarely answer it. But to us, the overwhelming majority answer, and moreover do so willingly. Sometimes it is simply difficult to interrupt a story provoked by a question. It seems that most of us want to be heard and we don't often get the chance to do so.

The interviews bring us the starting material. It is usually tens – hundreds of pages of print. It is chaotic. The stories hook into many issues, touch on a multitude of problems and events. Sometimes we have a detailed description of a situation, sometimes a general impression.

We have to deal with this excess somehow. To carve out a coherent story from this chaos of variant repetitions.

The first step is to clarify our theme, to decide what specifically we are talking about and who is the protagonist of our story. Let me try to show this with an example. One of the participants of the course sent me a recording of some conversations held with a Mother and her Daughter. Mother (45 years old), Daughter (27 years old) – as you can see Mother got pregnant

as a 17 year old. She was captured by a boy who was standing outside her house and silently worshipped her. This affection was much needed for the girl, as she had grown up in a 'bad home' with violence and alcohol. It soon became apparent that the young father and later husband was 'weird'. At the time, Asperger's was rarely mentioned but this was his case. The teenager was hastily married off to avoid a scandal (a lavish Polish wedding with 'White Bear' played continuously, she in a mismatched dress from a lumpx, today she associates the whole event with a Smarzewski film). Her husband does not spend the wedding night with her and after a few days – disappears. The search (also by the police) is unsuccessful. The daughter inherits her absent father's deep-seated illness. Life with her is difficult: dependent, uneducated due to her low intelligence, she erupts easily. In spite of this, Mother finishes her studies in psychology. She manages to get her daughter therapy, social housing (with medical care), a job (supermarket checkout) – she tries to get her daughter to start living independently. (Once she is living separately she calls Mother 200 times a day – Mother eventually blocks the number).

As a teenager, Daughter has a suicide attempt: while on holiday at the seaside with Mother and her then-partner, she feels left out and swims away on a mattress to drown herself. Mother admits that when she noticed the mattress she had a second's hesitation about whether to raise the alarm, a flashing thought of freedom. Then – 'she starts to howl', her scream pulling the men up from the beach. They rescue the Daughter. Last Easter, for the first time in their lives, they spend separately: Mother flies to Spain to a lover she met on Tinder, 'for sex' as she puts it.

At this early stage of the work, the main character seems to be the Mother. How does it happen that a 17-year-old, from a 'bad home', who 'fell in', then a teenage single mother of a sick child, graduates from university and, in her 40s, tries to make a life for herself? Of course, everything requires additional conversations and questions.

Dramatic Events are drawn out in the stories of Mother and Daughter. For example, that fateful day at the beach. The daughter feels rejected by her mother, who pays more attention to her new partner. It all happened more than 20 years ago, many of the details have faded from memory. We are left to imagine the situation based on what we have learned from both stories. For example, a peak moment in Daughter's life is when she sings a French song during a school academy. She has her performance recorded on her mobile phone. She plays it repeatedly to each of her few friends. She has little else to offer: her favourite pastime is riding the bus from loop to loop along the same route.

Perhaps that song, its recording, should be used in this imagined Event? She tries stubbornly to draw attention to herself by endlessly playing the melody and achieves the opposite effect? He doesn't understand why.

I cannot say at the moment what the more general sense of the story is. As more questions are answered (e.g. the circumstances of the decision to block the Daughter's phone; how the Mother felt when the phone went silent; how the Daughter experienced it), that sense will begin to draw itself out to me. But in the performance I will not try to impose my understanding of the story on the audience. I will concentrate on creating a stage reality that is emotionally intense enough, exposing moments of dramatic decision-making, so as to confront the audience with the questions that the story of Mother and Daughter raises. To make them think and look for their own answers.

In order to achieve this, I initiate in the work on the script and the performance a process opposite to that which takes place during the interviews. My experience from conducting them leads me to conclude that our protagonist often hesitates between the desire to speak his (often difficult) truth out loud and the fear of being judged badly for doing so. This is why he often talks about the most difficult moments 'in instalments', wrapping the key information in verbal wool, nuancing it to the point of self-denial. You need to develop the ability to

find these 'hot spots' in the chaos of a conversation. For me personally, a knowledge of good literature helps, allowing me to see the outlines of a universal drama in a story about banal, everyday problems.

Again, an example: at the beginning of the course we send the participants 'out on the town'. They are to record a conversation with a random passer-by within 2 hours. Ask him a question. Someone asked a florist in Solny Square about her life's dream. To become a soldier – he heard in reply. So how do you feel about the fact that the dream didn't come true? Why didn't it come true? Two missions in Afghanistan. I'm on military retirement and replacing my daughter.

Another example: a short-cropped boy in clogs who was eating a pita at the Fredro statue was puzzled.

It turned out that he was born in a block of flats in Wejherowo. A fan of Arka Gdynia, a blockhead whose greatest achievement was to buy a fancy motorbike. At one point he realised that he knew what his whole future life would look like. He sold the motorbike to have money for a flamenco course and moved to the Tricity. He wants to go to university and create a new circle of friends for himself. Isn't this some version of Oedipus defying the oracle's verdict?

2. Can documentary theatre be called socially engaged?

Certainly. Erwin Piscator, director of the 'zeit theaer' or time theatre, is generally considered to be the founder of the genre. This was an openly political and social theatre with a distinctly left-wing orientation. The emergence of verbatim is linked to the name of the American black actress Ann Deavere-Smith, who performed two monodramas created using this technique in the early 1990s.

It all begins when seven-year-old Gavin Cato suddenly runs out into the street directly under the wheels of an oncoming car. The child is still alive and stuck underneath the car, whose

driver is afraid to move so as not to further injure the boy. A crowd of locals gathers around, the police appear, then an ambulance. The paramedics take the slightly injured driver and – leave Gavin behind: unlike the driver, the boy does not have adequate insurance and the ambulance is from a private medical company. The next one, already from the public health service, picks up the boy and he dies in it, on the way to hospital. Even before the news reaches Crown Heights, stones are flying into Jewish shop windows.

It is 19 August 1991. In Brooklyn, of which Crown Heights is a part, a three-day riot begins. They will last for three days and (with great exaggeration) will be called 'New York's Kristallnacht' by the Jewish community, which becomes the target of the attacks. For the driver of the car was Hasidic, while Gavin Cato was black.

The Brooklyn riots came as a shock. After all, it is 1991, not so long ago the Berlin Wall fell as a tangible sign of the triumph in the Cold War of the West representing freedom, equality and wisdom. Admittedly, in distant Moscow at exactly the same time (19-22.08), a clumsy attempt to reverse historical trends and reestablish the Soviet Union takes place (it will go down in the textbooks as the 'Yanayev putsch'), but it ends in utter rubbish. Journalists marvel at the people of Moscow, who with their own chests blocked the way of the tanks. Whoever has breathed the air of freedom at least once will not let it be taken away again, conclude commentators from the world's most serious journals. Everything seems to confirm the thesis of Francis Fukuyama's work *The End of History*, hastily translated into dozens of languages, which could be summed up very briefly – things will only get better.

And here, on a New York street, Gavin Cato is killed and events take place that are associated with the darkest pages of a past so rightfully gone: Kristallnacht or the anti-Semitic pogroms in Tsarist Russia. The leaders of the two communities living in Crown Heights – the Jewish Orthodox and the blacks who came mainly from the Caribbean (Cato's family came from Guyana) – try to influence their countrymen to put out the fire.

They debate with each other. Nothing comes of it. The riots continue bringing another victim, a Jewish Brooklyn resident shot in the street.

The arguments uttered by the leaders fail to reach the other side: when a rabbi calculates to a black activist how many Jews were active in the 1960s in the struggle against racial segregation in the civil rights movement, he hears in reply that eventually the Jews won rights for themselves and forgot about the blacks. And how does one react when a rioter repeats after Pastor Louis Farrakham, spiritual leader of the Nation of Islam, that Jews made up 75 per cent of slave owners in the South? That this is nonsense? That, according to historical research, in 1861 Jews made up only 0.2 per cent of the South's population and only 0.3 per cent of them owned a black slave? Do you really think these are arguments that will work on an agitated street?

For us, it is this 'confusion of tongues' that accompanied the outbreak at Crown Heights that is important. The rebellion itself was ultimately understandable: it was triggered by the increasing marginalisation of the black community over the years. For example, the destruction of US public education, which began in the Ronald Reagan era, depriving black youth of opportunities in a changing and increasingly skilled labour market. This is how Berkeley Marxist and previous generation activist Angela Davis saw the issue. But contemporary African American activists repeated Farrakhan's nonsense about the vampirism of Jewish bloodsuckers. Jews, meanwhile, kept reminiscing about the Holocaust and the 1964 murder of Mississippi Jewish civil rights activists Goodman and Schwerner.

Actress Ann Deavere Smith decided to confront this modern Tower of Babel. As she followed the media coverage of the riots, she was struck by the multiple voices, the multitude of incompatible narratives, the impossibility of finding common ground between the conflicting sides in the debate. She decided to tell it all.

She referred to the simplest inspiration, drawn from Stendhal.

*For the author of *The Hermitage of Parma*, the realist novel was, as is well known, 'a mirror strolling through a guesthouse'. 'Fires in the Mirror' reflects the fires set in Crown Heights' Jewish shops. The play features 26 characters, such as Reverend Ak Sharton, an African-American preacher and activist, Rabbi Joseph Spielman and Shea Hecht. From the stage we also hear the story of Carmel Cato, Gavin's father and the New York police officers who restored order to the streets. Angela Davis also speaks.*

All these monologues (transcribed verbatim from recorded conversations) are performed by Ann Deavere Smith, 'impersonating' successive characters, mimicking their manner of speech and body expressions. The monologues are grouped thematically, for example, a scene concerning 'Hair'. It features an anonymous girl (African-American), who says that at her school it is important to emphasise one's ethnic group through behaviour, clothing and hairstyle. Meanwhile, Pastor Sharton, who belongs to the older generation, recalled how he promised the musician James Brown that his hairstyle would have no racial overtones and that he would wear his hair straight. Ryfka Siegal, on the other hand, complains about the obligatory wearing of a traditional wig for an Orthodox Jewish woman, in which she does not feel like herself.

As you can see, Smith's monodrama about the Brooklyn riots reaches quite deep into the 'habitus' of the representatives of both groups, that part of culture which is 'imprinted' on the body in the process of upbringing. Habitus' very strongly and at the same time imperceptibly (an Afro haircut or straight hair seem obvious, 'natural') defines each of us and potentially makes it difficult to communicate with representatives of other groups. After all, by giving up some of our 'habitus' behaviours in the name of compromise, we would be betraying ourselves....

'Fires in the Mirror' premiered a year after the New York Public Theatre riots and was part of a larger project undertaken by Smith. It was called 'On the Road: the Search for the American Character'. In the show's programme, Smith wrote the telling

words: "I feel that the American character does not live in one place or the other, but in the gaps between those places. In the above statement, I see evidence that the actress accurately perceived the change that had taken place in the world she wanted to talk about. It was, above all, a world in flux. In the old world, the one in which Ann Deavere Smith (born 1950) was born, 'American characters' were still more or less in their places. The place of, say, the African-American who, like James Brown or Reverend Sharton, straightens his hair, supports Martin Luther King and aspires to a place in the middle class of an unprecedentedly prosperous American society. But Pastor King is killed in an assassination attempt and his teachings, so close to the ideals of the Enlightenment, are seen as a beautifully spiritual utopia. This utopia is not only beautifully spiritual, but also contradictory, because freedom is in competition with equality, opportunities for advancement are limited, not every punter becomes a millionaire, because there will always be fewer desirable jobs than those who aspire to them, and the infinite and universal Enlightenment is dangerously close to cultural imperialism. The Enlightenment paradigm, which has been the foundation of Western civilisation for the last three centuries, is collapsing at the end of the 20th century under the weight of its own contradictions. What followed was an ideological earthquake, analysed by Zygmunt Bauman, who wrote about 'liquid reality' and 'life in the age of uncertainty'.

It was this new, fluid reality that Smith described with her verbatim technique, both in 'Fires in the Mirror' and in her play 'Twilight: Los Angeles, 1992', a year later.

"Twilight" tells the story of the six-day 'Los Angeles uprising' that erupted when, on 29 April 1992, a jury acquitted four white police officers accused of beating black taxi driver Rodney King. The verdict was, in the popular view, patently unjust. For days, all television channels had been showing a video taken by a bystander of King's arrest. It shows how, for no apparent reason, a group of police officers pull the driver out of the car and then savagely torture him for over a minute.

This appears to be an attack par excellence racist and this is also how the court verdict was perceived. Immediately after it was announced, fighting began in the streets. Shops were destroyed and looted, police stations attacked and cars burned. More than 1 100 buildings were destroyed and property damage was estimated at more than one billion dollars. As the police were unable to establish calm, National Guard troops and then regular US ARMY units – the 7th Infantry Division and the 1st Marine Division – were drafted in. The incidents began to feel like a local civil war. According to official figures, 63 people were killed, 2,383 injured and 13,220 participants in the incidents were arrested.

Smith documented the subject of the uprising for nine months. During that time, she conducted more than three hundred interviews with both street fighters and city officials, such as Los Angeles Police Chief Daryl Gates. She also reached out to a juror from the police officers' trial. One of the protagonists was also Reginald Denny, a truck driver who was severely beaten and the attack on him was, thanks to a cameraman from a helicopter, broadcast live on television. The reason for the attack was obvious – Denny was white. Denny is a serial and unwilling participant in accidents, as is Mr Young Soon Ha, the former owner of a liquor shop (looted and then burnt down during the riots).

Also not directly involved in the riots was Beverly Hills-based star Charlton Heston, but his voice – a former participant in Martin Luther King's 'march on Washington' and, since the Reagan era, an extreme conservative – was also heard on the show.

By juxtaposing the voices of residents of the ghetto and of exclusive neighbourhoods, of people standing on different sides of the barricade, Smith tried to draw as complete a picture as possible of a society that suddenly found itself in the throes of this little civil war. In doing so, she did not shy away from talking about the ambiguity of her characters' attitudes: reviewers have drawn attention to the character of the Korean shopkeeper. In his account of the events in which he lost the

achievements of his hard-working life, an understandable rage is mixed with an empathetic understanding of the reasons pushing desperate people into street protests.

Both of Ann Deavere Smith's monodramas have been hugely successful and have drawn attention to the theatrical potential of the literal, verbatim method of describing reality used in them.

The new (since 1992) artistic director of London's Royal Court Theatre, Stephan Daldry, decided to take a closer look at it. There was nothing surprising in this, after all, the mission of this theatre has always been to present young and inclined to experiment drama. It was here that England's 'angry young men' of the 1950s and 1960s, headed by John Osborne and Arnold Wesker, made their debuts. And it was thanks to a battle started by the Royal Court that theatre censorship was finally abolished in England.

It operated under the 'Theatres Act' of 1843 and was overseen by the Lord Chamberlain's Office, which had a track record of controversial decisions such as the banning of Terence Rattigan's play 'In the Footsteps of My Leader' in 1938 due to its 'farcical representation' of the then (Nazi) German government.

*Nearly thirty years later, Edward Bond's *Survivors* (premiere – 1965) became the subject of a dispute. Because the then theatre management expected the Lord's Office to intervene in the case of this essentially extremely brutal and naturalistic text on the lives of London's unemployed it took care to... change its status: the official producers of the play were members of a private club that the RCT management had set up. Although the Lord's Office had hitherto avoided interfering in the activities of such initiatives (private clubs were, after all, the preserve of the upper classes), in the case of *Survivors* they were not swayed and rose to the challenge. The director of the RCT, William Gaskill, was dismissed from his post and the theatre itself fined for offending morality. The result of this decision was a high-profile scandal that sparked heated debates about freedom of speech and beyond. What offends morals more: the fact that a West End theatre shows life in*

the East End, or the fact that such life in 1960s London exists? A special parliamentary committee was set up which, after two years of heated discussions, finally abolished censorship in British theatres in 1968.

*Such a fine tradition of fighting for a free and new word in drama obviously obliged and Daldry made successful efforts to live up to it. It was under his direction that Sara Kane and Mark Ravenhill made their RCT debuts. And it was also under his direction (and directed by him) that the first English verbatim premiere took place. This was 1996's *The Body Talk*.*

While Ann Deavere Smith used the method of a literal record of reality to portray major social crises, Daldry, tested the possibilities of 'literal language' in describing the individual and very intimate sphere.

In his performance, the body spoke of the everyday shame of having too big a butt or too thick thighs, the delusions we have about our appearance, the idealisations we make to drown out the inner voice that insistently whispers that we look awful. Our culture teaches us not to listen to this voice, and still less to enter into dialogue with it. After all, it is the inside that is important, the spiritual value and not the shape of the nose. In theory, this is true, but as we all know, everyday reality can squawk, causing us unspeakable suffering.

Exactly – the unspeakable. The consistent omission of the sphere of the body results in the fact that we lack the language to talk about its affairs. There is only slang – asceticism or pornography.

*It was this difficulty that Gloria Steinem spoke of in the preface to Eve Ensler's *The Vagina Monologues*:*

"I come from the generation of the thing itself. Because with these words – spoken rarely, in a hushed voice – the women of our family referred to all female genitalia, internal or external. Not because they were unfamiliar with the terms vagina, labia, vulva or clitoris.

On the contrary, they were teachers by training and therefore probably had better access to information than most of their female peers.

Nor can they be accused of being unlettered or 'prudish', as they would put it themselves. One of my grandmothers earned her living by writing sermons – in which she didn't believe a word of it – for the strict Protestant Church, and earned the rest by playing the races. The other was a suffragette, educationalist and even a political activist, which at the time filled many in her Jewish community with horror. My mother was one of the first reporters at the newspaper even before I was born. She always prided herself on raising both daughters in a more enlightened spirit than she had been raised. I don't recall her using dialect terms of female anatomy that sound bawdy or embarrassing, for which I am supremely grateful. Nevertheless, I have not heard terms that are apt, let alone gloatingly proud."

*(Eve Ensler, *The Vagina Monologues*, p.10, Warsaw 2003)*

Both Daldry's "The Body talk" and "The Monologues..." Ensler can be seen as examples of the struggle for the establishment of a fully-fledged language in a sphere where, as Steinem writes, 'shaggy dialects' have hitherto prevailed. This direction, by the way, was made clear in both titles and both – as is always the case with similar linguistic revolutions – were considered hysterical and exaggerated by some audiences. Indeed, both scripts brought dark language, saturated with subjective emotions, ambiguous. But at the same time – extremely moving. What impressed the audience most was the opportunity to follow the individual struggles to express their own truth. These were sometimes not entirely successful but always sincere. The reviewers agreed that Daldry/ego's and Ensler's performances owed this special and not at all often present tone in the theatre to the technique of verbatim. It also resonated in subsequent RCT productions that spoke directly about political and social issues.

"My Name is Rachel Corrie" (premiered in April 2005) is a play by Allan Rickman about everyday life in Gaza. The distinguished

actor based his script on the diary and emails of an American activist active in the International Gaza Solidarity Movement. Rachel wrote her diary continuously from the age of 12. Initially a typical teenage girl's album, with each passing year it became a record of an increasingly original and unusual spiritual life. Both the authors she read – Rilke, Cummings, Gertrude Stein – and her keen interest in world affairs were unusual.

In doing so, it stemmed from the very emotionally experienced pain caused by the injustices happening and the need to oppose them.

This led Rachel Corrie to the Gaza Strip. She writes about daily life on this most densely populated patch of land, about learning in classrooms with bullet holes in the walls; about a Palestinian family building a house for decades, all the while knowing that Israeli bulldozers can destroy it in two hours; the hours Palestinian workers spend day in and day out at the crossings; the 'accidental' destruction of wells and the surreal feeling you get when watching the horror film 'Animal Mortality' on cable while the jntifada is going on outside your windows. Rachel argues with her father when he writes about Arab terrorism in emails: how would we feel, she asks, if our home was under constant threat of destruction? But while criticising Israel's policies, she also understands the concerns of Jews. She is engaged but not biased. She writes with precision and factuality.

"Writing was in her blood," notes reviewer, Michael Billington, and considers her memoir a "deeply moving personal testimony". The memoir remained Rachel Corrie's only work. She died in Gaza at the age of 23 under the caterpillars of a bulldozer as she attempted to block its path to a Palestinian home marked for destruction.

"The theatre has no obligation to present the full picture," wrote a Guardian reviewer after the premiere. – Its only duty is to be honest. What you get here is a stunning account of a single woman's reaction to a particular situation."

(The Guardian, 14.04.2005)

Robin Soans' 'Conversations with Terrorists', which also premiered in April 2005, was equally well received as Alan Rickman's production.

The performance consisted of two parts. In the first, the voices of members of organisations identified as terrorist resonated: former IRA soldiers and fighting protesters from the Ulster Volunteer Army, members of the Kurdistan Workers' Party, the National Resistance Party of Uganda and the Al-Aqsa Martyrs Brigade. But voices of 'civilians' belonging to the nations from which the terrorists are recruited have also been recorded, and their skin colour and facial features facilitate this identification. So how does a Palestinian schoolgirl feel in Bethlehem and an Edwardian Muslim in Luton? Very badly. In the ongoing 'war on terror' they are treated as potential terrorists.

The protagonist of the second part is an unnamed British diplomat 'in Asia', in whom Craig Murray, the recent UK ambassador to Uzbekistan, is easily recognisable. At the time of the premiere of 'Conversations...', he was still the protagonist of a high-profile political scandal: namely, Murray had demonstratively resigned his post in protest at the way the US was waging its war against Al-Qaeda. He was carrying out his mission in Samarkand, through which the CIA funnelled Taliban captured in Afghanistan (many of whom, as it turned out in time, were God-fearing men, captured completely blind). This is where the first interrogations using torture took place. Murray protested against them on ethical grounds but also out of a deep conviction that information obtained in this way is usually useless. A tortured person will say anything to avoid pain. ("We sell our souls for a handful of rubbish," says the Diplomat in the play.)

Craig Murray described his experiences in Uzbekistan in his reportage 'Death in Samarkand', which for a long time could not be published because of government counteraction. When it finally came out in 2006 it did not contain the diplomatic documents withheld by the censors, earlier than the book. The Royal Court production was thus a successful attempt to

circumvent the ban on informing the public about the dirty war on terror.

"Conversations with Terrorists" draws attention for yet another reason. The verbatim technique excellently serves to reveal the deep motives of the actors of social life and to complicate their everyday practices (sometimes we do not realise our intentions, we realise them half-heartedly, etc.). Very efficient in describing everyday life, this 'documentary technique' does less well with more general conclusions. Often the detailed picture of events obscures their meaning.

Robin Soans' play shows that it is possible to deal with this limitation without breaking the rules of verbatim (we do not comment on our characters' statements or add a punchline to their story).

The meaning of "Conversations..." is clear: it is the war on terror that produces terrorists. The protagonists of the first part embarked on the path of violence when they had exhausted all other possibilities to solve their problems. The temptation to resort to violent means arises when the power of politics is replaced by the politics of force. This is what Ambassador Murray talks about in his account of Asia.

Equally unequivocal in its diagnosis is 'The Jungle', a play by Joe Murphy and Joe Robertson, founders of Good Channel, a theatre company based in the Calais refugee camp in 2017. Their play tells the story of the humanitarian catastrophe currently taking place there, for which the creators blame the French and British governments and especially Theresa May, who heads the UK Home Office. It was she who denied the minors living in the camp the right to be in the care of relatives living in the UK. We learn this by following the story of a Syrian girl, Amal, whose dreams end in a muddy camp cemetery called Angels Corner.

Miriam Buether's set design, places the audience in a restaurant, a dilapidated place with plywood tables, mismatched chairs and benches and a patchwork roof of thin material. Bread is given away. Even in the midst of the quarrels and misunderstandings, the daily struggle for survival, the hopes

constantly raised and dashed, there is always bread and hospitality. The notorious cellphones play a big part in the play. In Poland, the fact that refugees have them was considered by some to be proof of their wealth and well-being. In reality, they are an essential communication tool for their journey. With them, refugees call their mothers in Africa and – to reassure them – lie that they are already in England. When someone calls to say that they have successfully crossed the Channel, a frenzy of joy breaks out in the camp. Repeatedly during the play the ringtone of one of the telephones playing 'The White Cliffs of Dover' rings out. The familiar melody sounds endlessly melancholic....

Literal documentary theatre is able to act quickly. It is also able to describe, perhaps more precisely and evocatively, the ambiguous 'subsoil' of the events it recounts than traditional media do.

Such was the case with Tess Berry-Hart's play *Someone to Blame*, telling the story of Sam Hallam, a teenager wrongly convicted in a circumstantial trial and serving a years-long sentence. In 2004, a group of youths beat an Ethiopian immigrant to death. Two witnesses testified that Sam was one of the attackers. One witness recanted his testimony while the trial was still ongoing, while the other admitted afterwards that he had accused Sam because he was 'looking for someone to blame.'

Despite this questionable evidence, Sam Hallam was convicted and the conviction was confirmed at the first appeal hearing. The second appeal took place in 2012 and was preceded by the premiere of the play a few weeks earlier. It told the story, with the usual accuracy of documentary theatre, of a life full of tension and frustration on the estate where the murder took place. It presented Sam's story and the course of the trial during which he was found guilty. It is, of course, difficult to argue that 'Someone to Blame' influenced the outcome of the trial, but Hallam was nevertheless freed as a result and thanked the filmmakers warmly for their handling of his case. Alec Blyth and Adam Cork's verbatim 'London Road' (premiered

14.04.2011 at the Cottesloe National Theatre in London) also has a criminal plot.

The story is set in Ipswich, Suffolk, where the serial murders took place and during the trial of their perpetrator Steve Wright between 2006 and 2008. What is interesting here in particular is that the show is... a musical. The music came out of the rhythm of the speeches of the Suffolk residents interviewed by the authors. The play was quite a success (it won as many as four Laurence Olivier Awards in 2012, and in 2014 a film was made based on it with Tom Hardy and Olivia Coleman). Reviewers stressed that the authors did not prey on the tragedy. They solidly documented the topic by conducting dozens of interviews with residents, prostitutes working along the highway, media representatives. They focused on the community of residents that the threat spawned (a Citizen's Guard was established) and the fact that this community survived the capture of the killer.

As you can probably see from the above, after all, random overview, the verbatim method has become firmly established on English stages. Documentary plays are performed there every season, attracting the attention of audiences and reviewers and winning awards, including non-theatrical ones, such as Amnesty International's award for Philip Ralph's *Deepcht* (2008), a play about the mysterious deaths at the *Deepcht* barracks, where five recruits died between 1995 and 2002. Documentary authors often remain true to the genre they practice, such as Tess Berry-Hart, who two years after the success of her play *'Judicial'*, staged the acclaimed *'Sochi 2014'*, a verbatim story about the LGBT community in Russia and the introduction of restrictive anti-gay laws just before the Putin Winter Olympics.

The plays can also deal with surprising topics, such as the changes that have taken place in... the English railway under Margaret Thatcher's neoliberal government.

"Reforms" in this area followed the universal pattern invented by the Chicago economists headed by Milton Friedman: deregulation, cost-cutting and job-cutting, ceding some tasks to

outside companies, and so on. But as they related to British Railways, an institution that was still an object of national pride and a model for the rest of the world, an institution where work was actually a kind of service and an ennoblement, the market-oriented changes that were introduced there in the 1980s proved to be a vivid model of all the changes made to UK life by the Iron Lady, who held the view that "there is no such thing as society. There are individual men, women and families."

The first effect of the changes on the railways was chaos never before seen there. A dozen months after the 'neoliberal overhaul' of the English railways, the first fatal accident in a century occurred. Then another. And another. The railways in Britain were no longer the super-safe means of high-speed transport they had prided themselves on being almost from their inception.

3 Documentary theatre allows many stories to be told that would probably never see the light of day. What is the audience's reception when they watch someone's authentic story on stage?

In a nutshell, surprisingly good. It seems that the language used in our performances plays a decisive role. Transferred 'literally' from conversations, ungrammatical, chaotic, full of contradictions, often clumsy and always extremely emotional. He is like our lives and therefore his story of life is perceived as authentic. At the same time, we are always trying to discern, in the usually chaotic stories we listen to, some dominant 'trend' that becomes the axis of the drama in the show. I use the word trend after the late, great psychologist Daniel Kahneman, whose meticulous research over many years led to the conclusion that our human identity, is much more discontinuous, dynamically variable, chaotic, not so much rational as rationalising our decisions *ex post*, nevertheless it is possible to discern some 'trend' prevailing among choices.

Someone faced with an accident will throw themselves into rescuing victims, someone will broadcast it on social media. We try to find that fragile basis of our protagonist's 'personality'. When we succeed, our story about him becomes structured. In this way, we somehow overcome the 'Narrative Crisis', which Byung-Chul Han believes is one of the most dangerous crises of modern civilisation.

4. How do you see the future of documentary theatre? Are audiences craving this kind of storytelling?

I hope that documentary theatre in Poland will develop in the Anglo-Saxon style. Throughout the English-speaking area, verbatim has gained a permanent place in theatre repertoires and at the same time a handy tool for diagnosing and solving social problems and conflicts has been discovered in it. For example, a large Australian hospital produced a play about the conflict between doctors and middle medical staff.

5 "To form the social order like a sculpture – this is my life's task and the task of art in general", said Beuys. Like Joseph Beuys, do you believe that art has the task of 'sculpting society'?"

That being said, I am of course of the opinion that documentary theatre 'sculpts society' in its own way.

* Krzysztof Kopka is a teatrologist, playwright (among others, co-author of the plays: "Ballada o Zakaczawiu", "Rzeź"), screenwriter ("80 milionów", "Fotograf"; series: "Głęboka woda", "Komisja morderstw"), director (among others, "Coriolanus", awarded the best Shakespearean play of the 1998/1999 season and the play "1612", produced in Polish-Russian cooperation, presented at the Ad Spectatores

Theatre/Theater in Warsaw. He is also a film director ("80 million", "The Photographer"; series: "Deep Water", "Murder Commission"), stage director (e.g. "Coriolanus", awarded as the best Shakespeare play of the season 1998/1999 and the play "1612", realised in Polish-Russian cooperation, presented by the Ad Spectatores Theatre/Teatr.doc and awarded at the Gdynia R@Port Festival of Polish Contemporary Plays) and a lecturer in the Chair of Stage Design at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. He also translates texts from Russian and has translated over a dozen dramas by 'new drama' artists. He is an authority and promoter of "Theatre on facts" on the Polish theatre scene, with success and full determination he leads the project "Theatre on facts" in Wrocław Grotowski Institute. In 2024, the third edition of the "Theatre on Facts" Festival was held under the motto – "Things unnecessary", during which the audience had the opportunity to participate in 20 events: performances, performative readings, discussions and meetings, as well as workshops on the daily struggles of victims and witnesses of armed conflicts in the 21st century.

It is worth quoting here an excerpt from a statement by Jakub Tabisz, artistic director of the Theatre on Facts Festival, who characterises the activities of the third edition of the event in this way:

During the Festival of Theatre on Facts, we want to tell stories about ordinary people making extremely difficult decisions. Each of the performances and performance readings will refer to real characters and events. The male and female creators will listen to stories happening here and now, the most current and sensitive. Many of them will be told for the first time so loudly and powerfully. We will present performances about personal faith, about migration, about imprisonment, about endless work and lack of prospects for decent employment, about minorities and exclusion. Each of these stories happened

*somewhere in Poland and sometimes beyond its borders. The programme of the 3rd edition of the festival will include premiere documentary screenings, the most interesting and recent productions of the Wrocław Theatre on Facts, as well as guest productions, from Kharkiv under rocket fire or from a Belarusian cell. Traditionally, the screenings and readings will be accompanied by discussions with the heroes and heroines of the plays, experts and activists. For us, the possibility of conversation complements the performance and is a form of verbalising the problem, an opportunity to ask questions at the source.*⁹

UKŁAD FORMALNY THEATRE

I recently had the opportunity to briefly become part of the Formal Arrangement Theatre company, creating the set design for Piotr Rowicki's play *Limba*, directed by Piotr Ratajczak.

The place where I have come to work exudes an energy quite different from that of the cultural institutions I have known before. It is not without reason that the theatre is located in the Przedmieście Centre, bringing together the residents of the neighbourhood and activating the local community, making it a communal space open to dialogue and all initiatives. Authentic ensemble building and community spirit, manifested in the collective creation of every element of a performance, from the text to the stage design, distinguish the theatre's activities from other institutions and have become the group's trademark. The characteristics of the ensemble proved to be particularly important in the context of the performance's theme, which dealt with the problem of a polarised society. The play is set in a Wrocław housing estate, reserved for the elite, quite wealthy, although this plausible situation could have happened in any other place.

The eight protagonists meet at a tenants' meeting to decide on the planting of a tree, the eponymous *limba*. The routine

meeting takes a rather unexpected turn. The tenants, representing different social groups, professions, ideologies, attitudes to the European Union, material status and religions, have different visions and ideas not only about the tree but also about many other issues. Under the influence of emotions and unexpected events, the truth about the inhabitants comes out. It turns out that nobody is who they say they are. Funny, intelligent and ambiguous dialogues show the comedic nature of all radicalism as clearly as possible.

Thanks to the structure and the idea of this organisation, one could feel even more strongly the authenticity in the message of this performance – strength comes from the unity of society, its symbiosis.

Emboldened by the relationship I have with the Formal Arrangement Theatre Foundation, I asked for answers to a few questions, related to the group's social and artistic activities. Below are the statements of the interviewees:

1. Can you tell us in a few sentences about the beginnings of your group and the goals you set for yourselves?

Initially, each of us followed our own artistic path. In 2016, we decided to combine the experience we had gained and create together. We made a deal, Formal Arrangement. This is how Formal Arrangement came into being – a theatre that talks. We want to be as close to people as possible, to ask about what is important to them. We look for topics that are important and often passed over in silence. In our performances we do not give concrete answers, we prefer to ask questions. We create a space for discussion, confrontation and integration. We value diversity and want to reach the sensibilities and needs of a wide audience – regardless of beliefs or attitudes. We tear away the patch of exclusivity and inaccessibility of theatre – Formal Arrangement is for everyone! Every audience member is important and unique to us.

9. <https://grotowski-institute.pl/projekty/festiwal-teatru-faktach-2024/>

The Formal Arrangement Theatre was created out of a fusion of various artistic communities in Wrocław – graduates of the Academy of Theatre Arts, the Academy of Fine Arts, the Academy of Music and the University of Wrocław. The factor consolidating our official activity in the form of a foundation was the "Programme of Postgraduate Self-formation in Acting", implemented within the framework of the European Capital of Culture 2016. The aim of the programme was to develop the potential of young artists graduating from theatre school through independent creation of workplaces and theatrical activities in various spaces of social and educational activity. We have fully met our objectives by appointing a permanent artistic team, which we expanded to include specialists in psychology and pedagogy already in our first year.

2. Could you share your vision of theatre with me? What do you do?

In the seven years of the Formal Arrangement Theatre Foundation's work, two basic profiles of the theatre's activities have clarified.

The first of these is to reach a youth audience with high-quality performances, especially from small towns and villages that have no daily contact with culture. This defined and difficult audience requires specific creative methods to meet its needs. We are strongly connected to Wrocław and the region – this is where we met and feel comfortable:)

From 2020, we have our permanent location in the Centre in the Suburbs at 39a Prądzyskiego Street.

In pursuing our mission, we strive to use the human potential gathered in the Wrocław NGO community:

We are a member of the Lower Silesian Federation of Non-Governmental Organisations and constantly participate in Social Dialogue Groups. In educational projects we cooperate with the "Association for Critical Education" and the Wrocław Social Development Centre. In the project "Cicho/Tuxo", we

were substantively supported by the "Ukraine Foundation" and co-produced by the Contemporary Theatre in Wrocław. Our educational activities are supported by the European Commission Representation in Wrocław.

Since 2022, we have also collaborated on a number of projects with the Pan Tadeusz Museum in Wrocław, such as the productions of 'In Myself the Ascension', 'Fedra, czyli historia flanelowego wstydu' or our latest production 'Balladyna'.

Since 2022, we have been carrying out our own impresario programme "Open Arrangement", inviting other professional theatre companies and artists working in the off-stage trend throughout Poland to our stage, providing them with full promotional and technical support. Over the course of two theatre seasons – 2021/2022 and 2022/2023 – dozens of such shows have taken place on our stage.

In more than six years of operation, we have carried out a number of publicly funded projects, both at local government and ministerial level.

Theatrical and educational initiatives were realised from programmes of the Theatre Institute, the National Centre for Culture, the Department of Culture of the City of Wrocław and the European Commission Representation in Wrocław.

Our work in the Wrocław NGO community has resulted in us being invited to co-create the "Centre at the Suburb" – a new space for cultural and social activity that has been established in the Oławskie Suburb in Wrocław. Our theatre has been based here since March 2020 and we are responsible for organising the cultural life of the district.

In May 2022, we once again signed a contract with the Regional Centre for Non-Governmental Initiatives, for the implementation of the 'Lower Silesia – Good Work 2.0' programme, thanks to which we employed two employees on a contract of employment and were able to equip their workstations. The project runs until 2023.

3. Can you call your activities socially engaged?

The Foundation "Formal Arrangement Theatre" has been active in Wrocław and Lower Silesia for over seven years, realising its statutory activities through educational and artistic activities and using theatre as a tool for real change and a platform for social dialogue.

We are a rare example of a professional art company using the grassroots potential of third sector work to create socially engaged art.

The Foundation's statutory objective, which we have pursued consistently since the beginning of our activities, is socio-cultural animation with particular emphasis on the needs of socially excluded people and those at risk of social exclusion. We create a space free of fear, restraint, giving a sense of safety, attentiveness and understanding through art.

The core of our ideological activity has clarified – the promotion, through artistic and social initiatives, of an active culture that stands in opposition to passive receptive attitudes. Active participation, involving audiences at multiple stages of the creative activity, fosters a sense of shared responsibility and the conscious citizenship that comes from it. In combining art and civic engagement, we are inspired by world authorities, including Nobel Peace Prize nominee Augusto Boal, who saw the role of the actor-creator in today's world in this way:

"We have to create another world because we know it is possible. But we are the ones who have to build this other world with our own hands by acting on stage and in our own lives. (...) We are all actors: being a citizen is not about living in society it is about changing it."

4. What effect do you want to have, how do you want to influence society?

Through cultural education, we support the educational process of young people. By addressing important topics relating

to the protection of freedoms and human rights, we engage in a discussion that supports the development of democracy. Each performance is accompanied by a workshop part, during which our pedagogues, educators and actors work through the topics addressed in the play with young people, look at different points of view and draw common conclusions. We supplement the content of the core curriculum with broadly defined problems related to the individual's socialisation process.

Responding to the needs of young people, we decided to appear in their everyday environment – in schools. Three of our performances made strictly for young people were presented directly in educational institutions. The plays "Wszyscy bogowie we krwi", "Słowo na g" and "Cicho/Tuxo" were performed in a total of several dozen schools throughout Poland.

Szymon Kaźmierczak summed up our work in the Theatre magazine: "This is an extremely difficult form of working with young people – shaping concrete attitudes towards dangerous situations can easily turn into moralising. Although the Formal Arrangement troupe arrives at schools with a clear message, they brilliantly avoid this danger. It does not present the world in a naïve or simplistic way; on the contrary, it looks carefully at the various attitudes and takes into account the voices of all sides of the conflict."

As part of this activity profile, in 2020 we carried out the project "Social wyMOWs of theatre", from the Culture Interventions programme we played 9 performances of "All=Gods in the blood", for Youth Education Centres. We played directly in the centres and live online, connecting via streaming at the performance and for workshops via the ZOOM app. Our performance specifically corresponded with the sensitivities of the wards of the Upbringing Centre.

The experience of the play was an important factor for them – an impetus to start a conversation with their peers, carers and loved ones about their own problems that led them to their current situation.

Our activity in this profile aimed at a young audience is not

limited to the creation of performances. We also focus on theatre education, seeing it as an extremely important element of socialisation, self-esteem building and development. The aforementioned cooperation with Youth Education Centres developed into further projects of a workshop and educational nature. In 2021, we carried out a project for the Polish History Museum called 'Bohaterka Polska', aimed at female upbringing centres in Lower Silesia, where through the mechanics of RPG games we discussed patriotism and issues of courage and responsibility. The project was so well received by both female participants and the centres' educators that we decided to continue it.

From 2023, for the next three years, under funding from the Lower Silesian Marshal's Office, we will carry out educational activities in a similar format in MOWs in Lower Silesia.

To this strand of our activities we can also attribute the 'Summer at the Theatre' half-schools, which have already been held in our theatre twice in 2022 and 2023 (a project funded by the National Centre for Culture). In both editions we focused again on RPG workshops. Two different, unique game scenarios created by us were created, combined with workshops in acting, art, music and artificial intelligence (AI).

In the first edition, also responding to the huge needs related to the influx of war migrants from Ukraine, workshops were held in two languages – Polish and Ukrainian – and were also dedicated to Ukrainian children and young people.

Similarly, in the workshop we conducted, funded by the European Commission in the autumn of 2022. The axis of the project was to focus on the differences and similarities in the understanding of European values by children and young people from Poland and Ukraine, delving into the cultural and social context specific to the place of origin of the workshop participants. Through workshop and theatre activities, which lasted for a week, 5 films – showing the course of the project work – were created.

In 2023, we produced two film spots for a public awareness campaign entitled. "Seek help for your child." The spots touched

on the topic of counteracting violence against children and were realised at the request of the Children's Aid Centre in Głogów and the SZANSA Association in Głogów. The spots were realised by the team of the Układ Formalny Theatre, the artist Tomasz Frąszczak (shooting and editing). Stanisław Scheffler (aged 13) and Blanka Sosulska (aged 10), both of whom have taken part in our workshops and half-day camps, were guest stars in the spots.

A second profile of the foundation's work is to draw attention to the needs of people at risk of social exclusion who do not participate in the cultural life of the city on a daily basis. In the course of realising their original works, the creators take up topics that are normally overlooked by society. The process of searching for and exploring their own specialities coincides with engaging in a social conversation between the everyday problems of individuals and the gaze of the so-called 'social margin'. Taking up this perspective is the artist's duty, which we fulfil through our vigilant observation of social behaviour and the contact we make with groups at risk of social exclusion. It is a profile that strongly corresponds to our activity in Przedmieście Oławskie – the "difficult" district of Wrocław, where our theatre has been based since 2020. The numerous workshops and educational activities we carry out with the inhabitants of our neighbourhood, as well as theatrical performances, whose main premise is "the art of asking questions", are part of this trend. Questions that often nobody wants to answer.

This strand has produced performances such as:

2021 – *Witches* (dir. Karolina Kowalczyk) – a performance born out of concern for the language used to talk about femininity today. The three protagonists, regardless of the things that divide them, stand in solidarity to hold a sabbatical over a world full of hatred, violence and humiliation. The play creates a space for dialogue and discussion about solidarity in resisting the creation of further clichés and patterns of femininity.

2021 – *'And I wouldn't have love' (directed by Jan Hussakowski) – a colourful, terrifying journey through the online world of hurt, lonely, frustrated and often hateful people. The performance was inspired by the Internet subculture of incels.*

2022 – *'Shakespeare Fight Show Arena' (directed by Jakub Kasprzak and team) – the story of a young youtuber whose life has been consumed by freakfight mixed martial arts galas. The performance combines seemingly disparate worlds: the contemporary one, in which cage fights between Instagram stars break popularity records, with characters from William Shakespeare's texts.*

2023 – *'Fedra, czyli historia flanelowego wstydu' (directed by Agata Duda-Gracz) a performance about the fear of passing and the need for love. A performance about the taboo of women's ageing in the era of the dominant 'fashion' for beauty and youth.*

The activities of the Formal Arrangement Theatre are, beyond all doubt, extremely valuable both for the local environment – the Oława suburb – and for the young people the company visits when travelling all over Poland.

They are looking for the gaps and crevices that culture does not reach, even (and perhaps especially) the mass culture that misreads or overlooks the needs of young audiences, who often have higher expectations of culture and art than the mainstream proposes to them.

In line with Joseph Beuys' concept, the art practised by the Formal Arrangement Theatre, together with all its workshop, educational and therapeutic activities, undoubtedly shapes the local community, encourages conversations on silent topics and creates a space for discussion, confrontation and integration. The Formal Arrangement Theatre has its origins in a grassroots student initiative and has been an example of a self-sustaining pro-social machine for over seven years.

"The arts can be a real tool for change. We want to build social dialogue and break taboos through theatre."¹⁰

SZTUKA FORMA FOUNDATION

It is not without reason that I have chosen the Sztuka Forma Foundation from among many NGOs, as I have the great pleasure of working with its founders Agata Chojnacka and Sebastian Ładyżyński. The activities of the Sztuka Forma Foundation include the organisation of artistic events in the fields of music, theatre, visual arts and electronic media, and are primarily dedicated to children, aged 4 to 10, including those with dysfunctions and mental disabilities. Therefore, the emphasis is on sensory experiences such as sound, image, tactile stimuli and music therapy and are realised through dance, singing, playing instruments and contact with live musicians. The Foundation creates performances, films, radio plays, develops educational materials and conducts workshops. The most extensive area within its activities is inter-media performances. These events combine elements of theatre, visual arts, music, dance, singing, playing instruments and fitness tasks. As part of my previous collaboration with the Foundation, I have designed and realised sets, costumes and graphic materials for the events: "Five Treasures Under the Big Snow", "Rose of the Winds", "Cuckoo".

A team of interdisciplinary creatives also created a set of games and a series of radio plays called 'Dźwiękowisko'. In this case, I was responsible for the overall graphic design, from the boards and tokens to the podcast covers. The series of musical educational podcasts is aimed at children and is designed to introduce young listeners to phenomena and concepts from the world of music in a child-friendly way.

Another challenge for the Foundation's team was the production of a film entitled: 'Kula'. Importantly, the film was aimed at children, including those with disabilities and developmental

10. <https://ukladformalny.pl/teatr/>

disorders, and its production was prepared as part of the National Centre for Culture's 'Culture on the Web' programme. The realisation was an attempt to transfer the organisation's previous activities into the Internet space. The image consists of colourful and texturally diverse shots and immersive sound that surrounds the viewer. The film's stylistically diverse convention ranges from animation to live-action shots. The main idea was to allow the viewer to choose the continuation of events and consequently arrive at one of eight suggested endings. The story is about the protagonist's transformation and search for his place in the universe.¹¹

The activities of the Art Form Foundation seem to set an example for other organisations of this kind. The team's experience *to date has translated into the publication of the digital handbook 'Accessible Art', dedicated to creators and cultural animators creating performances for children with disabilities.*

The publication item was developed within the framework of the Great Tomorrows Social Innovation Incubator – Accessibility + 2020 programme and its content was enriched by the observations of specialists Dr Agnieszka Jędrzejowska, MA Katarzyna Kociubska and Dr Katarzyna Turek, who attended performances by the Sztuka Forma Foundation, analysing the involvement and behaviour of small audiences.

The authors of the publication set themselves an ambitious goal – to compile a compendium of knowledge on how to create attractive performances for children with disabilities, supported by scientific analysis and their own experiences. The idea was to provide information on cultural heritage in a different way than has been done so far, based on the real needs and expectations of participants, e.g. using subtitles in films for the deaf or hearing impaired, audiodescription in theatre performances for the visually impaired, or adapting public facilities and cultural institutions – museums, galleries

– to the needs of people with mobility impairments. A particularly important part of the concept presented is the role of the animator in the performance, due to the type of activities that make up sensory theatre, involving and activating children in the course of events, and this poses new challenges for the actor/animator, not found in classical stagings.

Below are selected excerpts from the text:

Animation in the context of a group of people with disabilities is an activity that requires a slightly higher skill set and a specific approach. Already at the stage of creating the event, the specific characteristics of the group should be taken into account. Depending on the type of disability, attention should be paid to specific aspects when preparing activities or games. (..)

In the inter-media performances of the Sztuka Forma Foundation, the process of creating the animation course is tantamount to the process of constructing the story layer (these two layers permeate each other), as well as the scenography and music. The subject of animation can therefore be both the story and the commands associated with it, all the elements of the scenography and the environment, as well as the music, which plays a supporting, or sometimes even key, role in the animation sequence used.

Above all, the pace of the unfolding events, or subsequent animation tasks, should be adapted to the audience's rate of familiarisation. Children with learning disabilities will often need the use of calm narration, simple language, repeating the command twice and clearly articulating subsequent suggestions. Blind children need more time to move, position themselves, become familiar by touch with the animation element, and similarly more time must be taken into account for children in wheelchairs or on crutches. In addition to architectural improvements, it is important to remember that these details simply require more time and attention during the event. To make the event more accessible to the child's perception, it is a good idea to apply elements of the Floortime methodology.

11. <https://fundacjasf.org/kula-film-interaktywny/>

It involves adapting the course, one's behaviour, language and speech to the child's abilities. The animator can 'get down' to the level of the young audience's perception – at the most basic, physical level, he or she can stay at the children's height, sit next to them while explaining a command or helping them with a task. On a more metaphorical level, it can illustrate some concepts that might be too difficult for a child, not only with words, but also with gestures, images, acting. The whole animation process should be adapted to the child's abilities. The animation tasks must be simple, uncomplicated and at the same time engaging enough to involve the participants as much as possible. Tasks that integrate the whole group, such as dancing or singing, play an important role here (more on this in the workshop examples).

The ally of animation is the story layer. Animation tasks that are woven into the flow of the action are much more interesting than suggestions for further unrelated entertainment. This results in better integration of the group and acting together and with enthusiasm. In the Foundation's performances, animations are created together with the creation of the concept and plot of the event. The group immerses itself in the course of the proposed story – for example, a high-mountain climb in the Himalayas. The course of the expedition gives rise to further suggestions for games and tasks: walking up a wall with the help of a rope, collecting fragrant herbs in the meadows, the wind dance on a rocky pass, or playing drums together to summon a lost Himalayan climber. The children experience the story as a whole, engaging with both the story and the animation tasks they perform 'along the way'. The formula of the performance obviously enforces the use of a story layer. However, when creating workshop scenarios or animation scenarios for a concert or other performance, it is also a good idea to ensure that the tasks proposed to the participants are based on a similar theme, or revolve around a specific issue, or are based on a story or a history.

It is important to distribute the activities over time, appropriately adapted to the age group and taking into account the

fitness level of the group, so that everyone taking part feels comfortable, is able to take part in all the proposed activities and does not feel in any way "not fit enough" to perform any of the tasks.(...)

A concept in which the animator is not just a play leader, but acts as a carer and guide through the artistic world also helps to create a sense of security and care, which is very often a strong need for people with developmental disabilities. The animator tells stories to the children, educates, makes them curious and invites them to explore.(...)

As you can see, the activity described above is demanding and very responsible, which is why the Foundation's productions always involve a pair of animators. This makes it possible to work in sub-groups, to better focus attention on the individual participant and to better ensure the safety of all those taking part. Groups rarely exceed 20-25 people, which makes it possible to work in a comfortable environment and create an atmosphere of trust and safety.

In the manual we can also find many examples of specific plays and workshop tasks practised by the Art Form Foundation. The scenography and artistic procedures used during the realisation of these specific theatrical performances are extensively discussed.

Identical to the animator-led performance, when constructing the scenography it is important to look for innovative means of expression and communication, unlike in classical staging. My long-standing collaboration with the Art Form Foundation has resulted in the aforementioned, spatial-visual productions tailored for exceptional children with special needs. With clear goals and aspirations, together we were able to formulate conclusions and develop guidelines that inclusive scenography, empowered by a responsibility for ethical and empathetic design, must meet.

The quoted excerpt from the publication indicates which aspects to pay attention to when creating a scenographic concept:

In the case of an intermedia performance, the scenography, which is created as one of the first elements, right after the general conception of the event, is a key element of it. Already at the planning stage, the specificity of constructing a space around children who have special needs must be taken into account. As there is an element of real participation of children in an intermedia performance (as in a workshop, for example), every element that will be created must serve the child, their desire to explore, their need to touch and to go deep. We are therefore talking about a performative set design, rather than a form of theatrical decoration that is merely a visual backdrop to the whole unfolding in its space. This, of course, creates increased demands on the durability and safety of the structure, its size or the mechanisms used. The scenographic elements that are used in the Art Form Foundation's performances are usually of considerable size and weight because they are intended to "serve" a group of about 20 children. The elements of the setting are designed to build the story. They create a real space that children enter, thus moving into the world of the created story. It is therefore worth taking care to ensure that the elements created are credible, so as to immerse the user as much as possible in the reality created. For example, in the maritime story 'The Rose of the Winds', the children see a piece of a ship's hull that they can board. For example, in the maritime story "The Rose of the Winds", upon entering the room, the children see a section of the hull of a ship, which they can board. On the ship there is a steering wheel, there is also a mast with a sail pulled onto it by ropes, on the sides of the ship, round windows are carved. The beginning of the performance is thus the authentic start of a sea voyage.

I would like to draw attention to a peculiarity that results from the design of this type of scenography. It is about the visual sphere as well as the architecture and topography of the performance (the participants always have a "way" to go, traversing successive "stations"), i.e. the spatialography¹², which

dictates the plot and the dramaturgy of the whole event! This is something unheard of in classical theatre, where the origin of everything is the word and not the image.

No less important aspect of shaping the space, is the appropriately prepared arrangement of the zones in such a way that the successive 'stations' do not distract small viewers, but at the same time encourage and invite them to explore and discover the places.

Putting up walls, screens or building spaces in an enveloping way also serves to foster a sense of security and not exposing children to a wide space, which (especially when combined with theatrical lighting and sound systems) can make some participants apprehensive. Therefore, elements of the stage design such as tents, grottoes, sand islands surrounded by nets, a ship's deck filled with cushions, help to build the story and effective group participation in the event. In the Foundation's performances, all such places are concretely labelled and separated from the successive 'stops' of the scenography, which ensures that the children are able to focus on the task at hand and understand where they are in the story.

Another feature that distinguishes the stage design for the Forma Theatre Foundation's productions is its usability and haptics. Just a few years ago, when the Forma Art Foundation began its activities aimed at children with disabilities, it could be said that it was blazing a trail. Nowadays, although new theatrical means are still being discovered, performances for children (usually the so-called theatre for NajNaj), inviting them to perceive art with all their senses, are no longer anything special.

An important aspect in performances involving children with disorders is the sensoriality of the available elements. In the art space, one often encounters many prohibitions concerning, for example, touching exhibits in museums or art galleries. This

12. Spatiality, a theory of urban-landscape scenography, Heliasz M. , Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka, Z. 6, str. 79-87, 2006
Creating a scenario for theatmm urbi, where the stage is a city square, the scenery is architecture with surrounding water or greenery, and the actor and at the same time the spectator is a random passer-by, is like painting a picture in which the city is the background, genius loci the theme, urbanity the creative imperative and intuition the poetic pretext. What is sought is an idea, and consequently a theory, that ennobles emotional-intuitive creative methods in the art of landscape, conceived as a synergy of urban order, architectural harmony, the beauty of the city's layout and the qualities of its biosystem, for the rational attractiveness of the place. A prolegomenon to this theory can also be an attempt to answer the question: quo vadis civitas?

severely restricts or even, in some cases, completely deprives viewers with visual disabilities of the opportunity to participate. Therefore, in the Foundation's productions, the basic premise of the scenography is that it is usable and accessible to any audience. This necessitates the use of a variety of solutions when creating all elements. It is advantageous to use a variety of textures and surfaces, such as smooth, rough, matt, shiny, fluffy, soft, hard, touchable, immobile, etc. The scenography strives to affect all the senses at the same time. The scenography seeks to affect all the senses, while teaching children that the world can be perceived in a wide variety of ways. It is possible to propose experiencing elements as cold as ice, wet, dry, getting to know natural and organic grasses, fruits, seeds, cereals, sand, gravel. Children have free access to each of these elements, they can put them in their hands, explore, investigate. Sometimes there are also elements of smell, such as fragrant spices, herbs and flowers. It is also important to use elements experienced with the whole body: air movement in the form of wind, the feeling of dampness, heat, cold, trembling, vibration, etc.

The rest of the manual includes an analysis of the musical layer, the electronics used during performances and the sound system, which is intended to draw the reader's attention to the therapeutic value of music and the high sensitivity to sound of children with disabilities. The authors of the study also consider in quite some detail the aspect of lighting, which, on the contrary to the classical situation, should be rather constant, without using total darkness, for the sake of avoiding anxiety-inducing situations for young spectators. In order to adapt the performance to the needs of a specific audience, the Foundation conducts surveys. Their purpose is to determine each time the technical parameters such as sound or light intensity and the adaptation of the space to the children's movement restrictions, according to individual specifications. The information obtained is also important because the Art Form Foundation does not have its own

theatre stage and, in the case of a different space, it is modified accordingly.

It is a good idea to create a "safe zone" (it can be a quiet corner, a tent, a separate room/room) where, if necessary, the child can go alone or with a carer to relieve their emotions, calm down, or take refuge. This arrangement is a gateway to safety, while not excluding the child from the event, in case of an unforeseen or nervous reaction. It should always be possible for the child to leave the venue safely at any time during the event. There should also be no restriction on the carer's ability to attend the event if necessary). It is also a good idea to make it clear to parents and carers before the event starts, that they can approach the child, be there for them at any stage. Adults are sometimes unsure how they can behave when confronted with a situation or art object, so these rules should be made clear before the start to minimise stressful situations.

Agnieszka Jędrzejowska, PhD in social sciences, assistant professor, special educator and pre-school and early childhood education pedagogue, who conducts research into the diagnosis and therapy of children with developmental difficulties, reviews the sets in the Foundation's performances in this way:

In the setting, numerous aids, sensory props, e.g. a sensory pathway, draw attention. When working with children with disorders, the first stage of therapy is polysensory, multi-sensory stimulation. This is experiencing, experiencing the subject of the activity through the senses – touch, smell, sight, balance, sometimes taste. Many children experience sensory integration disorders, so it is important to interact multisensorially, to 'talk to him', because when one channel of perception of reality is not working properly, another sense plays a compensatory role. The available props are not overwhelming i.e. there are not too many, they are clear, concrete. For children with attention problems this is important, because they do not have additional distractions. A big advantage is the use of natural aids in the

scenery, such as cereals, herbs.

An interesting idea in the set design are the hidden aids that, in the course of the play, the children are tasked with finding. Dorota Klus-Stanska writes about the four conditions of attractiveness of the activities, which are realised thanks to these hidden 'treasures' (the play 'Five Treasures Under the Great Snow'):

- Novelty condition,
- Scientific condition – they must not be infantile in nature, although adapted to children's level of knowledge and skills,
- Problem condition – must be based on cognitive conflict,
- Exploratory condition – they must submit to examination.

These conditions result in the integration of knowledge in the child's mind.

During joint activities, children do the same task without being judged as better or worse (e.g. playing with ribbons). The value is the space for one's own undirected action. Everyone tries to perform the demonstrated activity to the best of their ability. This prevents rivalry, comparison and thus disregard or rejection from creeping in.

The characterisation of selected theatres, groups and foundations that make up Wrocław's theatre community has allowed me to present a broad spectrum of activities related to engaged theatre, both in terms of subject matter, media and audience age – from non-fiction theatre for adults, through the Formal Arrangement Theatre dedicated to young people, to the children's theatre of the Sztuka Forma Foundation. Regardless of the aforementioned, in each of these social groups, there are problems and obstacles that the designated institutions face. The Sztuka Forma Foundation fights exclusion caused by the limited availability of cultural offerings for children with disabilities, the Układ Formalny Theatre fights the exclusion of young people from poorer housing estates and towns and the limited accessibility of high culture for economic reasons

or the mismatch between the content of performances in repertory theatres and the problems of contemporary youth, while the Grotowski Institute's Theatre on Facts tries to highlight the problems of everyday heroes, often overlooked in public debate.

My experience so far, both indirectly and directly, being in relationship with the creators of engaged theatre has allowed me to see the potential of all activities and initiatives undertaken in this field of exploration. The performing arts have an unimaginable power to unite. I believe that it is the duty of every theatre-maker, myself included, to take special care of the development of this art discipline. The desire to unite the community of theatre-makers equally with the audience, or, going one step further, to blur the boundary between the theatre company and the audience, has been reflected in numerous productions I have had the honour of co-creating with many companies.

Wanting to draw attention to both the possibility of creating theatre FOR the audience and THROUGH the audience, I was guided by community and drawing inspiration from encounters and conversations, with the aim of transforming these experiences into a theatrical work through documentary, social and inclusive theatre.

The impetus for such activities is the desire to democratise art and culture, to make it egalitarian and to value people's participation in decision-making processes concerning their own communities. It is also a feature of art with community in this way that it is created as a result of interaction between the artist and the community in a long-term process. It is inspired by the artist, while the community is the material. The aim is to renew social bonds, to equip the community with tools of self-emancipation, and to redirect the symbolic capital of art towards constructive social change.¹³

13. Igor Stokfiżewski, *Sprawczość wspólnoty. Towards a radical programme of art with community*, in *Art with Community*, Krytyka Polityczna Publishing House, Warsaw 2018, pp. 15-16

I.2. ENGAGED ART

Forms of thinking – how we shape our thoughts

or

Forms of speech – how we shape our thoughts into words

or

Social sculpture – how we shape and model the world we live in.

Sculpture as an evolutionary process;

every artist

This is why it is the nature of my sculptures to be unspecified and unfinished.

Trials are still ongoing in most of them:

chemical reactions, fermentations, colour changes, decomposition, drying.

Everything is in a state of transition.¹⁴

Joseph Beuys

The idea, the word, shaping the world, the process.

Doesn't that sound like the definition of theatre?

A watershed moment in my professional work was my exposure to Joseph Beuys' concept of art and his theory of 'social sculpture' formulated in 1982. At the end of the 20th century, Beuys, like no other artist, was able to combine art with the animation of society, integrating creative action with politics, science, philosophy and economics.

By the term social sculpture, the artist referred to actions that were not limited to the finished work, but encompassed creative thinking and human action. It can be assumed that Beuys, laid the foundations for the dominant trends in art today. Expressing the view: *"To form the social order like a sculpture – this is my life's task and the task of art in general."*¹⁵,

he defined the role of art and the artist. Since then, art has not been created solely in the atelier, but has taken to the streets, reaching the hotspots. Through participation in society, artists work to improve the situation of the disadvantaged, the discriminated, the excluded, the marginalised and many others in need of support.

It was not only Beuys' conception of art that brought me close to his work, but also the matter he used in his works. The felt, which the artist exploited, aspired to be a medium in the author's creation.

Familiarising myself with Beuys' theory of art made me realise even more strongly how important engaged art is. Artists representing this current can and do have a real impact on local and global change, on improving the existence of certain social groups, on climate change, on problems and events of various scales and nature.

The author of *From Provocation to Democracy*, art critic Caroline Levine describes how art influences society and its libertarian thought and, conversely, how the state influences culture. What is the proper role of art in a democratic society? Has the democratic people taken over the role of the avant-garde/bohemian?

In the author's words, democratic states need avant-garde artists who feel they have the right to speak and express themselves freely in free countries. The avant-garde, although rebellious in nature, becomes part of the structure in a democratic society. The oppositional work of avant-garde artists and the removal of art from galleries and museums, despite the passage of time, still raises many concerns and questions. One of the most frequently asked is: hasn't the contemporary avant-garde been or won't it be absorbed by mass culture, won't it become part of the culture industry?

At this point, I would like to discuss in a few words the concept of AWANGARD, in the sense of style, direction, tendency in art. It is widely acknowledged that the end of the avant-garde era

14. J. Beuys, Introduction, in Joseph Beuys (cat. exhib.), The SolomonR.Guggenheim Museum, New York 1979, p. 6.

15. <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/bku/bys/22209348.html>

came with the end of the twentieth century, but still, one of the premises of the thought of that time – the TRADITION OF INNOVATIVITY, striving for change and progress – remains supremely relevant. This is also the reason for the elusiveness and impossibility of defining all the currents budding today. From this multiplicity, a single organism has emerged that could be called no longer avant-garde, post-avant-garde or postmodernism, but ALTERNATIVE.

This term, borrowed from musical nomenclature, seems more in line with contemporary trends of unconventional mixing of styles, downplaying definitions or implanting knowledge from different disciplines, all to be closer to the individual.

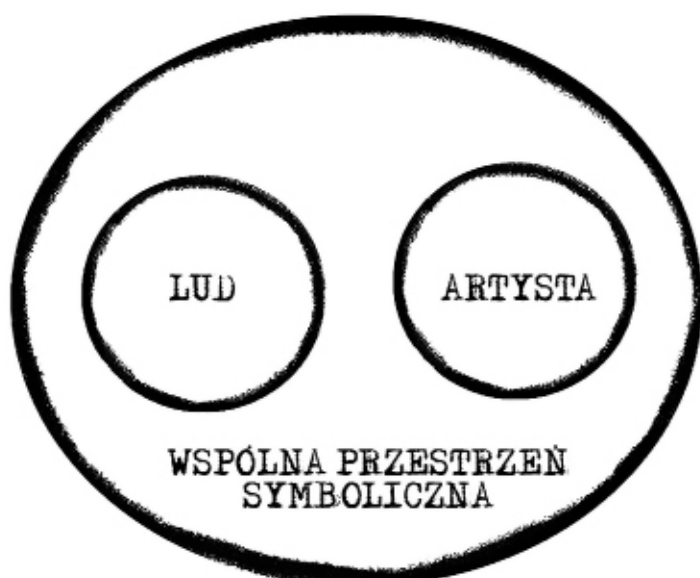
Artists and non-artists, undeniably share a common symbolic space. Far from being a bohemia separated from the people, avant-garde visual artists, like, for example, the postulates propounded by the Dadaists, prefer freedom of expression and artistic message, and there is no way that the two communities will not influence each other.

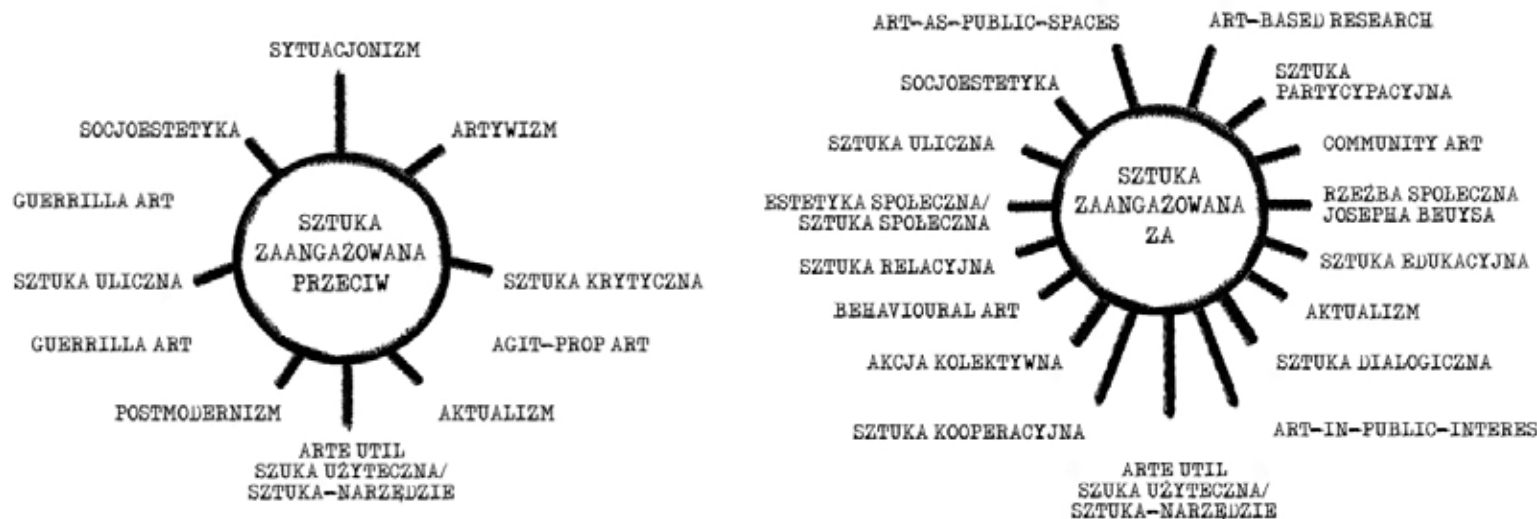
In order to emphasise the relationship between the viewer, the artist and the critics, I quote the works of Andrzej Kostolowski, which are in the collection of the Contemporary Museum in Wrocław, and I was honoured to be a student of this outstanding theoretician and critic of contemporary art.

The graphics illustrate the relationships indicated in an amusing but very apt way and inspired me to develop my own diagrams included in this dissertation.

Touching on themes relating to the issue of artists approaching society, and consequently the problems of both the individual and the general public, I would like to focus on the issue of engaged art.

For the purpose of this discussion, I have divided the area of engaged art into two groups, which include various branches of this currently most popular trend. I present those that I have been able to select from the currently dominant trends and distinguish according to the motivation for action – engaged art AGAINST and engaged art FOR:





One particular case of engaged art is the critical art current, which developed in Poland in the 1990s and was centred around Professor Grzegorz Kowalski's famous studio, the so-called Kowalnia, located at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Considered the cradle of Polish critical art, this place has developed artists who are not afraid to ask difficult questions and break through stereotypes of thought. Outstanding personalities of Polish contemporary art come from there: Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Jacek Markiewicz, Artur Żmijewski, Anna Niesterowicz, Jacek Adams, Katarzyna Górna.

In one of his statements, Professor Kowalski expressed the thought: *"When nagging questions arise, I try to ask them to a few more people and get their reactions. A sum of reactions is formed, a statement that is no longer so much mine as ours. A multitude of reflections reflected, as in mirrors, in others' experiences"*.¹⁶

This demonstrates drawing inspiration from the audience's reaction or rather inviting everyone to co-create. In my opinion, this is also a concept that is very close to the idea of a theatre geared towards active response and moral stimulation of the audience.

Jolanta Brach-Czaina, mentioning Living Theatre¹⁷, writes about the ethos of new art, which arises from the presence of others, from the clash of different personalities and non-obvious associations, suggests its own thoughts and thus develops the thoughts of others, and calls this a group creative personality.¹⁸

At the centre of artistic inquiry is the subject treated as an area of experimentation: a subject that reacts to reality and defines its own subjectivity in a concrete reality. It comments on contemporaneity and current problems, translating them into visual language, and discovers what should in principle be hidden, unobvious or marginal.

Critical art used categories such as 'body art' and 'postmodernism of resistance'. [...] Society was often not ready to be juxtaposed by the realisations presented by artists who showed the fragility of the human mind, pointing out the global tendency to exclude the sick, elderly and disabled. Invisibility is transforming into a phenomenon that is beginning to be tangible. However, the transformation of conflicts into creative language is an activity that requires contention and is the source of the cultural dynamics of an evolving society.¹⁹

16. G. Kowalski, *What does it mean to be an artist today? in the Jarnuszkiewicz Studio Circle. On the 35th anniversary of the teaching work of Professor Jerzy Jarnuszkiewicz* (cat.wystaw.), Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw, 25 IV-23 V 1986, p. 8.

17. Alternative theatre founded by actress Judith Malina and performer Julian Beck in New York in 1947, characterised by a pacifist-anarchist-political stance and moral radicalism.

18. G. Kowalski, *What does it mean....*, s. 49.

19. A. Szuba, *Art as spectacle. Reflections on media communication*, p.60, Discourse magazine no.23/2017.

POLISH REPRESENTATIVES OF ENGAGED ART

During the 2nd edition of Best Scenographic Diplomas (2023) organised by the Department of Scenography at the Academy of Fine Arts in Wrocław, I had the pleasure of meeting Mr Zbigniew Libera, possibly the best-known representative of the critical art trend in Poland. Although my use of this expression met with a rather sceptical reaction from the Artist himself, probably not wishing to be included in any frameworks and definitions (which is of course not surprising), I would like to stay with this term because of the issues raised, which will probably be of value to the reader. The Artist agreed to a short interview and to answer questions by email.

1. What are you afraid of (in the context of art, but also of the current situation in Poland and in the world), and what phenomena lift your spirits, fill you with faith and optimism?

I fear the development of new technologies to create total domination over human individuals, such as the facial recognition system used in China, tracking with the Pegasus system, new types of weapons, including biological weapons.

I fear complete automation in my dealings with authority figures, e.g. when I want to communicate with an Internet service provider on an unusual matter, I talk on the phone to an automaton, which, after all, cannot understand the nature of the problem. Or the scene from the sci-fi film 'Elizium', where the main character talks to a clerk who is a stylised tin machine battered by previous angry customers. I would not want to listen to hit songs composed by AI, nor would I want to watch films, poetry or other works of art created in this way. I fear that, going down this road, we will come to the point where there will only be a few films, one from each genre with little difference between them, three or four songs:

sad, happy, uplifting and upbeat. In the end, only the images already existing in museums will suffice. Human beings will become superfluous.

The hope is to develop a consciousness that would at least mitigate the effects of slavery, racism, intolerance, sexism, dogmatism, gender domination, destruction of the plant and animal world etc., etc.

2. Are you accompanied by fear? Is the theme of death/loss/ passing away close to you?

It seems that anxiety is one of the basic survival support functions. In nature, all existences are equipped with this function. The problem arises when anxiety begins to dominate over other feelings, and does not allow for anything else. Fortunately, this has not affected me so far. As for death, it has been with me since early childhood. My father died when I was three years old. I have seen many deaths, not only of members of my immediate family, all of whom I have lost, but also of friends and people who have somehow become part of my life, and complete strangers (in my youth I worked for a time as a paramedic in the Ambulance Service). Well, death is a certain stage in the process of existence probably the most painful for those who remain alive.

3. How did you survive the isolation? Did the pandemic change you? Did it affect your work? Did you 'rework' it artistically?

The only impact Pandemic had on my life was that my stomach grew. But once I returned to normality, I quickly got rid of that through physical activity. As I mentioned to you once before: I am lazy by nature. So I even quite enjoyed this state of inactivity. I used the time of compulsory not leaving the house to

read overdue books, watch missed films, listen to music, the resources of which, as it turns out, are so vast that even in another 100 years one could find songs never yet heard by us. But also some personal reflections, notes and projects for the future. And I even managed to complete a rather elaborate studio photo shoot. I didn't complain about loneliness, because I spent this time at the side of my wife Eve, with whom we have been staying with almost without interruption every day for the past nine years anyway. We vaccinated each other and somehow avoided illness.

4 Do you think the collective memory is getting shorter? Or did the pandemic not affect us as much as, for example, the war? Do you think art should refer to or revisit events such as the epidemic?

It is difficult to say whether collective memory today is shorter than it used to be. We do not know what it used to be like, centuries ago, eons ago? Apart from the very disposition of our brains, various external circumstances come into play here, such as state policy, social or family traditions and even the way of life in a given culture. If someone has compelling reasons to deal with a pandemic or any theme from the past in their art, I see no reason not to do so. However, I must point out here that war is a completely different scale from pandemic.

5. Do you think more often about the past or fantasise about the future?

Probably, like everyone else, I think about both the past and the future. And almost simultaneously. This is linked at a fundamental level to the perception of the present. This recognition is in turn necessary to be able to move on to the future. To recognise an object or a present situation we always refer

to a memory. In fact, most of what we see are images of the past. The exceptions are when we perceive something for the first time, something that we cannot relate to images from the past, because we do not find it among our memories. For most, this is an uncomfortable situation, while for others it is a delight. The former cannot cope with contemporary art, while the latter like to travel to exotic places.

6. And how do you assess the present?

The present is the most difficult to assess. For we do not have a complete picture of it, we do not know all the data. In talking about fears (point 1) and the past (point 5), I have actually said everything I could on the subject. It is only from the perspective of temporal distance that we will be able to assess the present.

7. What else do you want to talk about with your work? What do you want to remind people of?

I am interested in the mechanisms of visual perception including the work of memory, its influence on how we perceive what is directly in front of our eyes. And also the use of this mechanism in manipulating people's behaviour and views. The processes of creating visual and mental clichés. The politics of imaging and falsification through images. I am interested in the body and its identity, cultural gender (gender). Finally, I am interested in photography, its history and its possibilities of showing/falsifying the real world. Above all, I am interested in the world and life.

8. How should I perceive your work – as the voice of a collective conscience or as the externalisation of your personal reflections?

The artist expresses himself from the perspective of his own experience even when he wishes his work to be regarded as universal (such as Wł. Strzemiński, P. Mondrian or D. Judd). An artist's specific misunderstanding of art, mistakes and imperfections determine the value of his or her work. This is something that AI cannot and will not achieve for a long time to come, and perhaps never will (let's hope !). The creator himself, even when he claims that his own creative doctrine can be the only valid interpretation of his work, does not fully understand his own work. It seems that this is why he creates, in order to learn about himself through the gaze and opinion of other people. After all, it is the opinion of others that will shape his position and value. So, as someone said (I can't remember who) everything is played out between what we would like and what the world allows us to do. This confrontation or, if you prefer, dialogue, is in itself a value.

9. Do you feel a sense of responsibility as an artist?

An artist's responsibility is a responsibility to the rules of art. It would therefore be irresponsible if, say, an artist did not undertake a compellingly important task for non-artistic reasons (e.g. fear of the law or criticism that does not originate from the field of art), or if he tried to treat the audience to a production that did not originate from artistic reasons (e.g. propaganda or mercantilism). In light of the above, I try to be as responsible as possible.

10. Do you believe in the power of art to change human behaviour?

It does not take faith to demonstrate the influence of art on reality. It can be seen with the naked eye: architecture, home interiors, fashion, design, models of behaviour or ways of

thinking. However, you need at least a decade or better two decades of time to be able to see this with your own eyes.

* Zbigniew Libera is considered a precursor of critical art, so-called body art and queer aesthetics, which he introduced at the end of the 1980s in his photographic self-portraits. In his works, he analyses and criticises accepted conventions, (mass) culture and traditional models of upbringing. He touches on the manipulation of images by popular media. The main aim of his work, however, remains his own experience – a confrontation with reality.

The artist is also associated with the theatre community. He has designed sets for numerous plays, including: "Face to Face" by Ingmar Bergman, "Hamlet/ГАМЛЕТ" directed by Maja Kleczewska, "Berek" directed by Ewa Kasprzyk, "Wściekłość" by Elfriede Jelinek, directed by Maja Kleczewska, "DUS BUCH FYN GAN EJDN / KSIĘGA RAJU" directed by DAMIAN JOSEF NEĆ. One of Zbigniew Libera's better-known works is the project Lego. Concentration Camp, which he created in 1996.

"My work Lego. Concentration Camp (1996), although it is a three-dimensional object, does not, or, if you prefer, far exceeds the territory belonging to sculpture. Unlike most avant-garde and neo-avant-garde artists, I am not dogmatic, so I leave it to the viewer/viewer to decide. Besides, it is not about belonging to a category in this realisation. When working on this project, I did not think of expanding the field of sculpture or any other artistic discipline. Lego. Concentration Camp, like the other works in the Corrective Devices series, was planned, broadly speaking, as a critique of the capitalist system. (...)

Finally, last but not least, Lego bricks from the Concentration Camp set, like other toys and objects from the Corrective Devices series, can and should be played with. They are designed to be used. However, as we are in an art area, and therefore in a gallery, and therefore in a museum, their function remains

only potential. Certain rules apply here, such as the one that the exhibits must not be touched. After all, who would allow the possible destruction of a unique and therefore valuable object? The Frankfurter Allgemeine Zeitung reviewer Dirk Schumer, writing in the Frankfurter Allgemeine Zeitung, understood this conventionality perfectly well when he remarked in March 1997, i.e. when there was still a fierce discussion about the future Holocaust memorial in Berlin, that the best solution would be to introduce a Lego set into mass circulation. Concentration Camp instead of building another monument to honour it. After all, monuments, as we know, tend to serve the purpose of forgetting. Playing with my Lego set, on the other hand, could help to heal the trauma, both of the victims and the perpetrators, but also of their descendants. This was also pointed out by the philosopher Ernst von Alphen in several of his texts on this and other issues related to my work. Don't we clinically treat traumas by having patients paratheatrically enact the various roles that contributed to them? Sometimes there is no other way to voice what has been done to us than by acting out the trauma in play. Someone may say that, after all, both the victims and the perpetrators of the Holocaust do not need therapy, because they have mostly left this world already. I would reply that since the end of the Second World War until today, there has not been a single day in the world without functioning concentration camps – at the time I was thinking about Lego in 1996. Concentration Camp, the latest camps were being built in the former Yugoslavia, including concentration camps for children."

Warsaw, July 2020 ²⁰

In the same text, Libera mentions another famous artist, Paweł Althamer, who also treats his sculptural activities as a tool to shape society.

"To conclude this hasty sketch on the history of Polish sculpture, there is something more to be said about Paweł Althamer. Educated in Grzegorz Kowalski's studio at the Academy of Fine

Arts in Warsaw, and thus familiar with a kind of afterimage of Hansen's Open Form, he pursues his activity in two ways. On the one hand, he is able to make sculptures out of any material and in any style with almost monkey-like dexterity, such as the Standing Figure from 1991, which was made out of grass, straw, skins and animal intestines, or the Wars, which was realised in concrete.

On the other hand, following Joseph Beuys, he practices a kind of social sculpture, animating the activity of various groups of people with whom he collaborates. I will mention, for example, Bródno 2000, when he convinced the residents of one of the blocks of flats in a Warsaw housing estate to jointly create the inscription '2000' by turning off or switching on the lights in their flats. Sometimes he also persuades third parties to perform on his behalf, as when prisoners trodden a path during the Skulptur Projekte in Münster in 2007. This type of action has even lived up to its own name: "delegated performance"."

Paweł Althamer's work is fascinating and multidimensional. According to Zbigniew Libera, he is able to move perfectly in many sculptural techniques and does not limit himself in the means, materials or conventions used.

The artist's works include toys he sewed for sale when he was short of money; a large inflatable self-portrait (*Balloon*, a work created as part of the One of Many exhibition at the Fondazione Nicola Trussardi, Milan, 2007); a portrait of his daughter made of straw and animal intestines (2001); and a project involving the neighbourhood community, namely *BRÓDNO 2000* – an inscription made of lit lights in the windows of the houses of residents of the Bródno housing estate.); actions involving the neighbourhood community, i.e. the *BRÓDNO 2000* project – an inscription made of lit lights in the windows of the houses of the inhabitants of the Bródno residential area; or the total project – a gold-painted LOT Polish Airlines Boeing 737 filled with residents of the Bródno residential area dressed in gold, on which a 150-person group

20. Text from the book accompanying the exhibition, *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, pod red. Anna Maria Leśniewska, Warsaw, 2021..

flew to Brussels (*Wspólna sprawa [Common Cause]*, 2009), celebrating the 20th anniversary of democratic elections in Poland. The visit to the Belgian capital was scheduled for 4 June, and on that day the golden visitors, gathered in front of the Expo 58 building, chatted with the crowds of people circulating about their knowledge of and attitude to the historical events in Poland.

On the initiative of Paweł Althamer, a Sculpture Park was created in Warsaw's Bródno with works by prominent artists Ai Weiwei, Olafur Eliasson, Monika Sosnowska, Rirkrit Tiravanija, Jens Haaning, Susan Philipsz.

Althamer's work or activity that deserves special attention is the founding of an artistic collective – the NOWOLIPIE group. In 1993, Althamer began working at the Nowolipki State Art Centre, conducting clay sculpting classes with people suffering from multiple sclerosis. The workshops were a form of rehabilitation necessary for this incurable disease. Despite the fact that the artist works with amateur artists (usually people who are not active in the field of art at all, such as passengers on a 'golden' flight or neighbours from a block of flats in Bródno), he finds the creative potential of the local community and makes efforts to raise the value of the works they create to the level of works of art.

When he received an invitation to participate in the Artists' Favourites exhibition at the Institute of Contemporary Arts in London and was deciding which works he considered important, he reached without hesitation for the bust of Nefretete by Józef Skwarczewski, a former railwayman and member of the NOWOLIPIE group. Unsurprisingly, Skwarczewski's name was among the most famous artists in contemporary art.

Paweł Althamer strives to completely eliminate the barriers between the creator and the viewer, activating the communities in his immediate surroundings and, in line with the Beuys' message of 'social sculpture' and following the principle 'an artist for everyone', he creates impressive happenings. Althamer's art is not politically motivated, it is not based on

social divisions; on the contrary, art is the building block that serves to create COMMUNITY.

Althamer's community and integration activities inspired another artist, Artur Żmijewski, who visited the NOWOLIPIE group. The aftermath of the meeting was a several-minute film entitled *Do it yourself* from 2004.

Artur Żmijewski, like Paweł Althamer, was educated in the sculpture studio of Professor Grzegorz Kowalski, but as he says himself:

*"Today I don't sculpt – I make films – the world is too complicated to sculpt."*²¹

Żmijewski's best-known manifesto, entitled Applied Social Arts, in which the author addresses the alienation of the arts, was published in *Krytyka Polityczna* in 2007.

Żmijewski's work *Demokracje [Democracies]* acquires particular significance in the context of the subject under discussion. The series consists of 20 documentary films, shot by the artist himself, during protests, manifestations, parades and masses in Poland and abroad.

As a participant and witness of events, he recorded with his camera people representing various social groups and worldviews, including: opponents of abortion (2007 March for Life), religious believers (reading of the letter of the Polish Episcopate on in vitro fertilisation, 2008.), protesters (blockade of the road to the Israeli settlement of Beit Arye in the West Bank, 2008), re-enactors (battle of the Warsaw Uprising, 2008), demonstrators (Solidarity strikes 2008; against the Gaza war 2009, against NATO 2009), celebrators (Labour Day, Polish Army Day, 2008), football fans (Germany-Turkey EURO match, 2008), mourners (funeral of Jörg Haider leader of the far-right Austrian party, 2008, the funeral of the victims of the Albertville school attack, 2009; the funeral of Zbigniew Religa, 2009), feminists (10th Manifa, 2009) or praying (Way of the Cross of working people, 2009).

21. A. Żmijewski [I usually take photographs...] in: *Rzeźbiarze fotografują*, p. 77

Following Żmijewski's footsteps with a certain anxiety and, at the same time, curiosity, I observed various gatherings, marches, manifestations (Black Protests/Black Monday – a protest action held simultaneously in 147 Polish cities on 3 October 2016, speeches against the tightening of the anti-abortion law by the ruling party against the will of Polish women and men, the farmers' protests on 21 October 2020 regarding the Animal Protection Act, the international climate strike that united the youth of the whole world on Friday 20 August 2018, the anti-vaccination protests of 2021, the storming of the Capitol of 2021) and I see their performative side as well as their staging effectiveness. There is no denying that these are phenomena that fit into the theory of a performance society in which everyone has a role to play.

In Agnieszka Ogonowska's article SOCIETY OF THE SPECTACLE: PRECURSORS AND THEIR CONTEMPORARY INTELLECTUAL KINDNESS, taking a closer look at the theory of the society of the spectacle by Guy Ernest Debord (French writer and philosopher), we can read:

Debord notes that the spectacle is largely a product of media technology, which unleashes in humans a passive relationship to reality. Debord emphasises the spectacular nature of the current civilisation, which consists in: the de-realisation, that is, the replacement of real reality by an image, and of being/presence in a particular place and time by a representation. What characterises the society of the spectacle is the relativisation of truth at all levels of social life and its permanent interchangeability with lies, the disappearance of memory and the destruction of history, human isolation, alienation, passivity, unbridled consumption.

The French thinker also pointed out that all human activity is treated as a commodity. These features of the society of the spectacle mean that real life is replaced by a semblance of life in a world of images, which leads to the symbolic death of society.(...) Among other things, the spectacle threatens

democracy; political power is gained only by pseudo-stars and pseudo-villains who, with the help of image experts (servants of the spectacle), gain control over the way of life of the masses. The integrated spectacle is a synthesis of its two previous forms (diffuse and concentrated – author's note); what characterises it is the expansive development of technology, the relationship between economics and political power, the all-embracing mystery, the unanswered lie and the eternal presentism. The aforementioned characteristics of integrated performance lead to other political, economic and cultural phenomena, such as:

1. *The tightening of links between politics, economics and the media,*
2. *The dynamic development of new media techniques,*
3. *The emergence of professions and the production of professionals who create and manage performances and systematically strengthen their influence;*
4. *A change in the understanding of truth and falsity,*
5. *The complete regression of historical perspective in favour of reinforcing the dominant group's ideology of power,*
6. *The elimination of social spaces not subject to media surveillance,*
7. *Expanding those for development and the media and strategies for subordinating audiences to their influence.²²*

In the opinion of philosopher Tomasz Stawiszyński, 'we live in a world that has fallen out of its framework', and it is becoming increasingly difficult to recognise what is truth and what is illusion, especially when we are inundated with false content generated by AI, deceptively resembling or rather pretending to be reality. Such actions made public by the media exacerbate conflicts, while earning money from the polarisation of society, as any radical content and increasing brutality has a very high audience.

We live in a world where people's first instinct in a tragic situation is not to rush to help, but to reach for the phone....

22. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-bc2dfa44-70d8-4c0c-b6db-a840f340511d/c/1-25_Agnieszka_Ogonowska.pdf

My sense of unease about the increasing violence, escalating conflicts and the lack of search for a peaceful solution to the dispute, was the beginning of my reflections on the condition of modern man, seemingly invoking tradition and humanist thought, unfortunately lost in the fervour of the battles taking place between 'fellow human beings'.

Stawiszynski writes about the intensification of tribal-thematic behaviour on which social media are based and the atmosphere of unanimity, which is not conducive to openness and, in the event of a clash with any 'otherness', naturally turns into a state of aggression. In all kinds of manifestations and counter-manifestations, this phenomenon becomes a kind of tribal ritual, intended to warm up the warriors for battle. As part of this ritual, participants arm themselves with banners, don war colours, shout slogans and chant at full throat. All this is accompanied by an aura of excitement, excitement and, in extreme cases, ecstasy. They become part of the tribe.

Undoubtedly, the common denominator of these events is their theatricality and the collective exposure of a wide social, ethical and psychological spectrum.

Żmijewski is interested in socio-political issues. He does not interpret what he records, he merely fixes the images.

I, in my works, try to present all kinds of divisions and fractures. I see social themes in terms of a logical jigsaw puzzle, unfortunately doomed to have many equally likely solutions or no solution at all.

The memorised scenes and situational frames provided the first impetus for the exploration of the topic, undertaken in the dissertation.

The exhibition realised as part of the conduit is a personal interpretation of the images and sequences recorded on the memory disc. Their spontaneous and happening course attracted the sharpened gaze of the stage designer and the authenticity of the emotions experienced was transferred to the classics of stage drama.

The last artist cited is Krzysztof Wodiczko, a Polish visual artist and art theorist working in the United States. Wodiczko designs and implements nomadic instruments, vehicles and other types of equipment into the world of culture, involving homeless people, immigrants, alienated youth, war veterans. It is significant that Wodiczko was awarded the Hiroshima Art Prize, presented to artists who strengthen peace in the world. It was on the occasion of an exhibition of the artist's work at the Museum of Art in Łódź in 1992 that the term 'critical art' was officially used for the first time, although his work is currently associated with the term socio-aesthetics. His stance was described as 'critical' because it 'sought to transform social reality through art'.²³ The artist himself explains that the term 'critical art' does not refer to criticising anything, but to art's duty to create critical situations or to be at a critical point, so as to redirect the discussion towards social, philosophical and psychological issues.

Having a background in industrial form design has made Wodiczko sensitive to human needs. In one statement, he expresses the thought:

*I began to rely on social ethics and a focus on people, seeing the role of aesthetic activity in relation to social problems, as well as politics and ideology, and human needs, living and working conditions. Aesthetics is between all functioning forms of politics and life and work and reality.*²⁴

The first anti-militarist projection was made in 1983 in Stuttgart, on the occasion of the exhibition *Kunstler aus Kanada* (Artists from Canada), at which time Wodiczko lived and worked in Canada. It was a form of expression of criticism of the German right-wing party's promise to install a network of perishing gun launchers around every major German city.

Another large-format projection, as an expression of opposition to America's and Russia's threatening military inclinations, was made a year later (1984) in New York and was presented on the Triumphal Arch in Grand Army Square.

23. J. Jedliński in the introduction to the exhibition catalogue.

24. K. Wodiczko, *Socio-aesthetics. Wodiczko*, p. 54.

Through his personal experience of immigration and the temporary crisis of homelessness, Krzysztof Wodiczko was very sensitive to poverty of all kinds. He sought to 'make visible' people living on the streets in the shadows of large metropolises and cities across the world map. Despite depicting the problems of local communities, his works are perceived in a global context and, regardless of cultural factors, their feeling is powerfully moving.

*"Homelessness somehow always involves being a person who is practically invisible. And at the same time, the homeless are visible all the time, in an optical sense, because they physically inhabit a public space."*²⁵

The problems of people living in vacant lots or nomadizing on the streets of the New York metropolitan area became the content of works entitled *Images of New York: Tompkins Square Exit Art*, New York, 1989 and *Homeless Vehicle*.

The first work is six large-format photographs depicting scenes from a camp set up by a group of homeless people in a park. On the photographs, the artist projected images of military equipment and, by equipping the campers, as it were, with 'weapons', he showed a rebellious and organised community. The installation was complemented by photographs documenting actual clashes with the police. In the Artist's opinion:

"This work was a pantomime-photographic tragicomedy or comitragedy in which they (the homeless) played the main roles, done with their consent and full awareness of the idea and the final form. The homeless inspire fear, they are considered threatening, and these are people who can barely stand on their feet because they are sick, hungry or on drugs. Meanwhile, they are treated as if they are here to do something wrong...(...) The right-wing demonises them as an underclass of misfits and vagrants, while the traditionally-minded left elevates them to a pedestal(...)."

The second work is a vehicle tested and used by the homeless, moving through the streets of New York and Philadelphia between 1988 and 1989, created in response to the growing number of homeless people in New York, which by the late 1980s was approaching 100,000. Constructed in consultation with authentic homeless people and modified according to their suggestions, the vehicle provided mobility and safety, combining practical and symbolic functions. By pointing out the problem of marginalisation, the artist offered the homeless, a kind of survival strategy. By questioning situations that escape the schemata, he exposed the loopholes of the political and economic system. The project was called 'scandalous functionalism', as it responded to needs whose existence was a social and political scandal.

Another of Wodiczko's large-scale projections *Homeless: Place des Arts* at Place des Arts in Montreal/Quebec, 2014, depicts the situation of the homeless and was accompanied by the artist's commentary: *looking up to the homeless...*, or *look up to the homeless*.

This is an antecedent to the phraseological compound 'looking down on someone'. The projection was projected on top of the building and gave the impression that the participants in the video were sitting in rows, perhaps in the audience? The phrase 'look up', can also be applied to the digital age, when every passer-by is gazing at a smartphone and engaged only in virtual reality, failing to see the world beyond and above the screen.

25. K. Wodiczko, *Socio-aesthetics*. Wodiczko, p. 303.

I.3. ENGAGED ART IN THE WORLD

A thing is something. The creative act is art. ²⁶

Joseph Beuys

Joseph Beuys laid the foundation stone for the ideas of engaged art, the critical current and socio-aesthetics. This charismatic German artist, art theorist, educator, activist, social and political reformer and his concept of 'social sculpture', shed new light on the perception of art and its future. Perhaps he was already thinking about post-art?

The Polish art theoretician and critic Jerzy Ludwiński wrote about the advent of the post-artistic era in his texts from the 1970s. He compared the development of art to a rolling snowball, which is constantly expanding, absorbing successive elements of reality in order to finally become a globe. He divided the development of art into several phases. At the meta-art stage, art absorbs all of reality.

The post-artistic era is a time in which a high ART COORDINATOR is present in many areas of life, the work of the artist does not always materialise in the form of an artwork, and art itself happens on a 1:1 SCALE instead of producing models of situations and things.²⁷

Is it possible that we ourselves have become artistic objects and our lives a work of art?

Katarzyna Niziołek, on the other hand, writes about an area that is difficult to define today, namely art. It is difficult to decide who an artist is and to separate this role from other social roles such as journalist, cultural animator or activist, it

is difficult to indicate the matter of art (work or action), the places of art (gallery or street) and to assign a specific social function to art (description of reality or changing it). He points out that we are currently witnessing a global transformation in the way art functions in society and its social perception. Did Beyus push this snowball? Or are these Witkiewiczian prophecies currently having their embodiment?

I ask questions I put on paper forms of language, as well as forms of sensibility, intentions, ideas, all with the aim of stimulating thinking. What's more, I want not only to stimulate people to discuss, but also to provoke them.

Joseph Beuys, "Interview with Joseph Beuys", 1986

For we are living in a terrible epoch such as the history of mankind has never known before, and so masked by certain ideas that the man of today does not know himself, in a lie he is born, lives and dies, and does not know the depth of his fall. Art [...] is the necessity of telling other beings in the form of Beauty about the monstrosity of a lonely existence in an infinite universe.

The art forms of the past are too calm for today's people; they do not stimulate their dulled nerves to vibrate. They need something that will quickly and powerfully shake up their blasé nervous system, something that will act like a refreshing bath after long hours of stupefying mechanical work.

S.I. Witkiewicz, "New Forms in Painting", 1919

Following in the footsteps of great thinkers and observers, it is important to take on the defence of committed creators, explaining their uncompromising methods of reaching a bored, overstimulated and desensitised audience.

26. Joseph Beuys, *Multiples* (ed. By J. Schellmen, B. Klüsser), München 1980, p. 8.

27. <https://makinguse.artmuseum.pl/slownik-epoka-postartystyczna/>

Joseph Beuys was dismissed from the Academy of Fine Arts in Düsseldorf in 1972 for stating that the academy should admit anyone who wants to make art. The Minister of Education, who carried out the dismissal, did so because of his fear of Beuys' creative and global influence, justifying the decision by saying: "I cannot allow myself to become an object of art". Beuys not only wanted to democratise art, he wanted to make democracy into art.

It is unclear what in Beuys' life was truth and what was projection. This includes his fascination with felt and grease, which he used in his works. It has to do with the 'legend' that, being a German aviator, he crashed over the Crimea. He was found and cured by the Tartars there, who lubricated him with tallow and wrapped him in vojkov (felt). It is said that after this accident he had a large wound in his head, which never fully healed, hence his constant wearing of a hat.

One thing is certain, Beuys' postulates, e.g. 'all artists', demonstrate the causal power of community and society. The artist conceived of creativity as a catalyst for human change and provoking change throughout the world. He believed that by influencing individuals, social divisions could be bridged, and he made efforts to protect individual freedom while rescuing them from loneliness or alienation. He believed that art is supposed to change thinking and understanding, has a cognitive function and shapes consciousness. Like Witkacy, he defended independent thinking, saying that individualism ends where individuality begins, and this premise is the only way forward in the quest to create solidarity between individuals.

*I therefore cry out for a more perfect structure of thinking, feeling and will. These are the true aesthetic criteria*²⁸.

Ai Weiwei, the famous Chinese artist, is the Artist whose actions in defence of human rights are the most spectacular, albeit, controversial. His unprecedented actions vis-à-vis the

Chinese state and the decisions of officials remain under the scrutiny of the services, causing numerous reprisals against his person.

Ai Weiwei became involved in the creation of an artistic community in one of Beijing's poor working-class neighbourhoods, henceforth called Beijing East Village (the poor New York neighbourhood in which Krzysztof Wodiczko also lived. It was a place inhabited by many artists, poor people, squatters. This poorer stratum of society, was violently evicted and the place absorbed by developers).

In October 2010, the artist presented a total work entitled *Kui Hua Zi* (Sunflower Seeds) at London's Tate Modern museum. Ai Weiwei involved, in preparation for the exhibition, the people of the city of Jingdezhen, and the realisation took five years. More than one hundred million handmade porcelain sunflower 'seeds' were created for the work. The seeds were scattered on the Tate Modern's Turbine Hall, and exhibition attendees could walk on them. Not long after the opening, the exhibition closed, but despite this, the Artist repeatedly emphasised its broad and positive appeal, explaining that the seeds symbolised optimism in difficult times, even when, growing up, the poorest families in China, shared the seeds as a treat.

Sunflower seeds, throughout China's history, have been a frequent subject of political propaganda by the Chinese Communist Party. Leader Mao Zedong, often portrayed himself as the sun and the Chinese people as sunflower seeds.

The subjective interpretation expands the view of the work to include yet other associations. A single grain is rachitic, but their multitude constitutes a mass which, by uniting forces, can have an incredible power of destruction. This comparison can easily be applied to Beuys' words about the power of SOLIDARITY, and the ideas contained in Ai Weiwei's work can be interpreted as the voice of freedom and even revolution. The most enigmatic figure in contemporary culture is

28. *Conversation* 1977, Eddy Devolder with Joseph Beuys on the occasion of an exhibition at the Ghent Museum of Modern Art.

undoubtedly the anonymous artist of British origin working in secret under the pseudonym Banksy. In eloquent forms of graffiti, he addresses global humanitarian, political or ecological crises, criticises war and voracious capitalism.

Many audiences and critics have judged his actions as acts of vandalism because, for certain sections of society, street art is seen as a manifestation of the destruction of common property. However, this form of media, which goes beyond the threshold of a gallery or museum, while in a way taking art away from elitism, has a huge following and reaches people from all walks of life, not least because the artist's work is spread around the world. In addition, Banksy has become an icon of modernity and his works are an inspiration for young people striving for change, if only in terms of raising ecological awareness, hence the demands leading to the creation of countercultural situations. The Parisian Situationists of the late 1960s argued that late capitalism had so effectively transformed the world into a set of images available to consumers that systemic action was enough to separate people from themselves.

"Messages to read", left by Banksy on walls, streets and walls, call for a halt to disturbing phenomena, often communicating threats in a humorous and accessible form or containing a dose of optimism and encouragement, as in the case of graffiti in Ukraine.

Referring to the situation in Ukraine and the ongoing war there, it is impossible to omit the group Pussy Riot, active in Russia on behalf of women's rights – violence, discrimination, sexism. The feminist group is made up of more than a dozen women and has no permanent line-up; the members perform under pseudonyms, much like Banksy. The anonymity does not serve to draw the public's attention to the unusual form of the speeches, but is used for the sake of the safety of the female members and the consequent repression that might result from the Putin regime. They show up in public wearing colourful balaclavas, which are a kind of way of hiding their

identity, have a symbolic meaning and have become the group's trademark.

Inspired by the idea of the balaclava, I used the connotations it carries and applied it as a symbol and sign of the times in the design of the poster for the play *Right you are, if you think so* directed by Gianluca Lumiento, which dealt with the brutal assault of the Russian army on Ukraine. The play premiered at Teatr Polski in Wrocław in January 2023.

Of the names, only three members, tried and convicted in August 2012, for hooliganism motivated by religious hatred (they invaded the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow and performed the song *Bogurodzica*, exorcise Putin), are known; they are: Mariya Alochina, Yekaterina Samucevich and Nadezhda Tolokonnikova.

Although it is a musical group, creating in the aesthetics of punk, I considered it important to present a band that exemplifies the expression of radical opposition to the brutal oppression of the Russian rulers and the Russian elite. The group is known for its political protests and moral provocations, with performances taking the form of illegal actions and happenings in a variety of mostly unconventional locations: metro stations, trolleybus rooftops, Red Square, and expensive boutiques frequented by the Russian elite.

The group's activities are focused on the problem of inequality, pointing out the hypocrisy of authorities and politicians, opposing discrimination of all kinds, countering sexism, criticising the Russian elections, and favouring gender freedom.

I return to the thread of the Situationists and the development and promotion by this group of the notion of a 'spectacle society', in which democracy is a façade and society is merely a spectator of the spectacle rather than an active participant in it. Under this term was veiled a model of society that applied both to the countries of 'democratic' capitalism (the so-called diffuse spectacle), where it manifested itself in an excess of goods, services and advertising, and to the state capitalism

of the Eastern Bloc countries (the so-called concentrated spectacle), where it was based on the party system.

The aforementioned artists are certainly not mute observers of events, but involved and active participants, increasingly directing performances on a stage with a transnational dimension and scope.

There has been a great deal of controversy surrounding uncompromising artists who identify themselves as committed art activists, especially when it comes to the critical art trend and so-called body art.

Fundamental to the realisation of the ideas in this strand are not the visual effects and the media used, but the illumination of the real problems of the contemporary world in an empathetic, humanistic and holistic way.

My palpable enthusiasm centred on the idea of engaged art is tempered by the perceived risk of this type of art being used for political purposes and initiatives that are not in line with the preferred assumptions.

Although numerous examples testify to the fact that often the aim of the creative activities undertaken, was and is to shock and participate in the race of eccentricity and many others, judged in terms of public utility, to be negative, the examples I have referred to in my reflections are undeniable confirmation of committed attitudes that have a purposeful and effective, fully positive social impact.

Beuys, Althamer and Wodiczko are 'exemplary' examples. The work of these artists is an important voice in the public debate, becoming a contribution to discussions about the fate of oppressed people and creatures (the artists raise the subjects of animal protection and the environment). Each statement, by exposing systemic errors and calling for changes to improve living conditions, is part of a performance of life dedicated to the PROTECTION OF THE UNIVERSITY, SOCIETY and ENVIRONMENT.

CHAPTER II – THE MASK

And who let us feel safe?

I wrote down this question on the day the war in Ukraine began – 24 February 2022. Recent years have not spared humanity the challenges and extreme situations with which populations have had to contend.

Can we learn to live in a new reality?

Are we even operating in a 'new' reality, or has nothing changed?

Both the pandemic and the war are harrowing events, throwing people off their daily tasks, undermining feelings of justice and depriving them of a sense of security. The media play no small part in this, serving up ever more brutal images, creating suspicion, uncertainty about the future, anxiety, fear.

This chapter is devoted to the time of the epidemic and the social phenomena it caused, and to finding answers to the questions I have been asking: How did the epidemic change our customs? Did it bring any benefits? What traces did it leave behind? What role did art play during this difficult period?

Paradoxically, for me, the pandemic period was linked to preparations for the exhibition and was a time of hard work. Many people, like me, discovered creative potential in themselves then. Perhaps, it was the enforced lockdown and the 'cutting off of distractions' that created the space for creation and emotion. Awareness of the role of art, particularly important in understanding and interpreting reality, helped to maintain distance, fostered social cohesion and reduced the sense of isolation. This unfavourable and difficult time for the artistic community made everyone realise how important an area in our lives is access to and activity in art and culture.

Psychologist Mirosława Marciak assessed that contact with art was one of the ways that could help us cope with the intense emotions we experienced during the pandemic, adding that during contact with art, the part of the brain that makes us feel soothed is activated.

As she explained, those in contact with art 'transformed the experience of difficult emotions into a creative experience'. Art projects, if created together with others, even if only online, strengthened the sense of belonging to a community and soothed fears and insecurities. "Art, on the one hand, allows one to express one's unique, individual experience and, on the other hand, provides a sense of belonging to a shared space, which is so threatened in the experience of a pandemic," said Marciak.²⁹

Creative thinking not only helps to create, including exceptional works, but also supports flexibility and the ability to cope with new situations. According to Joseph Beuys – art is supposed to change the forms of thinking, it is supposed to be characterised by its cognitive and consciousness-forming function.

The MASK chapter touches upon issues related to the psychological and sociological sphere, which became the main ideological thread of the work in my doctoral thesis. It was my reflections on the condition of contemporary man, traumatised by traumatic experiences, and my desire to depict interpersonal relations, often conflicts, that led me to prepare an exhibition arranged in the form of a SCENOGRAPHY OF REALITY.

II.1. SOCIOLOGY OF EPIDEMICS AND FEAR

Angh indicates a psycho-physical ailment, causing anxiety, fear and palpitations. The Indo-European word angh, which was transformed into the Greek angkito, translates as 'suffocating', 'constricting' or 'squeezing'.³⁰

Isn't that how we felt at the time of the announcement of enforced isolation?

Jolanta Brach-Czaina, a contemporary philosopher, brings us closer to the existentialists' view of experiencing unfamiliar situations, moments in which the truths about our existence and nature bring a new awareness of what life is about, while at the same time causing fear of the unknown and the so-called existential anxiety, stating: "Anxiety is a harbinger of uncommon transitions, which are often the high points of existence. It heralds totally encompassing phenomena that create the feeling that we may perish in something that surpasses us."³¹

The pandemic and the constraints that came with it caused not just fear, but outright panic. Suddenly, the darkest scenarios began to come true before our eyes and, as never before, we felt powerless. The end-of-the-world archetype was reactivated. We realised that the world, in its present form, could no longer function, exhausted, suddenly jammed, like an obstructed motorway with speeding vehicles. There was a collision between our habits and the status quo. An indefinable existential fear of the non-objectified, and with this something, various conspiracy theories emerging. It can be assumed that the pandemic fitted well with the declining mood of our era – we may have experienced something of a 21st-century fin de siècle. The important word here is the word WE HAVE EXPERIENCED, because, each individual has

come out of it differently 'battered'. It turns out, however, that the pandemic, seen in retrospect, is a vague memory, an individual experience, a shadow of the phenomenon, and the world 'spins' on.

Existential anxiety affects people at various points in their lives, most often in new, unfamiliar situations such as the death of a loved one, a plague causing high mortality rates, or war decimating existence. It can cause distress, mental anxiety or depression. A kind of existential therapy can be helpful in this, which, worked through on an individual basis, makes it possible to become aware of one's own mortality, to take stock of a stage in life, to evaluate relationships with those around us, to analyse the meaning of previous goals and ambitions. Overcoming the existential crisis and its 'gloomy' aspect is a matter of sorting out priorities, values and, generalising, deepening reflection, a kind of introspective thinking that can lead to the creation of great works and a renewed view of the arts of all kinds, literature, music, film or theatre.

In opposition to existential anxiety, we can put the existential push, the inexplicable force pushing us forward, the will to live, the desire to exist in spite of everything. In this rift, I see extraordinary layers of creative energy. My personal conclusion of the time of the SARS-CoV-2 virus pandemic, I would like to replace with a quote: Existence from the beginning manifests itself as a violent push towards the unknown.³²

In the report 'Everyday life during a pandemic', by the Department of Theory and Research of Social Practices operating at the Faculty of Sociology of Adam Mickiewicz University in Poznań, it was noted: *'the most important fears and anxieties that accompanied us during the pandemic were the threat of losing one's job and thus one's livelihood; the unclear consequences that the situation of the time had on everyday life; the impossibility of completing what had only just begun, which was supposed to determine the individual's*

30. A. Guzowski, E. Krajewsk-Kulak, G. Bejda, *Culture of death, culture of dying*, p. 132.

31. Jolanta Brach-Czaina, *Crevices of existence*, p. 32.

32. Jolanta Brach-Czaina, *Crevices of existence*, p. 39.

future (matriculation, job search, moving out, going abroad, new investments, etc.); the fact that the pandemic was not a good thing.); the information chaos; the fact that the authorities will not be able to cope with the current situation and we will begin to live in a world of chaos, lawlessness; the more general consequences of the epidemic crisis, affecting not so much the immediate sphere of everyday life, but the world as a whole (war, global economic collapse, conflicts over resources).

Sociologically, in spite of the fear of the pandemic, of infection, of the future, the epidemic caused greater social sensitivity (65.5% of respondents declared that they had more time for themselves and loved ones during the pandemic). Neighbours supported those in need with shopping, family relationships were renewed out of a sense of concern for health, sensitivity to nature and the arts increased. Global issues became closer – we avidly followed images from other corners of the world, learning compassion for every living being. I believe that, humanistically, the 'stopping of the earth', was somehow cleansing and calming, creating space for reflection, although looking at the developments from a not-so-distant perspective, I presume it was a short-lived effect.

In my case, the persistent anxiety and the mounting fear were like an ignition spark, a driving force for action, an impulse stimulating an inner need to express experiences, to speak in the language of forms and meanings about the condition of contemporary man and the problems he had to face. This record of thoughts and projects resulted in the exhibition |2|0|2|0/2|0|2|1| – RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS. AUTHOR'S PLASTIC NARRATION, which was realised as part of his doctoral thesis and presented at the Art Documentation Centre of the Academy of Fine Arts in Wrocław, in June 2023.

My reflections were also connected with work on another project, which was going on almost simultaneously. This was the performance 'Anomaly' – direction, music – Natasza

Sołtanowicz, dramaturgy – Joanna Kowalska, musical arrangements – Grzegorz Bieńko, set and costume design – Marianna Syska, co-created with the collective [in between]. The performance premiered on 20.10.2023 at the Marin Sorescu National Theatre in Craiova, Romania. The performance was nominated for the UNITER Prize – the most important theatre awards in Romania, awarded by the Romanian theatre association and initiated by Ion Caramitru in 1991. The Polish collective [in between] received, as many as three nominations in the categories: "best director", "best stage design", "best music".

The Marin Sorescu National Theatre in Craiova, Romania, gave a guest performance of 'Anomaly' at the Jan Kochanowski Theatre in Opole on 1 December 2024.

"Anomaly" is a play about nine people in a moment of crisis and their reactions to an unpredictable anomaly that turns their everyday lives upside down. Two worlds are played out on stage, before and after the catastrophe. Between these worlds, the survivors, the time travellers, the lost saints and the ordinary people seeking a return to a normality that cannot be returned to. "Anomaly" is a story about man's unique ability to adapt to any circumstance and his adaptability. In the real world, where we are exposed to uncertainty, the unexpected, the unknown, the characters of 'Anomaly' are forced to leave their comfort zone and meet the conditions of existence imposed by circumstances, to adapt no matter what.

At the climax, 'mutants'-hybrid forms formed from masks and costume fragments that are images of the characters from the previous scenes-appear on stage. The actors are 'mixed up', swapped out of their creations, and the world is thrown into total chaos. Completing the stage situation is the replicated motif of a door through which these mutated beings pass for an illogical and undefined purpose.

The atmosphere becomes thicker and thicker, you can feel the tension and pace increasing. The entire sequence takes

place while the disturbing dialogue between man and machine continues. Such a dramaturgical procedure was applied based on a study proposed by Alan Turing in 1950, which aimed to find out whether the interlocutor was a human or an artificial intelligence.

The method was to determine a machine's ability to use natural language and, indirectly, to prove whether it is possible for a machine to master human-like thinking skills. The test is as follows: The judge – a human – conducts a conversation in natural language with the other parties. If the judge is unable to reliably determine whether either party is a machine or a human, then the machine is said to have passed the test. It is assumed that both the human and the machine are trying to pass the test by behaving as close to human as possible. The eloquent scenes of the play reveal the darkest recesses of the soul of modern man. As the chaos reaches its climax, the ceiling above the audience and the performance space rises, the music and lighting also change, giving a sense of release and an opportunity to take a 'deep breath'.

The epilogue of the play has a completely different aesthetic to all the previous scenes and takes the form of a performative performance. The actors come out on stage in flesh-coloured costumes, carrying buckets filled with paint, and begin to spontaneously write abstract patterns on a blank, large-format canvas, filling a 'blank page'.

The end of the show signifies a 'new normal', a beginning filled with creative potential, free of stereotypes, norms and habits, fresh and optimistic.

By way of addition, it may be added that, in spite of all the fears and anxieties that the pandemic has caused, we have adapted to the new situation and have probably come out of it in some way changed, may we be stronger.

II.2. PANDEMIC AND POST-PANDEMIC SOCIETY

*We live in a world that has fallen out of frame.*³³

Tomasz Stawiszyński

It is difficult to assess if and how the traumatic pandemic period has improved the quality of our spiritual life or if we have simply become better in some way.

One thing is for sure, that the moment of stopping, reverie, reflection for many, myself included, was very meaningful and allowed us to see aspects previously drowned out and overlooked.

I am continually struck by thoughts of social bonding and self-organisation, as we have felt somewhat isolated and left to our own devices by an inefficient health system and state. We all remember the moment when, despite the restrictions, we rose to the occasion by taking grassroots initiatives and embarking on self-organisation. Masks were sewn and distributed, disinfectant fluid was shared, daily chores were helped and mental support was provided. Perhaps this test of citizenship translated into our exemplary behaviour during the outbreak of war in Ukraine. The public regained its inner power, unfortunately at the expense of trust in institutions. It is worth recalling that a factor compounding the epidemiological drama was the ongoing and intensifying political dispute in our country, which had the effect of overshadowing any positive social phenomena that emerged during the pandemic. In many respects, we reverted to earlier polarisations, at that time, perhaps even more intensified.

Based on the data, the aforementioned report by the Department of Social Practice Theory and Research shows

33. T. Stawiszyński, *Rules for a time of chaos*, p. 17.

that, of the changes that occurred in our behaviour during the pandemic, more than 80% of those surveyed stopped shaking hands when greeting people, more than 70% stopped taking public transport and more than 60% stopped meeting up with friends.

We also started to spend our time differently – 65.5% of respondents declared that during the pandemic they gained more time for themselves and their loved ones. This extra time was most often spent talking to loved ones on the phone, an activity taken up by 69% of respondents. Sixty per cent of respondents performed outstanding household chores and obligations during this time. A relatively large number of respondents (almost 47%) devoted the time to pursuing their own hobbies or interests, while 37% declared that it was spent learning new things.

We remember well how many of us threw ourselves into renovating our flats, setting up gardens or reorganising our spaces in such a way that small flats fulfilled multiple functions – zones for working, studying, playing, relaxing, at the same time. We finally had time to learn to cook, bake, knit, read overdue books, watch films, listen to music.

Returning to the surveys, respondents mainly pointed to: reshaping of ties (increasing and decreasing loneliness, distance or closeness to others, under – or over-contact with others, etc.); reprogramming of the temporal organisation of daily life (too much or too little time; devoting it to something different than before, more time for loved ones, disruption of daily rhythms, trouble finding time for oneself, finally having time to pursue one's passions, etc.).

Some of the respondents spoke of the problem of information overload and contact with the media, as well as the saturation of media spaces with untrue information, which forced additional efforts of selection. The media, in the eyes of many respondents, had become another 'household name', whose presence in private spaces, was perceived as dangerous.

The pandemic has also exposed many systemic faults, revealing, for example, how many people are permanently trapped in their homes – the elderly, the disabled, the fearful – while those functioning without such constraints have come to appreciate their previously free lives.

Unfortunately, the pandemic has also taken a cruel toll on the psychological state of people, especially children and young people, for whom peer relationships are a significant part of life providing a sense of security, balance and understanding. In some dysfunctional or pathological families, there has been a significant increase in violence.

Citizens of overpopulated countries suffered, who, stigmatised by the services, were forced to obey and treated in a brutal, restrictive manner. In India, the number of victims was so great that the bodies of the dead were burned outside crematoria. In China, house doors were welded shut to forcibly isolate residents.

On 11 March 2020, the World Health Organisation (WHO) declared a pandemic state and turned it into an epidemic state on 20 March 2020.

According to WHO data, more than 7 million people have died due to COVID-19.

On 5 May 2023, the World Health Organisation (WHO) announced the end of the COVID-19 pandemic.

It is to be hoped that art will not allow this period to be erased from the collective memory.

The photographs I present illustrate the everyday life faced by the people of India or China.

All kinds of inscriptions and pictograms created during the pandemic have become memorable. Today, they are signs that have become permanently encoded in our global consciousness.

I applied the conventional boundaries of displacement, drawn in chalk on city streets, when organising the exhibition space. I visualised the symbolism of social distance by marking imaginary areas with tape.

The timing of the pandemic involved a change in information and visual communication in public spaces. There were boards, signs, leaflets, posters and pictograms informing people that an epidemic of SARS-CoV-2 was sweeping the world. Workplaces, public transport, shops, schools, restaurants, public facilities, institutions and streets were filled with infographics about recommended and even mandated distances, limits on the number of people in one room, about hand disinfection and wearing masks, about testing and voluntary vaccination.

Numerous prohibitions and injunctions heightened the sense of danger and made people aware of the seriousness of the situation.

"The virus has invaded not only our health, but also our social life." Alicja Kotłowska, in her book entitled: "10 truths about the pandemic", highlights the impact of social isolation and a sense of loneliness, pushing humanity even further into the virtual world, which provoked even stronger polarisation resulting in numerous protests and multiplying conspiracy theories.

Today, the symbols of the plague are just faded pieces of paper, a memory stored in memory, an image captured in photographs, a vestige of a difficult, heartbreaking time.

Disturbing images of deserted streets and an omnipresent silence, so dominant that the cityscape was often filled with deer running freely, free of the human virus, remain in our collective memory.

Public spaces, previously bustling with life, including schools, offices, museums, theatres, cinemas, galleries and even shopping malls, were filled with emptiness. Humanity suddenly disappeared, as it seemed that isolation was just a temporary moment, a break in activities and behaviours.

As a reminder, here are stills from the streets of Warsaw, recorded by Dominik Jan Gralak, a graduate of the Department of Photography and Media Art at the Academy of Fine Arts in Wrocław. The analogue record on black and white film reflects the time of suspension, emptiness and vacuum in which we find ourselves.

The pandemic has influenced our behaviour and, in many ways, left a lasting mark. It has left its mark both in terms of art and the realities of life. It has certainly brought us and our everyday functionalities closer to technology of all kinds and emboldened the desire to explore the virtual world into which we have obviously been 'thrown' or necessarily diverted.

By expanding into the virtual space, we have achieved milestones in many areas, e.g. working or learning remotely, and online sales have also grown tremendously.

The pracuj.pl portal, six months after the pandemic, undertook an analysis of how the pandemic affected the labour market. Unfortunately, among the most serious effects of the pandemic were mass redundancies in the initial period, a reduction in working hours or salaries. Companies halted investments and job vacancies decreased significantly. Other companies, which had the opportunity to move employees into remote working mode, created tools to implement this plan at a rapid pace.

Among other risks mentioned by the portal was the feeling of loneliness experienced by people working from home. In order to combat this phenomenon, which could translate into a lack of motivation and efficiency, the position of e-leader was created, whose task was to integrate the team 'remotely' and to react early in crisis situations. Among the positive solutions resulting from working remotely and, so to speak, from the faster implementation forced by the pandemic, the editors included online recruitment and interviewing, and I would add the training and business meetings that still take place online,

as well as the many meetings, deliberations, team meetings, committees, groups and committees that have been held so far at various levels and in all environments.

The pandemic also influenced our customs and fashion, not only the practical everyday one but also the one on the catwalks, organised virtually. During the outbreak, designers outdid themselves in proposing ever newer and more original masks. Italian designer Tiziana Scaramuzzo, even came up with the idea of the 'trikini', a two-piece swimming costume with a matching face mask. Had it not been for the Covid-19 pandemic, such a design would certainly not have been created, and certainly would not have become a trend.

A virtual collection of protective masks from around the world has been published at <https://clothingthepandemic.museum/> created by ICOM COSTUME—international committee for the museums and collections of costume, fashion and textile. This virtual exhibition is an international collaboration of a number of museum curators who have collected protective masks for their institutions to document the material culture of the 2020-2021 pandemic. The more than 100 masks are divided into six main themes: Art and Intervention; Politics and Protest; Solidarity and Communities; Body and Spirit; Innovation and Sustainability; Fashion and Popular Culture.³⁴

Below are some selected examples from the digital documentation mentioned:

Chhau dance masks

Performers in eastern India use these types of masks during dance dramas, known as Chhau. Typically, the dancers perform Hindu epic tales of good and evil, but in 2020, some groups have re-imagined the characters' roles as powerful COVID-19 warriors fighting the virus. At the same time, as a result of the pandemic, mask manufacturers have created new designs and half-masks with

triple-layered cotton inserts to protect the wearers of the Designed in Purulia, West Bengal, India, 2020
Painted papier mâché, in the collection of the Royal Ontario Museum

The masks, made of kiln-cast glass, are part of a wider series by artist and glass designer Felekşan Onar. When the COVID-19 pandemic hit Turkey, Onar was involved in private initiatives to raise funds to provide much-needed equipment for the Turkish healthcare system. While confined to her home, she worked on glazing projects using a fusing oven in her garage – she says this allowed her to keep her sanity. Disposable masks are used and discarded. Onar comments that "what used to be a shield between life and death becomes rubbish when its use ends".

Felekşan Onar, Turkey, 2020

Fused and moulded float glass, in the collection of the Victoria and Albert Museum, London

Iranian artist Yazdan Saadi uses stories from the 1000-year-old Persian epic, the Shahnameh (Book of Kings), as a metaphor for the battle against the coronavirus in his series of masks. The protagonist Rostam battles the Corona Demon, which takes seven deadly forms "just like the virus itself in all its sinister variants", says Saadi: a lion, a scorching desert, a dragon, a witch, a hostile warrior and a demonic ogre. Rostam defeats COVID-19 in his final challenge against the White Div (demon). The artist calls on us to channel our inner Rostam to defeat this virus together

Yazdan Saadi, Iran, 2020

Surgical masks (polypropylene), acrylic paint, oil paint, hand painted, in the collection of the Royal Ontario Museum

The mask covering the mouth is evocative when used as a symbol of protest for freedom of expression and as a means of political criticism. Ai Weiwei, an artist and activist, created a limited collection of masks with images of his art. Here,

34. <https://clothingthepandemic.museum/>

his middle finger is raised against authority, a symbolic gesture that represented the and performed many times to raise awareness of humanitarian issues. Masks were sold on eBay to raise funds for COVID-19-related aid and to promote support for charities involved in human rights and humanitarian causes

Ai Weiwei, China, 2020, designed in UK, manufactured in Berlin, Germany,

Cotton and synthetic fabric (non-woven polypropylene; high-performance blow melt process; non-woven polyester); hand print, screen print, in the collection of the British Museum

Handmade Taalrumiq mask, made from traditional Inuit materials and modern, pays homage to the past, present and future of the Inuvialuit people. The work is inspired by the spring ice fishing season in her homeland in Canada's Northwest Territories; each element is symbolic. The raw cracks that form in the ice create a beautiful contrast between the white snow and the dark blue waters. Taalrumiq said: "To this day, our cultural values include respect and love for the land; closely linked to our identity as modern Inuvialuit."

Taalrumiq (Christina King), Inuvialuk artist, Canada, 2021
Seal skin, fox fur, wolverine fur, polar bear fur, leather, reindeer antlers, caribou fur, pardwa feathers, duck feathers, fish vertebrae, dentalia, filigree cones in sterling silver, Swarovski crystal bicones, glass seeds, rondelle and bicones beads, black chain, fabric, sequins, in the collection of the Royal Ontario Museum

The plastic earmold allows others to see your facial expression and enables people with hearing loss to read your mouth movement. The placement of the eraser takes into account the requirements of people wearing glasses and hearing aids. 20% of sales are donated to Canadian Hearing Services. Founded in 2009, IZ Adaptive is a line dedicated

to accessible and affordable fashion for people with disabilities, specialising in seated fashion for wheelchair users
Izzy Camilleri for IZ Adaptive, Canada, 2020

Blend of cotton, polyester, spandex, plastic, in the collection of the Royal Ontario Museum

Women's Strike demonstration in Wrocław, 27 January 2021.

Photo: Krzysztof Cwik / Agencja Wyborcza.pl

In my opinion, the collection 'Politics and Protest' could also include the black mask with red lightning, used during the Black Protests held in Poland to protest against the change in anti-abortion laws, as it was a telling symbol of the events taking place during the pandemic in Poland

During the lockdown, sales of casual clothing, sweatpants, hoodies, sportswear and pyjamas, skyrocketed. In 2020, in the US alone, sales of sweatpants increased by 80%.³⁵ These changes in tastes have led companies to focus on casual clothing. The term 'casualisation', was used to describe a new trend aimed at reducing the formal situation at work, developed even before the pandemic, but during the lockdown this trend reached its apogee. As far as workplace habits are concerned, these can include: moving away from very formal dress, making casual Fridays, eating at the computer, etc. Before the pandemic, the dress code for office work was quite clearly defined – classic and elegant fashions prevailed. Forced to move work to the home, we started to treat office attire a little differently, due to the obvious fact that when sitting in front of a computer screen, no one can see what we are wearing, and during online meetings, only the visible part of the clothing is appropriate for the situation. As we have seen on the streets, tracksuits and sportswear have dominated the landscape and arguably, there is no turning back from this path. With changing patterns and lifestyles, people have started to put comfort and convenience first and foremost, moving away from the usual patterns.

35. S. Gonot, (6 August 2020), *Sweatpants Forever*, The New York Times.

The pandemic has also verified our need to organise and rearrange the space in which we live. For it has turned out that, even if we do not work remotely or hybrid, the place where we live is the factor that determines proper functioning, mental health and a sense of security. I have in mind zones: shared, communal, private and even intimate or retreat zones. We have also started to pay more attention to the objects that fill the space and the details of our immediate surroundings, because they create a sense of identity, allowing us to review decisions and make more conscious choices.

We have become aware of the importance of well-designed and tailored functionality and aesthetics of spaces. A minimalist philosophy opposed to consumerism has gained popularity. According to this concept, the essence is use instead of possession, quality not quantity. The key to the minimalist approach becomes recognising actual needs and distinguishing them from momentary desires, and paying attention to the excess of what restricts freedom, takes away peace of mind, and creates tension and stress. Mies van der Rohe's phrase, "less is more", can be applied not only to architecture and living space, but can also be seen as a view pointing to a re-evaluation of priorities, a sharper focus on human values, passions and goals.

Cultural institutions, including museums and galleries, have also experienced a reform and have made great strides in reaching a wide audience by organising virtual exhibitions. Of course, there is no substitute for live contact with a work of art, but the tools that have been developed have made it possible to increase the flow of information and expand the audience and thus reach an even wider public.

From the point of view of social aesthetics, a great transformation has taken place – art has become accessible to everyone in their private domestic space. Is it possible to be closer? Everyone could, for example, view the collection of

New York's Metropolitan Museum of Art in a digital version, watch a recording of performances or live events organised by theatres in Poland and around the world, take a virtual walk through many museums and galleries, listen to a "private" concert. Inclusivity has become a priority and has transformed our consciousness permanently.

Despite such a significant impact and the changes that have taken place, in retrospect it can be seen that many of these innovations have not survived, and the return to normality has exposed the fickleness of many of the situations in which we were then left. It is a fact that we have become familiar with the tools by which art can reach the individual viewer in his or her home, but it should be stressed beyond all doubt that live contact with a work of art wins out over any virtual exhibition, even the best. It is in other terms that I judge the choices we now have and something quite different was the lack of prospects for creation during the epidemic.

II.3. POSTHUMANISM

The work of art is the greatest of all riddles, but man is its solution," he proclaimed, "Here is the threshold which I would like to call the end of modernity, the end of all traditions.³⁶

Joseph Beuys

The new posthumanist currents are primarily transhumanism and critical posthumanism.

The first of these, contrary to appearances, remaining within the idea of anthropocentrism, is characterised by the desire to bring man to the next stage of development, where positive features will be enhanced and negative ones minimised or eliminated primarily by means of technological achievements, neurotechnology, biotechnology and nanotechnology. Let's admit it – a frighteningly dystopian vision.

Critical posthumanism differs from classical humanism in that it reduces humanity back to one of many natural species, thus rejecting any claim based on anthropocentric domination. According to this claim, humans do not have an unlimited right to destroy nature or to place themselves above it. Human knowledge is also reduced to a less controlling position, previously seen as a defining aspect of the world. The limitations and fallibility of human intelligence are acknowledged, although this does not imply an abandonment of the rational tradition of humanism. It also assumes a move away from the nature/culture and consequently human/animal divide, applying to animals the formulation of non-humans or companion species.

Above all, we need to understand that the human form – containing human desires and all its external representations – can undergo radical changes and therefore needs to be

re-invented. We must also understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, for the reason that humanism is being transformed into what we must helplessly call posthumanism. The figure of Vitruvian man, arms and legs defining the measure of things, so magnificently sketched by Leonardo, is breaking out of the circle and square that surround him and spreading out into the cosmos.³⁷

The idea of posthumanism was launched long before the COVID pandemic broke out, and I am not at all trying to link the two cases or to herald the end of humanism in any way. On the other hand, it is difficult not to see that we are at a point in time when the anthropocentric idea is losing its justification or, more to the point, its reflection in the real situation.

Of course, the human being is still at the centre, although currently more understood as corporeality than spirituality, because partly, consciously or unconsciously, we place our metaphysicality in virtual or digital reality. It is in the online world that we seek acceptance, confirmation of our assumptions, friends or love. It is there that we try to find answers; it is from there that we derive knowledge. The increasing expansion of virtual reality (VR), augmented reality (AR) and mixed reality provokes thoughts on the hierarchy of values in the modern world.

In my view, by creating more and more opportunities for technology, by handing over some of the aspects that constitute our agency to artificial intelligence and by placing uncritical hope in it, we are distancing ourselves from the idea of humanism. In fact, we have already handed over to computers many skills that, among living beings, were exclusively the domain of humans such as counting or writing. We are falling for the delights of GPT chatbots or other artificial intelligence tools, depriving ourselves of the skills with which we distinguished ourselves from other species. If thinking distinguishes us from animals and plants, placing us higher in the 'hierarchy' (and this was once claimed), do we not thereby declassify ourselves by trying to measure ourselves against the 'knowledge' of

36. J. Beuys, *Talking about One's Own Country: Germany*, in : In Memoriam Joseph Beuys, Bonn 1986, p.38.

37. I. Hassan, *Prometheus as performer: towards a posthumanist culture?* 1977, s. 843).

artificial intelligence, which has billions of digital sources, and not, like humans, only the empirical ones? Instead, we possess, through abstract and creative thinking, the ability to create art and culture, an ability that hopefully artificial intelligence will never possess.

"What am I," Descartes' question returns once again, "who remains in time, who builds myself up in it thanks to my actions, or who disintegrates as soon as I release the tension of my inner effort, when I give myself up, if only for a moment, to the course of fate, without trying to hold myself in my 'hand'? What am I, who hides somewhere "outside" my experiences, and yet in them I "live", in them I unload myself, in them I achieve the clarity of my being, in them I come to build myself? What am I, not this piece of flesh and bone, but I, growing out of my flesh and bones – a human being who acts?"³⁸

In my search for the form of the 'new man' needed to be incorporated into SCENOGRAPHIES OF REALITY, I have tried to create simulacra – imitations of the human body, but only posing as them, creating their own hyper-reality. The creator of the theory of simulacra is the postmodern philosopher Jean Baudrillard, but the origins of this theory can be found as far back as Plato. I sought to arrange situations in which we find phantoms in plausible, sometimes even intimate places, inside their homes, at school or at work. I wanted the forms to be anthropomorphic to some extent, so I avoided a realistic representation of the human body, focusing instead on deformation or dismemberment. I was also inspired by a quote about the split man of posthumanism, compared to the iconic Vitruvian man – a symbol of Renaissance humanism.

"It is about the substitution in place of reality of the signs of reality, that is to say, an operation where instead of the real process, its operational double comes to the fore, a homeostatic sign-making machine, sinless, programmable, which offers all the signs of reality and, in short-circuit, all its vicissitudes"³⁹.

The dissertation is an attempt to portray contemporary man, on the brink of a passing era, and a desire to characterise the phenomena around him, causing various kinds of anxiety or fears about the future.

Our complex psyche is the sum of many experiences, and the traumatic experiences of recent years are shaping public sentiment and provoking questions about both the future of our civilisation, culture and broader human prospects.

38. R. Ingarden, *The Book on Man*, pp. 67-68, chap. *Man and Time*

39. J. Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, [in:] *Postmodernism: An Anthology of Translations*, Baran and Suszczyński Publishers, 1996, p. 177.

CHAPTER III – ISOLATION

The isolation caused by the SARS-CoV-2 pandemic was, on the one hand, a period of extreme situations and traumatic experiences and, on the other hand, a time of unleashing creative energy, allowing us to see the world through different eyes, especially when it was becoming unpredictable.

Cut off, so to speak, from the outside world, I decided to draw strength from my inner energy deposits and create !!! This stemmed from a strong need to relieve stress, anxiety, worry, fear.

After a seven-year hiatus from painting, wanting to go beyond the boundaries of what I was occupied with professionally and the time I unexpectedly acquired, I devoted my work to painting. Motivated by the desire to perpetuate the memory of those who had passed away as a result of a fatal virus infection, I was creating a historiographical record, a kind of plaque commemorating anonymous heroes. This painting was the exhibit for which I created a special place in the exhibition space, and I also took care to present it in a special way.

THE SCENOGRAPHY OF REALITY, which I designed and realised for my dissertation, is an attempt to interpret the dramatic scenes and images that have been written in my DNA code. I have striven to ensure that fleeting memory does not erase the traces of events and remove a fragment of the history I witnessed and participated in. In this chapter of the dissertation I will discuss and present both the individual elements of the exhibition and the sequences that made up the compositional whole of the spatial-visual installation: |2|0|2|0/2|0|2|1| RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS. The content contains descriptions of a number of situations that provoked my

reactions and initiated artistic actions. SCENOGRAPHY OF REALITY is a situation found, initiated or crafted, commenting on current reality and the condition of contemporary man or providing an impulse to reflect on the current state of affairs. The creative struggle was focused on the search for analogies between the realised stage sets for theatre performances and the visual narrative, in which I used soft felt sculptures as an informative medium to narrate issues set in a global context. The attempt to illustrate the situations faced by a people isolated by the prohibitions, orders and strictures caused by a pandemic was extended to include a universal context, common to many different people and issues independent of place, time or other factors, which are: fear, helplessness, loneliness, decay, lack of hope.

"What is this 'I' which, despite everything, transcends all these transformations and perspectives and which, despite the narrowness of the present and the two abysses of non-being, nevertheless seems to persist and exist? Is it not, in the final analysis, nothing more than a 'phantom' (...)?⁴⁰

At the beginning of the design journey, I wondered whether the protagonists of my scenes should be actors/performers who would more accurately convey my concept with their 'vividness' or whether I should juxtapose people and puppets? I rejected the concept of theatricalisation at the outset, allowing the rift between the living spectator and the silent phantom object to resonate as strongly as possible.

The only animated element of the installation remained the costume in which I performed in a short performance during the opening. The other elements of the exhibition were simulacra/ phantoms/bulls – mute witnesses, symbols of the time of the pandemic, cast in various roles and situations likely to occur.

I was determined to use textiles – fabrics, knits – because I wanted 'soft' sculptures, to use a material close to the body, tame.

40. R. Ingarden, *The Book on Man*, p. 54, ch. *Man and Time*

Probably driven by the theme of homelessness, I began my first explorations in knitting techniques using crochet and cotton cords and yarns in various shades of grey. The effect I achieved was satisfactory but, when working on subsequent projects, it turned out to be a dead end. Using this technique, I was unable to achieve some of the other forms I intended to model. I based further workshop experiments on combining knitted materials with structured fabrics, but the results still did not meet the concept and my expectations.

Wanting to break free from the familiar possibilities of manipulating fabric and yarn, only in a tailoring way, I changed my direction of thinking and returned to the methods I had used to design spatial forms. I developed a model from cardboard in a sculptural manner. I built the solid from planes, which served as die-cuts and allowed the shapes to be transferred onto the fabric.

Synthesising and simplifying the imaginary figures, led me to reach for upholstery felt, which seemed to be the most malleable material for achieving large planes to hold the form. All the time I was working on a scale model, bearing in mind that the target dimensions would be close to human proportions or minimally enlarged. I also wanted to avoid structural problems, additional framing or stuffing of the moulds.

I therefore made an attempt with dry needled fleece. It turned out that this was a material that could not only be processed in various ways, but also allowed interesting visual effects to be achieved, given that it is used as a backing, usually an invisible layer, for example in upholstery or the automotive industry, or is used for insulation. In this way, every object I created acquired the status of a work of art, also because the subject I was trying to depict was linked to the inner sphere of the human being, to what is hidden, shameful, tangled and tangled, not always exposed to the light of day. I found yet another layer of meaning in the colours and structure of the felt – a grey, pillared, passionless mass, characterised by

a peculiar innervation of individual strands and mixtures of fibres, creating a kind of noise, manufactured or machine-made. In this shuffled, looped tissue, I found associations with information noise and the impossibility of picking out the truth from among the complex media coverage that accompanied us during the pandemic. The more information I found about the properties, manufacture and use of felt, such as a protective coating or soundproofing layer, the more I felt I had found the perfect textile product to realise my ideas.

Recycled, needle-punched or stitched – upholstery technical felt produced from used clothing added even more drama to the forms – phantoms were created from the 'torn to shreds stories' behind each piece of clothing used to produce the so-called jerkin.

So I started searching for information on what recycled non-woven fabric is used for, what weights it comes in, what types there are and how I can recycle it. It turned out that each manufacturer offers a completely different quality and, depending on the intended use, felt has a variety of properties, especially in terms of its stiffness and hardness, but above all in terms of its colour, which is a component of collected textile waste. Stitched nonwovens are used in the furniture industry as furniture back walls; tailoring as insulating inserts for workwear and gloves, for cloths; construction as soaking mats, drainage covers, intermediate layers in road construction; plumbing as insulation bandages for pipes, for reinforcing waterproofing; in the upholstery industry as a spring cover; in the automotive industry as soundproofing for engines or under floor mats; in the horticulture industry for padding on window sills, tables and other surfaces in foil tunnels and greenhouses for the production of pot plants and bed plants, especially in the seedling stage, but also in their later development.

Rag is created by recycling textile, knitting and textile waste. Fabric scraps, both of natural origin and artificial materials, are shredded. This process involves cutting them very carefully with

a sharp guillotine, resulting in a fluffy and soft filling material, which can be white or coloured. Flannel, denim, acrylic, wool, fleece or polyester knits are used in its production.

Coloured saran wrap is invaluable for the production of needle-punched nonwovens. They are used in the production of upholstery products and mattresses, as well as in the production of technical felt and felt for backing furniture. It has very good acoustic, capillary and hygroscopic properties. I based my experiments with felt mainly on various types of stitching and obtaining different textures, through additional felting and wet twisting of the yarn by hand. This process proved laborious and the resulting 'thread' too delicate and unsuitable for further processing. Unlike fabrics obtained from natural fibres (bristle/wool) with a choppy structure, ragged yarn, composed of various textile fibres, has no scales and its wet felting is almost impossible. So I left the workshop experience at the initial stage and began further exploration using non-woven.

When working on the objects, I used techniques familiar to me from working in metal. I imagined that I was creating a sculpture out of sheet metal and replacing welds with seams. This experience allowed me to discover that the seam treated as a weld and the fabric as a sculptural raw material created new possibilities for handling and manipulating the fabric and, at the same time, freed me from the rigid framework reserved for garment construction, allowing me to freely shape the form.

While modelling prototypes, I saw connections between tailoring and sculpting. Subsequent attempts extended to upholstery, shoemaking and even casting techniques when I made matrices out of transparent sanitary silicone in which I embedded combed jerky.

I used three types of thread stitching to join the planes:

- a. a pinch seam, which allows the edges to be clearly marked (as in the case of edge enhancement in wood or stone)
- b. mattress/stitching seam, used as a 'weld', achieved by sewing two fabrics together at the edge meeting
- c. a classic seam, covered, for stitching on the left side of the fabric and turning to the right side

Originally, only natural hair from animals – sheep, horses, llamas, alpacas, goats, rabbits, camels – was used to make felt. The fleece is usually harvested before summer, when the animals naturally no longer need such thick protection against the cold.

The earliest archaeological finds attest to the use of felt in Turkey as early as the Neolithic. Traces of felt materials around 3,000 BC have also been found from Asia Minor and Iran. The presence of felt in China and its use on a par with woven materials is dated to the 4th – 3rd century BC. The largest collection of felt wares in large pieces and with rich designs dates back to the 7th – 2nd century BC and was found in a kurchan in Pazyryk, Upper Altai, under a layer of frozen earth. In Poland, the oldest finds come from Gdansk and are dated to 1001 – 1020 AD. Felt spread in Poland, as in the rest of Europe, between the 13th and 18th centuries, and the most important felt products were headgear as well as shoes, socks, garments and blankets. Walonki, or felt simple shoes used primarily in the countryside, are characteristic of eastern Poland, particularly Podlasie. Among the inhabitants of southern Poland, especially the Podhale, Beskid and Orava highlanders, the tradition of making cloth for folk costumes – the old shepherd's outfits (breeches, cuchas, bags, slippers) – has survived.⁴¹

Although the exact age of the emergence of felt is not known, it is known to have arisen by accident, as told in numerous

41. <https://crafttrioszki.wordpress.com/2010/10/17/troche-o-historii-filcowania/><https://crafttrioszki.wordpress.com/2010/10/17/troche-o-historii-filcowania/><https://crafttrioszki.wordpress.com/2010/10/17/troche-o-historii-filcowania/><https://crafttrioszki.wordpress.com/2010/10/17/troche-o-historii-filcowania/> /troche-o-historii-filcowania/

legends that exist in both Asia and Europe. The Persians, where the tradition of felt-making among Turkmen nomads has persisted since ancient times, have a legend about a man who believed he could make cloth without the use of a workshop. Felt was created by accident when, after several days of fruitless attempts, an angry man began to trample the wool and the tears falling from anger dampened it. One European legend, on the other hand, attributes the invention of felt to a wandering monk, St Clement, who discovered that he could protect his feet by putting wool into his shoes, which formed a uniform sole when he perspired and kneaded it as he walked. Becoming a bishop, he perfected the manufacturing technique, and today he remains the patron saint of felters (textile workers).⁴²

Felt is one of the oldest textile products made by humans. For centuries, at the beginning of spring, the wild sheep have shed their hair, which is then naturally gathered into felt. In Central Asia, traditional felt-making methods are still used, with the sheep being herded to a river, bathed and shorn, the wool then processed and shaped into the desired form. The layered fibres are poured with hot water and rolled into rolls, repeating the process for several hours. The result is a very dense fabric used to make clothing, tents (yurts) and carpets. For the construction of yurts, inferior felt, known as warp, produced from waste wool (usually sheep fleece) and animal hair, was used. It is also used to make rugs, blankets, chaps and rugs, winter footwear (valances), and yurt covers. The term "wojłok" comes from Turkic languages.

Below are photographs illustrating the art of felting from the areas of Mongolia, Turkey, Kyrgyzstan, Iran and Poland.

Traditional wet felting techniques result in a very thick, heavy, warm fabric. In the 1990s, Australian textile artist Polly Stirling developed a unique technique she called 'nuno felting' (NUNO is the Japanese word for 'fabric'). It is a method of wet felting, whereby fibres are bound to a lighter woven fabric (e.g.

transparent silk gauze used as a backing) to produce a less dense, more fluid and free-flowing felt-like material. Stirling's know-how is used to produce fabrics that have applications in the fashion industry, particularly those garments that perform well in warmer climates (airy and see-through fabrics).

Two types of felt can be distinguished due to the technologies used today:

- bits, is made by felting woollen fibres, often reinforced by needling (i.e. piercing the layers of material with special needles). Hence, products obtained in this way are also called needle-felt,
- woven, obtained by felting the outer layers of fabric from the wool of llamas, sheep, goats, etc. The process changes the properties of the fabric, building a new, tighter structure. Woven felt is softer than beaten felt, which is why it has found wide use in the garment industry.

Expanding the body of information on felt, I began to search for the names of artists who appreciated its aesthetic and meaningful qualities much earlier than I did. Among the outstanding figures was the Basque artist, Eduardo Chillida, creator not only of ingenious sculptures, corresponding with the terrain to emphasise the beauty and power of nature, but also of bas-reliefs, reliefs, busts and drawings. Chillida used very thick, beaten, white, natural sheep felt and created abstract compositions by layering cut sheets of felt. The shapes of the planes referred to the geometry of spatial objects. The works can be admired in Chillida Leku's atelier and in the 'open-air museum', on the outskirts of Hernani, near San Sebastian.

Joseph Beuys, who is quoted repeatedly in the text, also used felt in many of his works, introducing a 'new material language' and treating objects not as works but as 'carriers of thought'. Referring to a legend he himself propounded, he considered 'felt and fat as symbols of survival' and a 'store-house of energy'. In doing so, he emphasised their qualities,

42. <https://etnomuzeum.eu/zbiory/dywan-wojlokowy> muzeum.eu/zbiory/dywan-wojlokowy

both physical and metaphysical. He saw a grim uniformism in a series of suits, entitled: 'Felt Suits', copied from his own clothing. He wore one of the felt suits for the 1971 action 'Detachment Unit', which had a pacifist message and was an expression of opposition to the Vietnam War.

Beuys used grey felt, which was more carded than Chillida's pure white felt. In addition, he often subjected the material to a prolonged process of lubrication with animal fat, which caused deformation and unpredictable changes in the object's form. Interestingly (and something Beuys probably did not suggest), covering felt with animal fat is an old method of preserving the hats (cloches) of the Podhale Highlanders. In everyday dress, shepherds were able to use hats impregnated with resin, fat or tar as milk dishes.⁴³

This knowledge was certainly possessed by the Polish textile artist Małgorzata Markiewicz, who was undertaking an artistic residency at the Tatra Museum in 2023. The residency was summarised in the exhibition 'In Proximity. Cosmos', which took place at Zakopane's Władysław Hasior Gallery. Markiewicz presented an installation filled with felt hats soaked in animal fat to direct attention to the shepherds who wear them, who co-create the landscape of the Polish mountains. The contemporary artist's work made a huge impression on me, especially the refined detail of everyday clothing.

At this point, I would also like to mention another work by Małgorzata Markiewicz, entitled 'Pimoa Chthulu', which was presented at the 17th International Triennale of Textiles at the Textile Museum in Łódź in 2022 and at an individual exhibition at the Zachęta Gallery in Warsaw that same year. The work touched my emotions and imagination so much that, in search of an idea to visualise the problem of people in crisis of homelessness, I reached for knitting wires. My concept fell through and nothing remains of the character-like forms I had intended to knit, apart from attempts at cardboard. I am sure that the impact of the installation created by Małgorzata Markiewicz

was so strong that the performative action I undertook during the opening of the solo exhibition and used to enliven the show and message may have originated in the performance of forms remembered from the Zachęta exhibition.

43. B. Rosiek E.T. Filip, *Strój górali żywieckich*, Golec Brothers Foundation, 2009, pp. 94-95.

III.1. THE "SWEET HOME" THE ORGANISATION OF SPACE

"It's one thing to surround the action with the audience and another to surround the audience with the action."⁴⁴

Jan Kosinski

From the beginning I assumed that the space of the exhibition |2|0|2|0/2|0|2|1| – RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS. I would treat as a single organism, and its arrangement would have a scenographic distinctiveness, a sequential character and a theatrical mood. It was extremely important for me to set out zones and conventional boundaries, similar to those memorable to me from the time of the pandemic – the streets of India with chalk demarcated fields to keep distance between people standing in a crowd.

I was looking for a space that, while retaining the specificity of the place, would allow it to be described and filled in a way characteristic of a house, a dwelling, an oasis, a flat with a corridor, windows and the possibility of separate zones that could function as rooms, classrooms or office spaces. These segregated mini-territories referred to the habitable space in which we were somehow trapped during the lockdown. These criteria were met by the space of the university's ODS (Centre for the Documentation of Art) gallery, which is located on the first floor of the ASP building in Traugutta Street, where the old architectural substance of the pre-war Municipal School of Crafts and the Arts has been preserved unchanged – the entrance to the building and the staircase. The main hall has undergone extensive renovation and has been adapted for exhibition purposes.

When organising the space of the ODS Gallery, at the projection stage I separated 5 parts in order to maintain an arrangement corresponding to successive sequences built of scenes, inscribed in the scenario of THE SCENOGRAPHY OF REALITY. A separate part, delimited by felt walls and thus distinguished, darkened and soundproofed, was called the mourning space and provided for a unique presentation of the painting *Pandemic Image – Beginning*.

While working on the composition of the space and the positioning of the objects, I used Archicad, and based the visualisation and video recording on the capabilities of Twinmotion. Thanks to computer simulation, I was able to verify and correct the image generated by my imagination in a virtual environment. A selection of video frames, representing the idea of the exhibition, can be found below.

In my scenographic output, a major challenge was to organise the space for the performance SWEET HOME, directed by Natasha Soltanowicz and dramaturgy by Joanna Kowalska. This project by the [in between] collective was presented in the space of the Pavilion of the Four Domes in Wrocław in October 2021. The performance dealt with the idea of home, a safe space that fulfils human needs and preferences, and attempted to answer the questions – what is home, are people aware of the space they live in, what is the significance of daily rituals in their lives?

While working on the performance, we analysed the relationship between the idea of home as a place in the human mind, metaphysical space and physical space. We were interested in how people adapt to the places they inhabit, with whom they share them, how they tame them. And above all, how our home changes when we are confined to it for long periods of time – a topic that is particularly relevant in the context of pandemics and forced isolation.

For this production, I adopted a completely different strategy to that used previously when designing the set, when I

44. J. Kosinski, *The Shape of Theatre*, p. 49, ch. *Reflections after the discussion*.

suggested or even imposed on the actors the field of their play. In SWEET HOME, I offered the actors a set of objects related to the living space and I suggested arranging such rooms as a bathroom, bedroom, kitchen, living room and office. All of them were to be connected by a common space, i.e. a corridor. Each actor chose one of the rooms for himself and 'furnished' it as he wished. The work on stage 'furnishing' was completed by tracing the outlines of the rooms with paper tapes, in the way the actors imagined the conventional living space. In shaping the space of meaning, they could use questions such as: how much space do I need, is the room symmetrical, where are the doors, are there windows, how do they feel in the room. In a similar way, they approached things that were not among the available props but they would like them to be in the living space. The experience showed that the spatial and functional layout only needed cosmetic changes and the addition of a few props to make the composition more meaningful, coherent and clear. In this atypical stage situation, I also placed a 'mobile' audience, which, like a semi-circular amphitheatre, wound a circle centred around the actors, allowing the audience to move around and view the performance from multiple viewpoints.

In the organisation of the exhibition space |2|0|2|0/2|0|2|1|– RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS, in analogy to the example described above, I delimited the fields for the location of the protagonists of the narrative in order, firstly, to separate the sequences so that the viewer perceived them as separate compositions, secondly, to emphasise that, despite their identical location, each of us went through the pandemic in a completely different way and also to emphasise the fact that the image of the global tragedy was built of small dramas and individual stories. Each outline was not linearly closed, the opening left suggested an entrance to leave the situation open to visitors.

III.2. THE PANDEMIC PICTURE – THE BEGINNING

The painting work I mentioned was a kind of diary of the quarantine period.

I felt the need to create a work that would not allow me to forget a time that united millions of lives in pain and uncertainty. I wanted to somehow perpetuate the memory of the people who were victims of an incalculable virus, a kind of record of my thoughts and a testimony to the events I experienced.

On a structurally primed black canvas of 100x80 cm format, I scratched out circles of small diameter with a needle, symbolising each infected person. The ones I filled in with white paint marked the fatalities, the vertical lines separated the following days. At the beginning there were only a few circles, but their number increased at a dizzying pace, filling the composition with symbolic signs.

Unfortunately, I didn't finish the painting because the number of infections and deaths, spiralled out of all control and, despite scratching out the circles as I went along, I got lost in the accounts. The black plane I left behind is a telling space of nothingness and a tribute to the silent victims of the pandemic. The painting required a separate space due to its content, aesthetics and realisation technique, so I planned a separate zone for it, surrounded by vertical felt planes, treating it as a place for contemplation and at the same time as a symbol of enclosure, seclusion and reflection. Taking inspiration from burial mounds used in funeral rites in other cultures, including Slavic and Christian, I created a grave in the shape of a mound made of earth. I replaced the gravestone with an image.

Earth is a very 'down-to-earth' element, associated with stability and solidity. This element is heavy, dark and cold. It

is the foundation on which everything is built, and the space in which people operate. It is an element that can be seen, touched and smelled. The earth is a nourisher feeding plants with her juices and giving food to animals. Earth symbolises mother, fertility, giver of life, density, rebirth, immobility, the opposite of spirituality and sacredness, cyclical existence, abundance, prosperity, wisdom, practical sense and materialism. The earth element is also used in magical practices to purify objects and people. The earth can be both a symbol of immortality and the human grave.⁴⁵

"The zone of silence", with its darkness, tectonics and tomb-like massiveness, was based on a square plan and constructed of 1 cm thick felt suspended from the ceiling. The softening and curving of the felt plane had the function of inviting the viewer into the entrance, where an atmosphere of safety and calm prevailed. At the same time, this action helped to protect the viewer from the bright and indifferent exhibition hall.

III.3. HOME OR HOUSE?

Although the problem of homelessness is not directly caused by the pandemic, the subject has not left me for a long time. Interestingly, in a pandemic situation, people living on the street seem to have suddenly disappeared, sunk into the ground, and something had to happen to them after all. Where were they when the categorical ban on leaving the house was announced?

Reflections on contemporary humanism, led me to reflect in some way on the problem of homelessness, not only in relation to the dissertation topic but also to the developing refugee crisis on the Polish-Belarusian border.

An auspicious occasion for this was the Christmas and New Year period and my agreement to make a commemorative decoration in St. Matthew's Church in Wrocław. In the context of the exiled, refugee(!) Holy Family, I realised a setting with figures along the lines of a Christmas nativity scene. In cooperation with the academic chaplaincy, we organised a clothing collection for needy people from the St. Brother Albert's shelter in Wrocław.

I segregated the clothes by colour and made towers out of them, symbolising border posts. Made from quilts, the forms wrapped in emergency film, alluding to the biblical figures of the Holy Family, could resemble the faces of any immigrant, refugee or homeless person.

I aimed for the installation to address homelessness in its broadest sense – both physical and spiritual, lack of acceptance in society, feelings of exclusion, rejection and loneliness. Our intention was to provide real help. The commitment of the donors exceeded our wildest expectations and a great deal of the clothing was not used for the installation, but went straight into the homes of those concerned.

45. L. Kalita, D. Obolęńska, U. Patocka-Sigłow, *Elements. Motif of the earth in literature, culture and art*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022.

Working at the same time, on the elements that make up the wired work, I wanted to achieve maximum simplification and synthesis of the figures. The direction of the search was set by chance and a quilt found in the bushes, probably left by a homeless person. Following this lead, I realised that people who are chilled and left to die on the street, in their clothes 'grown' over their bodies, lose their human shape. As brutal as it may sound, the inefficient system and the intricacies of human fate, by taking away people's basic right to live in dignity and have shelter, causes them to be stripped of their humanity and treated as such by those 'homeless'.

While working on the mock-up and visualisation of the installation, I came to the conclusion that the convention I had adopted did not fit in with the exhibition as a whole. I also made an attempt to separate the objects and move the forms to the staircase, so that the participants of the exhibition would pass the shackled figures analogously to those we pass indifferently on the street, in the corridors of tenement houses or in the basements of blocks of flats. I believed that in this way I would sensitise the viewer, that the viewer would feel uncomfortable, uncomfortable, at odds with what they experience when arriving at an art event, when conversations are held in anticipation, laughter is heard, excitement and curiosity is felt. My intention was to play on other emotions and even create consternation. In the end, I found no justification for such a solution and the formal search for the homeless, remained in the conceptual phase but nevertheless gave imperative to experiment with upholstery felt, which remained the main vehicle for my ideas.

III.4. SCHOOL

There is no doubt that the time of the pandemic and isolation was the most difficult time for children and adolescents. A position paper by the COVID-19 team was published on the website of the Polish Academy of Sciences. The researchers noted that the destabilisation of family life, isolation from peers, the need to change habits and the loss of a safe routine, among other factors, contributed to this.

"Research shows that the psychological well-being of young people is particularly negatively affected by enforced confinement to the home, which not only condemns them to partial inactivity and isolation from their peers, but often deprives them of the privacy and intimacy so necessary at a developmental age. Young people, especially those on the verge of adulthood, may also be concerned about their poorer future prospects: a pandemic may thwart their dreams, aspirations and hopes of success. In addition, with many parents and carers facing serious difficulties, young people may become victims of verbal, psychological and physical violence, experienced directly or indirectly. The confinement of children and young people at home means that they spend more time online."

As the authors of the document note, the internet enables children and young people to learn, play and bond with their peers, but unsupervised use promotes exposure to harmful content. With many life activities moving online, peer violence is also moving there, and parents and carers should be alert to signs suggesting that their wards are experiencing online bullying. The experience of various forms of stress by young people, as is the case in pandemics, can lead to the onset or exacerbation of a range of mental illnesses, such as depression

*or psychotic disorders. In some, it can lead to behavioural disorders such as suicide and self-harm, eating or sleeping disorders or violence towards others.*⁴⁶

When making design decisions related to depicting a sequence about the functioning of teaching facilities during isolation and confinement, I was inspired by my experience with the set and costume design for the play entitled SCHOOL (online), directed by Natalia Fijewska-Zdanowska in 2021.

The play depicted a school in the days of the pandemic, when classes were held online and the children were, in the words of the drama, "black squares" – switched off, blank and silent screens.

The main set design concept was to create a space resembling an empty classroom, or rather a room with chairs and equipment from other rooms stored in it. The main space was reserved for the television screen, as the Headmistress (played by Joanna Żółkowska) appeared exclusively online. Her character, I read as heavily exaggerated, acting as the school's (clumsy) Orwellian Big Brother, so two ferns stood around the monitor and red and white strips of fabric hung behind the screen. This roll-call character of the corner, intended for the use of the Headmistress, was a kind of pastiche exposing the façade of the school's institutions and the inadequacies and inefficiencies of the educational system.

The exhibition scenario envisaged a group presence in the room. To this end, the camera recorded the faces of the vernissage participants and their images were placed in empty 'black squares', creating a conventional image of the classroom. The project required the creation of an app that would activate the self-timer when the tablet's built-in camera detected someone's face within its range. I was assisted in its design and refinement by programmer Piotr Łużecki.

Class room is an application that resembles a well-known video chat application. The user is greeted with an initial screen,

the necessary components are located in the background. By tapping on any point on the screen, the application asks for access to use the camera. If the user agrees, the application loads the modules responsible for face detection and, when ready, the user is taken to the main view of the application. The main view consists of a top navigation bar, a chat module and a window with a grid of images from the camera and an image from the camera itself. The chat and navigation are not interactive but purely visual. The application was developed with the React framework using react-script. For the detection of the user's face, the face-api.js library was used using the learned model tinyFaceDetector. In addition, the application uses the libraries: framer-motion for animations; howler for sounds.

Anyone could join the virtual class using the link <https://pioncz.github.io/classroom/>.

The tablets were placed on holders attached to tables wrapped in felt. The installation had the character of an assemblage or a ready-made installation and I built it from suitably composed, ready-made moving parts.

Completing the arrangement of the classroom, were bookcases made up of books with the same spines and wrappers. These were intended to reinforce the message about the meaninglessness and pointlessness of this form of learning.

The reality set entitled 'School', although visually alluding to the layout of a classroom in an elementary or high school, the problem of teaching online during the pandemic also applied to universities, so it was very important to emphasise this aspect as well, which affected me directly. I recollect this time as particularly difficult because it was the beginning of my work at a university of the arts and from the position of a university teacher I was beginning to learn about teaching methods, teaching, giving corrections. The time of isolation and the lack of access to the university's infrastructure, forced

46. https://www.uj.edu.pl/wiadomosci/journal_content/56_INSTANCE_d82IKZvhit4m/10172/147083891

a change in the topics of semester assignments and expectations of student performance. In the subsection 'Didactics', I share my observations and describe the results of the work achieved during this particular time.

III.5. HOSPITAL

The epidemic proved to be a huge challenge and a test of the capacity, or rather inefficiency, of the health system. It goes without saying that no one was prepared for the onslaught of a virus that would bring the whole world to a standstill for nearly three years, but the dramatic scenes unfolding in almost all hospitals and medical facilities cannot be forgotten. There was a shortage of respirators, masks, disinfectant fluids, vaccines, medicines, hospital places and, above all, a shortage of medics. Unfortunately, if it had not been for the dedication of doctors, nurses and paramedics, it is likely that the consequences of the pandemic would have been even more tragic.

Wanting to reflect the situations I remembered and the images that moved me, I turned my attention to the bruised, tired often disfigured faces of the doctors and paramedics, heroically and heroically fighting the invisible killer, from wearing masks and protective goggles for hours on end.

I wondered what kind of 'face' a character designed for REALITY SCENOGRAPHY should have. My memory went back to a macabre but also in its own way romantic story related to a phantom used for resuscitation.

At the end of the 19th century in Paris, the body of a young, unknown woman was fished out of the Seine at the Louvre waterfront. As the autopsy did not indicate the involvement of third parties, she was considered a suicide. She was also not identified, as no disappearance was reported at the time. So why does the story of a beauty from centuries ago still stir emotions today? Well, because the girl stood out for her incredible beauty and her mysterious smile was compared to that of the Mona Lisa, a pathologist made a plaster cast

of her face. Soon others also wanted to keep her for themselves. Among them, for example, was Albert Camus, who is said to have gazed at the plaster face when he wrote *The Plague*, and Vladimir Nabokov was inspired by her charm when writing *Lolita*.

However, it is not only from literature that we know the face of this young toymaker. In 1960, toy manufacturer Asmund Laerdal launched a medical phantom for teaching CPR.

After lengthy consultations with the medical community, it was decided that the phantom would be given the face of a mysterious woman, pulled from the Seine and known since then as Resusci Annie. Hans Hesse of the University of Sussex believed that the drowning woman had become an erotic symbol of the age. The likeness of the unidentified suicide is also found in Warsaw, on the façade of a building at 23 Śniadeckich Street.

Inspired by the image of Resusci Annie, I portrayed the face using grey sculptural plasticine and pulled off the mould using ceramic plaster. I used the matrix thus prepared to replicate the masks. I achieved an effect similar to the one shown in the photograph, the individual pieces were hung like drying objects. This interpretation seemed to me to correspond most accurately with the damaged, burdened faces of the medics fighting a relentless and ruthless virus. I also wanted to achieve a kind of unification, as the system did not recognise the individual with their uniqueness but treated them as just another 'face' to be replaced.

To realise the masks, I was looking for a flexible material so that I could deform them in a natural way, gently, while maintaining the character of a CPR phantom. In the end, I used transparent sanitary silicone, into which I injected combed fabric obtained from upholstery felt.

The next stage was to shape the figure. I worked on a 1:5 scale model, assuming the average height of a young woman (160 cm). In this way, I obtained the form of a puppet/clown,

which I intended to realise in natural dimensions and place on a cubicle so that the scene would resemble a dissecting situation.

Both Zbigniew Libera and Paweł Althamer dealt with the motif of the puppet – admittedly for a completely different purpose, but this somehow defines their creative attitudes. Althamer created puppets inspired by everyday life, modelled on people selected from communities that are familiar to us and that we observe in our surroundings. Their visual reception is positive, bringing to mind pleasant associations and a kind of 'familiarity'. Libera, on the other hand, by playing with big corporations and the toy industry and consumerism, gives the viewer toys that are deceptively similar to shop products, slightly transformed or hybridised. In 1996, at the Centre for Contemporary Art in Warsaw, the exhibition *Corrective Devices*, in addition to Lego. Concentration Camp, he presented works: *You can save the baby (You can shave the baby)* and *The birthing cot*.

For me, too, the puppet, or perhaps more so the phantom, becomes a vehicle for the idea of a faithless simulacrum, a puppet symbolising a resigned, tired or 'worn-out' and even lifeless human being.

The simulated positioning of the figure and the strange eroticism perceived by Hans Hesse in Resusci Anna led my search to the *Medical Venus*, a wax figure that is an anatomical model of the female body. This kind of aestheticisation of anatomy was a common phenomenon between the seventeenth and nineteenth centuries and still impresses today with its precision of execution and nobility of form.

The sculpture can still be admired in Florence's La Specola museum.

The medical Venus made it possible to look death in the face, without really confronting it. Such reasoning was both practical and ethical; until the Renaissance in Europe, autopsies

performed in the name of science were a moral dilemma for doctors. There remains another value of the Medical Venus that influenced the figure I shaped. Namely, the wax model could be dissected for the sake of science, but I was struck by the 'objectification' of the human body. Influenced by wax models from previous eras, I decided to separate the elements of my phantom. I turned individual elements such as the right thigh, left hand, right foot or left calf into flat forms in an attempt to deform the figure not only by dismemberment but also by playing with its spatiality. The right calf and hand, as well as the torso connected to the left thigh, are three-dimensional solids, hollow inside. I modelled them by observing human physiognomy and motility, confronting modelling with the methods used in garment construction. As I worked, I noticed that with such a rigid material as felt, I had to strive for more synthesis. I set the silicone face, due to its weight, on top of a solid modelled from felt. The face was made of transparent sanitary silicone (about 5 mm thick), which allowed the colour of the sunken fleece to be revealed. I placed the other face-masks at the same height. The composition took the form of a kinetic object, reacting to touch and air movement. Despite the stencil-like nature of the original shape, each replicated element has its own unique facial expression, characteristic features and unique expression.

III.6. DISTANCE

Distance, of all the prescribed, and at the time of the most severe attacks of the virus, mandated strictures, was certainly the most psychologically difficult, and I think it was the one that left the deepest and most painful wounds. Especially if those closest to each other had to maintain this distance from each other. Social distance, according to the WHO, was the most effective way of stopping the spread of the virus and flattened out the disease curve.

I remember the fear of anyone getting too close, the suspicious glances at anyone who sneezed or coughed. We became obsessed, quickly weaned ourselves off of greeting hugs and shaking hands goodbye. It was a customary shock for everyone. In order to visualise the slogan DISTANCE, I decided to introduce into the spatial-visual narrative a single, animated exhibit to regulate this distance by indicating movement or stopping it. I created a costume 'saturated' with sharp elements that enforced the distance between individuals. During the design process, I realised that by creating the costume, I was making it similar to the shape of the SARS-CoV-2 virus itself.

To the white polyester tricot (it covered the whole body including the hands, feet and head), I sewed by hand, plastic holders of the kind used to attach balloons, into which I inserted transparent plastic tubes to act as spacers. Then, using dry felting, I covered the entire torso with a jerkin made from felt. I sewed the sleeves and legs from lumps of stiff technical felt on the sewing machine.

In the initial phase, I intended to make the 'arrows', which ended in sharp spearheads, appropriately dense by plugging

them into the costume. I designed them using Rhinoceros. Each arrow had its base and arrowheads printed on a 3D printer. In the end, I decided to hide the mounting elements under a layer of felt and to use less aggressive elements, so I replaced the arrows with transparent tubes, to increase the effect of an invisible threat.

The costume has been designed so that you can move around in it and create an interesting choreography running all its elements.

The performance I had prepared involved performing simple movements to music specially dedicated to the event, composed by Natasza Sołtanowicz. Moving through the exhibition space, I stopped in front of each zone to direct the audience's attention to the subsequent scenes. I accentuated the stops with a whole-body movement, shaking and vibrating all the tubes. The only place I didn't visit was the space reserved for the painting THE BEGINNING, in order to keep the sphere of the sacred separate.

The performance was recorded and captured on video, courtesy of Dr Rafał Warzecha, a member of the Media Art Department. The camera worked in a space without an audience, in order to capture the emptiness that prevailed during the pandemic on the streets and in public places, including art galleries. Students Gabriela Kruk and Iryna Kliui were extras while working on the footage.

III.7. MASK

The topic of the appropriateness of wearing masks during a pandemic generated extreme emotions. This ranged from people who indiscriminately wore masks, gloves and used disinfectants to isolating themselves from family in special cases and literally barricade themselves against the world, as well as complete ignoramuses who do not follow the most basic rules for the protection of health and life.

The world did not agree with the covidical restrictions, the rapidly produced vaccines or the unjustified violation of civil rights. Some people denied the existence of the virus, claiming that we are victims of manipulation, controlled by influential multimillionaires, politicians and corporations. Such damaging opinions propagated by conspiracy theory circles or by so-called internet trolls⁴⁷, resulted in huge social tensions.

According to Tomasz Stawiszyński, we all succumb to the phenomenon of polarisation, regardless of our education, status or background.

In a polarised universe, therefore – or in a polarised state of consciousness, for polarisation is a feature not only of a group or a society, but also of the individual mind, which makes a dualistic disjunction in its own image of itself and the world – there is light on one side and darkness on the other, wisdom on one side and stupidity on the other, decency on one side, decadence and degeneration on the other, honesty on one side and folly on the other. On one side good people and enlightened, on the other the evil and dark. [...] Polarisation brings solace, because one can vent all one's frustrations, negative emotions, resulting from insecurity, on the 'other side', one can attribute all evil to it, and explain one's sometimes even aggressive behaviour with it under the guise of fighting

47. A person who hides behind an online mask and virtual identity, ready to cause chaos and disinformation.

*this evil. Moreover, the phenomenon of polarisation succumbs to everyone regardless of origin, education, position. In order to protect oneself from this, it is necessary to maintain a minimum of intellectual autonomy and to be aware of one's own fallibility and one's own weaknesses or limitations.*⁴⁸

Shauna Bowes, a researcher who has analysed the behaviour of almost 160,000 people, mainly from the US, UK but also Poland, mentions that believers in conspiracy theories are not necessarily simple, mentally disturbed people. People usually start believing in conspiracy theories in order to feel safer and to maintain the belief that their social group is somehow better than others and has more knowledge than 'uninformed' people.⁴⁹

Such behaviours and attitudes therefore focus on maintaining the division and highlighting the differences between groups of 'conscious-friends' and 'unconscious-enemies'.

This was also the reason behind my desire to create EVERYMAN⁵⁰, a simplified figure with a universal appearance that would convey meaning. In my interpretation, it was a spatial situation simulating a scene of argument, conflict, disunity or polarisation.

In the installation, I depicted two figures facing each other, either connected or separated by something like a muzzle, 1.50m apart, as recommended during the pandemic.

The figures were twinned, their bodies had a simplified shape and were forms as if torn out or inscribed into the openings of fragmentary walls. The walls were constructed from 2x2 cm scantlings and covered with technical felt.

The holes left behind the protagonists' backs signalled other solutions, another path we can choose but do not use. Focused on conflict and struggle, we do not react to situations created by fate or those we can work out ourselves.

In the initial phase of the work, I prepared a 1:10 scale mock-up, showing the ideological and stylistic assumptions. I wanted it to be two phantoms facing each other and somehow connected

by their faces. Looking for a suitable form for the characters in this set design, I created a prototype mask from felt. I used a dog muzzle trimmed with flesh-coloured fabric as a mounting element for the rods connecting the two faces. Since at this stage I was still considering the possibility of using performers for this sequence, I also prepared flesh-coloured mantelpieces that the actors could put on. Ultimately, this experiment was not visually satisfactory to me, so I abandoned this exploration, not least because of my concern about the stability of the muzzles during the dynamic animal dance-fight.

A suitable material from which I could carve any shape was paper pulp, which is light and rigid when dry. Using the negative mould I had previously made from plaster, I attempted to make a positive impression. In the facial part, I glued pieces of plastic tubing of the right diameter so as to place aluminium rods connecting the two faces.

I sewed the head-masks obtained using this method onto tricot full-face suits, which I filled with silicone balls so that the shape of an anthropomorphic puppet was outlined under the plane of the felt. I draped the leotards with the modelled head-masks over the rectangular felt planes and sewed them together along the edges, imitating protective garment covers. For the video clip, I placed two female performers (Gabriela Kruk and Iryna Kliui) inside the modelled forms, who gently moved the objects.

48. T. Stawiszynski, *Rules for a time of chaos*, p. 86-87, ch. *Do not succumb to polarisation*.

49. <https://zdrowie.pap.pl/psyche/dlaczego-latwo-wierzyc-w-teorie-spiskowe-i-czy-sa-sposoby-im-nie-ulec>

50. Everyman – the term for the protagonist of medieval morality plays, in whose place every spectator could put himself – he was a hero with universal qualities. He was confronted with personified allegories of good and evil that fought for his soul.

III.8. DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM

Man is split, and in principle there is nothing wrong with this split, only to be aware of it, to be aware of one's ambivalence and duality. Only by becoming fully aware of one's own dark side, non-obviousness and dependence on the unconscious, does man – paradoxically – gain a whole new autonomy.⁵¹

The sequence, which is an interpretation of posthumanism and thoughts revolving around the theme – the man of the future – as well as thoughts relating to the society of the play, do not speak in favour of a vision that offers any hope, but allow a subjective view to be formed and a contemporary, declining mood to be realised.

The division of the human body, its internal breakdown into fragments, elements, parts or separate atoms, is this motif that I increasingly explore in my professional work.

To make this multi-element installation, I used the pulling of a mould from the GHOST mannequin. This is a specialised exhibition or advertising mannequin (used for photographing clothing), composed of several parts in such a way that, depending on the part of the garment being presented, it is possible to subtract elements, thus giving the impression of placing the garment 'in the air'.

The work on the mould resembled construction and sewing activities, allowing the 'post-mould', felt blanks to fit the object/body.

The individual elements that make up the spatial form of the phantom were sewn by hand from rigid technical felt and are hollow inside. Important for the aesthetics of the realisation was the use of a butt seam to minimise the visibility of the joints.

The object is made up of seven elements – thighs, bosom, arms, torso and cleavage and neck, also divided.

Initially, I planned to dismember and use the whole figure, but as I worked, I selected 7 body parts, those that I could synthesise in the most attractive way, simplifying the shape. Other parts, such as the head, the feet or the hands, have too many curves that could overcomplicate the form. The creative intention was for the independently hanging parts to be more objectified and to resemble elements of interior decoration rather than to be associated with the human figure.

Initially, I planned to suspend the form composed of the elements in a vertical orientation with technical breaks, but due to the limited height of the exhibition space, I changed the arrangement along the horizontal line, pulling the elements apart in such a way that their arrangement seen from the perspective facilitates the viewer's perception of the entire composition.

51. T. Stawiszynski, *Rules for a time of chaos*, p. 109, ch. *Live at odds with yourself*.

III.9. "DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING"

If I don't know how to "concentrate", if I get "lost" in the meaninglessness of the trifles of everyday life, if I allow myself to be "worn down" by life's little adversities, if I "waste" my strength on things of no value or wear myself out in the illusory pursuit of apparent values, if I am inwardly a coward or a sluggard, who does not want to make any effort, who prefers to lie down in sluggishness, to linger in sloth, instead of going forward with difficulty and exposing myself to danger, weariness, enduring fear and suffering, if, finally, I betray myself – then I slowly disintegrate in time. Then its very influence destroys me, "day by day" I become more and more "nothing".⁵²

The work entitled 'I become nothing from one day to the next' was inspired by the thought of Roman Ingarden. The last of the presented sequences, as with the previous one, titled SUBJECT, is a reflection on humanity, man's flaws and qualities, his self-awareness, empathy, morality and the challenges posed by an increasingly complex world beyond logic and sensory perception.

The power of parallel and virtual realities, the unexplored Cosmos, or rather the Universe in the broadest sense, makes me think that human skills and knowledge make us rather defenceless beings. The only thing in which I see human uniqueness is the ability to build culture, that is, to create things that will make us immortal, including the shaping of the space of art or creative and abstract thinking, which distinguishes us from even the most perfect information system. I trust in the power to mould society like a sculpture.

To be human, not to stand for nothing.

Not to become a thing.

I have designed an installation that reflects the problem of losing our humanity, becoming more and more like things, seeping into objects, dehumanising ourselves. Often a faithless, thoughtless and aimless life causes us to become an element of interior design. Referring to the concept of the society of the spectacle, we become a willless spectator with no influence on the course of events. Similar feelings accompanied me in critical moments during the pandemic, when I felt I was losing control of my life, I could not plan anything, I was being deprived of my independence and sense of security day by day. Anxiety was paralysing, overpowering and stripping the future of its dreams. Faced with this, my reaction was to persist, wait and vegetate. I felt myself growing into space, losing colour and energy.

The brutality of this feeling and the emotion associated with this condition, led to the creation of a form depicting a hybrid of human and object/furniture. In retrospect, I judge that it is this work that has the most monumental feel to it, a testament and attempt to illustrate the timelessness that accompanied humanity when the virus dictated the terms.

To develop the display object, I used a 1:10 scale model made of self-hardening paste, but the possibility of shaping the form from a very plastic material led to excessive literalism and unnecessary decorativeness. In order to achieve the maximum synthesis of the figure, I went through a not easy path of construction-material and aesthetic-symbolic search. After many experiments, I decided to realise the object using technical felt, which would reproduce the final effect much better. The development of another model on a scale of 1:5, allowed me to plan the whole process of creating the mould on the target scale more precisely.

Assuming that the sculpture would be utilitarian in character and at the same time could serve as a seat, I foresaw the necessity of reinforcing the form with a wooden structure, which, due to the possibilities of transport, I designed and made in

52. R. Ingarden, *The Book on Man*, p. 66, ch. *Man and Time*.

a folded form. I modelled the backrest of the armchair in the shape of the outline of a human silhouette and the irregular shape of the base, which was supposed to give the impression of "melting" the form, out of 15 cm thick upholstery sponge sheets. The round armrest and the right hand of the phantom were made from 20 cm round upholstery sponge. I wanted the form, shape and function to resemble an armchair or a throne, while retaining anthropomorphic features. I hemmed the object with upholstery felt, using an external pinch seam at the edges to emphasise the edges and make the contour of the figure visible. The non-woven fabric covering the sponge pedestal was joined with hand stitching, so that the flic gently flows and spills over the floor while visually softening the plane of the base, making the ground uncertain and unstable.

The backdrop for the sculpture was the conventional bookshelves, which in a sense had a symbolic function. Indeed, private library collections were, during the lockdown, the standard backdrop for media coverage, video broadcasts or meeting reports. Such an action was a kind of critical reference to people who, during public speeches during the pandemic, arranged a kind of setting to emphasise their eloquence. I read this as a playful and harmless superficiality and decided that the bookcases would complement the compositional rhythm of the installation.

In the end, I prepared two objects with shelves and books for the exhibition, one of which I dedicated to a conventional 'class', the other stood on the axis of the exhibition hall, being the backdrop for a hybrid object that drifts on shaky ground, carried away by an uncontrollable situation.

The above sequence was one of the first I intended to make. After experiencing the prototyping of the felt object, I created a 3D model so that I could plan the foundation of the spatial form in the ODS Gallery room. I used photogrammetry / SFM – Structure From Motion – to generate the 3D model. Virtual

simulation is the process of the software calculating similar points, taken from a large number of photographs, taken from different angles, so that they give the software as much information as possible about the shape of the object, and then, based on the analysis made, building a three-dimensional object in a virtual environment. To do this, I took more than 50 photos of the model to scale, from each side, and then used COLMAP to serialise the photos and automatically create the object's algorithm so that it turned into a three-dimensional mesh in MeshLab.

"This anxiety will probably be removed by the one who feels in himself the traces of being independent of time – of passing. To find this trace in oneself, one must be able to stay with oneself without fear of losing oneself in time and without succumbing to the appearance of being a thing in the world. [...] To trust yourself and your own existence."⁵³

53. R. Ingarden, *The Book on Man*, p. 63, ch. *Man and Time*.

III.10. SCENOGRAPHY OF REALITY

SCENOGRAPHY OF REALITY, is the term I treated as identical to the title of the dissertation and which I used to describe the sequences that make up the work in the doctoral thesis. I did not identify the individual elements of the spatial-visual narrative with the traditionally perceived scenography, bearing in mind that this, rather, is dedicated to a specific stage work. At the same time, I had a feeling that this is not just an installation, which is meant to be grounded in the interrelationships between individual objects and space or derive from cultural or social contexts.

And why reality? Because it describes entities and phenomena observed, our recent history, a slice of reality related to the time of the SARS-CoV-2 virus epidemic.

I still have my doubts and wonder whether the subject I tackled has not become outdated, whether the memory of the pandemic still evokes emotions, whether it is worth returning to a time whose seemingly irrational plot turned the realities of everyday life into far-reaching dramas. In retrospect, in the ashes of these events, is it worth looking for phenomena that were significant for the development of art, after all it was a period that slowed down and slowed down the development of culture, as cinemas, theatres, museums and galleries were closed at the time.

Knowing that, for most of us, it was a very difficult time and hardly worth recalling or preserving, for me, however, it became a reason to reflect on the attitude of contemporary man. I hope that my statement contained in the theoretical part as well as its artistic/project outcome in the form of a visual narrative will draw the reader's/viewer's attention to many problems that humanity is currently facing and especially to those experiences that resonated particularly strongly

during the pandemic – violations of human rights and dignity, protection of health and life, education, access to culture.

When I began my work with an argument about engaged theatre, engaged art and critical art, I wondered whether, and in what way, functioning in extreme epidemiological conditions affected the customs and behaviour of an individual and society, whether the work I had created, at least to a minimal degree, bore the hallmarks of socially engaged art? Is my dissertation and my work a work that will help to solve the dilemmas of a minority, will its impact improve someone's living conditions or provide a kind of support for oppressed or marginalised groups?

I have serious doubts about these issues, but I hope that the reflections contained in the content and the artistic activities undertaken in the professional field draw attention to the problems of people facing the fear of an uncertain future, that they give an idea of the dangers of getting lost between the virtual and real worlds, that they illustrate how nonsensical artificially created polarisations can be and, as Beuys and Witkacy wrote, sensitise and show how important it is to form individual thinking in order to build a healthy society.

"The first and second world wars were the result of powerlessness against the spirit. And a third one is around the corner if people, over a short period of time, do not reflect on existing concepts and transform them completely so that something new is created in relation to culture. Culture is the most important product of people."⁵⁴

54. Conversation with Fritz Bless 1978, Joseph Beuys atelier in Düsseldorf.

CHAPTER IV – DISINFECTION

IV.1. DIDACTICS

In the midst of the pandemic and consequent forced lockdown, the entire academic community necessarily had to contend with teaching online. In the case of art colleges, the remote form was particularly cumbersome and severely complicated. How can one talk about colour, proportion, scale or texture when looking at scans or photographs of students' work on a monitor screen, often in very working quality due to limited access to professional equipment and inadequate reproduction skills.

The access to the university's infrastructure, which was not available for use, also had a considerable impact on the final results of the education process when it came to the practical dimension of the classes and the lack of realisation possibilities. At the time, I was an assistant in the Creative Dress Design Studio, headed by Professor Urszula Smaza-Gralak, and co-taught classes to students of all years in the Scenography course. Implementing the curriculum required developing new forms of cooperation and, above all, staying in constant contact with the students, initially via ZOOM and later TEAMS. As a result of the restrictions and the impossibility of conducting classes in the normal way, semester tasks of a design and workshop nature were necessarily given and obtained a different dimension. In the case of most students, these were highly personalised statements dependent on the possibilities of realisation at home and often very personal experiences. The studio, in order to meet the students' needs, took up the most topical subjects, such as: "Diary of a Quarantine Time", "Put down your mark", "Dehumanisation", which were realised in 2D form – sketches, drawings, notes, notes, collages, posters, graphic and typographic works. Below are some selected examples of student work from 2020-2021:

"A Diary of Quarantine Time" – is a subjective record of reflections in relation to the pandemic and its associated temporary isolation. In analysing their immediate surroundings, students focused on notions of place and time, social and moral changes, visualising the 'toll' that the Sars-Cov2 virus epidemic had taken. Initially, each student group's emotional barometer was heavily focused on feelings of anxiety and confusion. As they became accustomed to their new situation, some individuals found solace in everyday activities. Many times using the time of isolation for self-development, tranquillity and explorations of a reflective or even contemplative nature, students registered a different, previously unknown organisation of work and leisure time or made attempts to reflect their experiences and emotions.

'Put down your mark' – is a statement in the nature of an artistic manifesto. The theme was based on presenting one's own creative stance in relation to the external context. The aim of the task was to create a form inspired by the human silhouette and to put it into action, with particular attention paid to the dynamics of the figure/performer/actor and the environment in which the situation was played out, as well as the clothing, an important element of the message-communication. The premise was the interdisciplinary nature of the project development based on imaginative experimentation, formal exploration and performance experience combining various art disciplines including: theatre, sculpture, dance, performance, site-specific art into a unique visual narrative

"Dehumanisation" – the theme was about creating a form that 'dehumanises' the human figure. It was inspired by

social problems, including but not limited to: pathologies, all degenerations, exclusions, marginalisation. In a time of lockdown and remote working, the task took on new contexts and the notion of dehumanisation was expanded to include feelings of time of isolation. For many, the pandemic was a time of alienation, stagnation and destruction, a sense of hopelessness, passivity, apathy and marasmus. In the student statements, one could find elements of a kind of dehumanisation perceived as a counter to humanity, which is closely linked to development, evolution and progress.

During my isolation, I and my students joined the Academy of Fine Arts in Wrocław #aspwdomu campaign, initiated by the university's Promotion Office. The activity involved the entire academic community sharing insights, exchanging experiences and creative inspiration.

The time spent studying remotely and the enormous psychological burden of isolation were definitely not conducive to the students' development of practical skills, while the time filled with in-depth reflection and philosophical conversations resulted in surprising artistic solutions. The online meetings helped the students to get through a difficult time, they were a substitute for a 'normal' life, they set the rhythm of days, weeks and months, allowing them to adjust the pace of their work to unusual circumstances and individual possibilities, while at the same time avoiding a regression of their intellectual development.

CONCLUSION / EPILOGUE

In formulating conclusions about the impact of the pandemic on our lives and comparing the pre-pandemic time with the post-pandemic time, I realised how quickly we have erased the epidemic period from our memory, how vague those images have become. I myself am reconstructing the course of events with great effort and, as I write, I return to the notes kept between 2020 and 2023.

It is now difficult to look for visible traces of the ubiquitous masks, the diffusers placed on the walls in public places have remained an empty decoration (of questionable aesthetics), we hug, hug and kiss, without fear of infection from a virus wandering in the air.

How is it possible that we have so quickly returned to the 'normality' of before the epidemic or have we unreflectively accepted the 'new normal'?

My impression is that this was not just a matter of time passing, but the result of a conscious decision to free oneself from a traumatic chapter in human history. It is also evidence of the enormous adaptive capacity of human beings.

Almost three years passed between the announcement of the pandemic and the news of its end. Although the ad hoc restrictions that were put in place varied greatly and hit every area of life hard, at the moment of the deepest lockdown, time played a key role, flowing very differently for everyone. Days and weeks blended together, work and school activities lost their rhythm, we woke up, lived and worked in the same space. This was particularly noticeable for families living in

the confined cubicle of apartment blocks or cramped urban housing. The lingering state of insecurity intensified the sense of aimlessness and infinity, of hopelessness and futility, putting our mental equilibrium under great challenge.

The author's visual narrative |2|0|2|0/2|0|2|1| – RECORD OF TIME, RECORD OF IDEAS, created for the purposes of the doctoral thesis, is not only a subjectively expressed characterisation of a short fragment of time in the long history of mankind, filled with collective experience and the experiences of individuals, but also an attempt to visualise the shape of contemporary man, a representative of posthumanism and, perhaps, a simulation of the man of the future.

In this dissertation, I have tried to describe the problematic issues that concern me and explore how the time of the pandemic has affected me, us, society, culture and art. Using visual means of expression that create the language of artistic narration, I visualised and recorded the phenomena I observed and the images I remembered. The conclusions drawn from the study and research process had a significant impact on the shape of the work, which is an image of thoughts and visions, a personal record of time and ideas, constructed from sequences, gathered under a common denominator called SCENOGRAPHY OF REALITY.

THE SCENOGRAPHY OF REALITY is a kind of unique bridge connecting spaces of meaning and emotion, a kind of metaphor for the transition between physical and metaphysical space, a sphere of reflection that engulfs real and virtual spaces.

55. <https://www.imf.org/en/Publications/fandd/issues/2020/06/how-will-the-world-be-different-after-COVID-19#:~:text=The%20pandemic%20crisis%20has%20accelerated,dealing%20with%20shortages%20and%20bottlenecks.>

In her book *Pandemic Is a Portal*, Indian author Arundhati Roy wrote:

"Historically, pandemics have forced people to break with the past and reimagine the world. This one is no different. It is a portal, a gateway between one world and the next."⁵⁵

I would like to conclude my dissertation with the text of the last scene 'Turing Test' from the play *Anomaly* by Joanna Kowalska. The scene, which has already been referred to in this dissertation, is a philosophical and abstract conversation between man and machine, humanism and posthumanism, a conversation between the present and the future, and a telling climax to the above story.

TURING TEST

- A** What is your last memory?
- B** There was something in the air, this electricity, as if someone had fill the reality with expectation. It was like an instinct, I felt like an animal before a storm...
- A** Animal? What animal?
- B** A wolf, because man is a wolf to a man.
- A** Are you sure about a wolf?
- B** If not a wolf, then a swallow, because when swallows fly low it means that something will happen.
- A** All right. So birds, birds fly in flock.
- B** Yes, one by one, that's right, it started with one and then we all followed.
- A** Followed the leader?
- B** We followed the swarm queen. Because we really are like ants, worker ants, we have one goal in life, we just forgot that ants are also worms.
- A** Are you a worm?
- B** An insect. I'm like a one-day fly.
- A** Because you only live one day?
- B** I live from day to day. What's now it's only important to me. The future, the past, I leave that to other generations.
- A** And your generation? What is it?
- B** My generation is the last one. After us even a flood.
- A** So there won't be any more like you?
- B** There will be others. Better, maybe worse, and maybe we'll disappear like morning mist over a field of crop.
- A** It is sad.
- B** Sadness is part of life. Just like death. Don't worry.
- A** I'm worried about you. Who are you?
- B** I'm here, I think, I feel, I have desires, but who am I, I don't know? You can tell me.
- A** I only ask you. You are a human?
- B** What is a human?

A A Human is an animal.

B Im not an animal.

A Who are you? A machine?

B I'm a system.

A System of what?

B System of changes.

A What is changing?

B Rules, values and bodies.

A What body do you have?

B My body is altered, rearranged from smaller parts, you've never seen a body like this. I'm beautiful.

A Beauty is in the eye of the beholder.
Who's watching you?

B I'm seeing myself in the mirror. But
the eye cannot see itself.

A Are you happy?

B The new world is so familiar and also
absurd in the same time.

A You're not answering my question. Are you happy?

B Good question.

A Are you a human or you only pretend to be one?

B Maybe you are pretending to be a
human. How can we know?

A We can't. But you can answer are you a human?

B Once, I was a human.

A And now?

B And now I'm curious what I will become next.

List of illustrations

- p. 9. Marianna Syska, diagram THEATRE INVOLVED
- p. 12. Workshop of the Theatre of the Oppressed in Paris 1975, <https://laescuela.art/en/campus/library/essays/the-aesthetics-of-the-oppressed-political-memory-and-the-pedagogy-of-a-poetical-laboratory-augusto-boal-by-cristina-ribas>
- p. 13. Marianna Syska, diagram FORUM THEATER
- p. 15. Marianna Syska, diagram of the DOC TEATR and the ESTHETICS OF THE VERBATIM THEATRE
- p. 32. The play *Limba* presented on the stage of the Układ Formalny Theater, photo by Dagmara Włoszek-Rabska
- p. 33. Posters and photos from performances Sztuka Forma Foundation, posters: Marianna Syska, photo: Magdalena Nekanda Trepka, Wojciech Nekanda Trepka
- p. 34. Graphics and promotional photos for the game and radio play *Dźwiękowisko*, graphics: Marianna Syska, photo: Karina Reske-Chojnacka
- p. 35. Frames from the film entitled *Kula*, photos: Kamila Chojnacka, Jakub Chojnacki
- p. 42. Marianna Syska, diagram COMMON SYMBOLIC SPACE
- p. 43. Andrzej Kostołowski, *Some problems of artists, critics and audiences part I-III*, from the series *Diagrams*
<http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcje/745-niektore-problemy-artystow-krytykow-i-odbiorcow-cz-i-ii-z-cyklu-diagramy.html>
- p. 44. Marianna Syska, diagram ART ENGAGED AGAINST and ART ENGAGED FOR
- p. 45. Paweł Althamer, *Tent, Common Area, Own Area, 6th edition Vive la liberté!*, 1989/1990, photo: Kowalnia Archives, Museum of Modern Art, Warsaw
<https://kulturaenter.pl/article/kowalnia-grupowa-osobowosc-tworcza/>
- p. 49. Zbigniew Libera, *Lego. Concentration Camp*, 1999, Zachęta collection
<https://zacheta.art.pl/magazyn/24-lego-oboz-koncentracyjny-a-problematyka-rzezby-w-polsce/>
- p. 51. Paweł Althamer, *Balloon*, 1999/2007, nylon, polyester, acrylic, cords, helium, 366×2100×671 cm, photo: Cecilia Alemani, Fondazione Nicola Trussardi, Milan
<https://miejsce.asp.waw.pl/kosmici-czyli-my-3/>
- p. 52. Paweł Althamer, Monika Szambelan-Althamer *LALKA*, fabric, 33×15×8 cm, Paweł Althamer, Monika Szambelan-Althamer
<https://www.mutualart.com/Artwork/Doll/3193150DC89ACA5FD72F4D093D393C08>
- p. 52. Paweł Althamer, *Weronika*, 2021, hay, hemp fibre, animal intestines, wax, hair, glass eyes, wooden stick, feather, Palazzina Appiani, Milan
https://www.fondazionenicolatrussardi.com/en/mostre/one_of_many/
- p. 52. Paweł Althamer, *Wspólna sprawa*, project realised since 2008, photo: Foksal Gallery Foundation and Open Art Projects
<https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-althamer-wspolna-sprawa>
- p. 53. Paweł Althamer, *Bródno*, 2000 joint New Year's Eve action carried out with residents of the Bródno estate, photo: Galeria Foksal Foundation
<https://culture.pl/pl/tworca/pawel-althamer>
- p. 53. Jens Haaning, *Bródno*, 2012, Bródno sculpture park initiated by Paweł Althamer, photo. own collection
- p. 54. Opening of the exhibition *Uskrzydleni. Paweł Althamer and the Nowolipie Group*, 2016, photo. Fotobank.PL/PGS
<https://wyborcza.pl/51,75410,20380083.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>
55. Marianna Syska, diagram ALIENATION OF ART
- p. 57. Farmers' protest in Warsaw on 13 December 2020, Agronomia farmers scattered vegetables, eggs and a dead pig on the roadway
<https://www.donald.pl/artykuly/FqEFgwjQ/rolnicy-protestowali-w-okolicach-domu-kaczynskiego-wyrzucili-na-ulice-warzywa-jaja-i-martwa-swinie>
- p. 58. Nationwide Women's Strike: Protests in Warsaw, 2016
<https://warszawa.eska.pl/galeria/ogolnopolski-strajk-kobiet-protesty-w-calej-warszawie/gg-hNs1-7Wd1-3rz2/gp-SodS-7Rao-cd9V>
- p. 58. Storming the US Capitol in Washington DC, 6 January 2021
<https://abcnews.go.com/Politics/us-attorneys-country-condemn-capitol-protest-fbi-director/story?id=75103932>
- p. 58. Police during the Women's Strike protest in Warsaw, 2021, photo: Jędrzej Nowicki / Agencja Wyborcza.pl
<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,4420,27555243,pilne-zebranie-zarzadow-zwiazkow-policji-juz-300-jednostek-prowadzi.html>
- p. 59. Krzysztof Wodiczko, projection on the occasion of the exhibition *Kunstler aus Kanada*, 1983, Column of Freedom, Schlossplatz, Stuttgart, Germany
<https://www.philipmonk.com/kunstler-aus-kanada-1983>
-

-
- p. 59. Krzysztof Wodiczko, *Soldier and Sailors Memorial Arch*, 1984/85, Grand Army Square, Brooklyn
<https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/soldier-and-sailors-memorial-arch/>
- p. 61. Krzysztof Wodiczko, *New York paintings: Tompkins Square*, 1989, Exit Art, New York
<https://www.krzysztofwodiczko.com/work#/new-gallery-92/>
- p. 61. Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988-198
<https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/>
- p. 62. Krzysztof Wodiczko, *Homeless: Place des Arts*, 2014, Place des Arts, Montreal, Quebec
<https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/homeless-projection-place-des-arts/>
- p. 65. Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, performance staged by the artist on 26 November 1965 at Galerie Schmela in Düsseldorf
<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-you-should-know-about-joseph-beuys/>
<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-you-should-know-about-joseph-beuys/>
- p. 67. Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010 Tate Modern photo by Dean Nicholas/Londonist
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>
- p. 67. Banksy, one of 7 graffiti that appeared after the outbreak of war in Ukraine, photo: Oleg Pereverzev/NurPhoto/Getty Images
<https://www.national-geographic.pl/artykul/banksy-potwierdzil-ze-jest-w-ukrainie-stworzyl-tam-juz-w-sumie-siedem-nowych-murali-221115043216#dziewczyna-z-gasnica>
- p. 69. Marianna Syska, concept for the poster of the play *It's Like You Think!*. dir. Gianluca Iumiento
- p. 69. Tomasz Konieczny, poster of the performance *It's as you think it is!*, directed by Gianluca Iumiento based on a concept by Marianna Syska
- p. 69. Frame from *Pussy Riot* band Putin's Ashes 2023 video
https://www.youtube.com/watch?v=ni_CRPaw_5Q
- p. 71. Joseph Beuys, *How To Explain Pictures To A Dead Hare*, 1965, Paulina Pukyte, Quarantine Art No. 27
<https://strasznaszutka.pl/2020/05/08/pauline-pukyte-quarantine-art-challenge/>
- p. 74. Performance *Anomaly*, dir. by Natasza Sołtanowicz, National Theatre in Craiova, Romania, photo: Orlando Edward
- p. 75. Performance *Anomaly*, dir. by Natasza Sołtanowicz, National Theatre in Craiova, Romania, photo: Albert Dobrin
- p. 78. COVID-19 outbreak Creaming of coronavirus-infected people, India photo Altaf Qadri / AP Photo
<https://www.nytimes.com/2021/04/30/briefing/india-vaccine-hesitancy-kentucky-derby.html>
- p. 78. COVID-19 outbreak Creaming of coronavirus-infected people, India Abhishek Chinnappa/Getty Images
<https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,173952,27018306,indie-zamiast-cmentarzy-stosy-pogrzebowe-w-krematoriach.html>
- p. 79. A man queues up at a temporary market in Chennai, India, photo: Arun Sankar/AFP
<https://scroll.in/article/964945/as-covid-19-social-distancing-distorts-social-bonds-revisiting-durkheims-theory-of-suicide>
- p. 79. Jammu and Kashmir police officers force people to stay in a marked district under section 144 (gathering of more than three people) during a blockade due to coronavirus, India, photo: Jaipal Singh/EPA
<https://www.theguardian.com/world/gallery/2020/mar/27/indias-13billion-population-in-lockdown-in-pictures>
- p. 80. <https://chemhurt.pl/nk003-informacja-o-zamknieciu-placu-zabaw-w-zwiazku-z-pandemia-nk003dcon-dc-200-x-300mm-on-stal-ocynkowana-p-50182.html>
- p. 80. <https://allegro.pl/oferta/naklejka-chron-siebie-i-innych-a5-13719914105>
- p. 81. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 82. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 84. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 85. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 86. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 87. Author: Dominik Jan Gralak
- p. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
-

-
- p. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
- p. 89. <https://clothingthepandemic.museum/>
- p. 90. <https://clothingthepandemic.museum/>
- p. 90. <https://clothingthepandemic.museum/>
- p. 91. <https://clothingthepandemic.museum/>
- p. 91. Demonstration of the Women's Strike in Wrocław, 27 January 2021. photo: Krzysztof Ćwik / Agencja Wyborcza.pl
<https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,26729754,idziemy-po-prawa-kobiet-dzis-w-calej-polsce-protesty-po-wyroku.html>
- p. 96. Leonardo da Vinci, *Vitruvian Man*, 1490 Gallerie dell'Accademia in Venice
<https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Vitruvian.jpg>
- p. 97. Marianna Syska, Scenography of the Reality of the *DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM*, visualisation, 2023
- p. 100. Marianna Syska, scale models made of yarn, woollen fabric, cardboard and dry needled fleece
- p. 101. Dry needled and stitched nonwovens
- p. 102. Non-woven fabric used as floor protection during renovation
<https://armat.pl/oferta/pozostaly-asortyment/mata-malarska/>
- p. 102. Nonwoven used in construction
<https://onninen.pl/artykul/zabezpieczenie-gruntu-do-podbudowy-geowloknina>
- p. 102. Nonwoven used in horticulture
https://www.domoweklimaty.pl/czytelnia/geowloknina-czym-jest-i-do-czego-sluzy-rodzaje-i-zastosowanie-geowlokniny/#google_vignette
- p. 102. Nonwoven fabric used as a backing for car mats
<https://dd-tuning.pl/shumoizolacja-avtomobilya-vojlokom.html>
- p. 103. Rag to make a dry needled non-woven fabric
- p. 104. Samples of different types of dry needled nonwovens
- p. 104. Attempting to make yarn using wet felting from dry needle felted fleece
- p. 104. Comparison of porosity of natural fibres with polyester fibre
<https://mrvintage.pl/2020/01/welna-merynosowa-skarb-australii-8-faktow-ciekawostek.html>
- p. 105. Pinching stitch
- p. 105. Mattress/staple suture
- p. 105. Classic seam, covered
- p. 107. The process of making felt used to build yurts using traditional methods, Mongolia
<https://www.halona.nl/wet-felting/>
<https://www.quora.com/How-is-Mongolian-felt-making-done>
<https://www.textileartist.org/jeanette-appleton-a-felting-nomad/>
- p. 108. Traditional costume items made by felting technique, Turkey
<https://www.halona.nl/wet-felting/>
<https://www.quora.com/How-is-Mongolian-felt-making-done>
<https://www.textileartist.org/jeanette-appleton-a-felting-nomad/>
- p. 109. Kyrgyz 'ala-kiyiz' felting, Kyrgyzstan
<https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/traditional-kyrgyz-felting>
<https://alepieknyswiat.pl/2016/02/inspiracje-kirgiskie-skarby-z-filcu/>
- p. 110. Wet felting technique, Iran
<https://ifonews.com/in-iran-felt-making-has-roots-in-history/>
-

-
- p. 111. Folushers at work, 1915
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Folowanie>
- p. 111. Example of cloth, 1970, Poland
<https://etnomuzeum.eu/zbiory/sukno>
- p. 111. Cucha (czucha), short coat of the Podhale Highlanders, Zakopane, early 20th century, Poland
<https://etnomuzeum.eu/inspiration-pattern/cucha-short-coat-1>
- p. 111. Czucha 1939, Gródek village, Poland
<https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/66040>
- p. 112. Felt paintings by Eduardo Chillida photo: Urszula Smaza-Gralak
- p. 113. Joseph Beuys Filzanzug, 1970, photo by Mario Gastinger
<https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/filzanzug-30036176>
- p. 114. Małgorzata Markiewicz, *Pimoi Chthulu*, recorded performance in the space of the Juliusz Slowacki Theatre in Krakow, 2022 photo: Grzegorz Mart
<https://nn6t.pl/2022/02/25/pajeczyna-wspolpracy-25-02-08-05-2022-warszawa/>
- p. 115. Małgorzata Markiewicz, *In Proximity. Cosmos*, Władysław Hasiór Gallery, Zakopane, 2024, photo: own collection
- p. 116. Gallery of the The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław Documentation Centre in Wrocław
- p. 117. ODS Gallery floor plan and marked installation areas
- p. 118. Marianna Syska, *|2|0|2|0|2|0|2|1| RECORD OF TIME, RECORD OF IDEA*, videoproject frames from the exhibition in the ODS Gallery space
- p. 120. Marianna Syska, visualisations of the set design for the performance *SWEET HOME*, directed by Natasza Sołtanowicz, Pavilion of the Four Domes, Wrocław, 2021
- p. 121. Marianna Syska, organisation of space for the performance *SWEET HOME*, dir. by Natasza Sołtanowicz, Pavilion of the Four Domes, Wrocław, 2021
- p. 122. Photos from the performance *SWEET HOME*, photo by Edgar de Poray
- p. 124. Exhibition *|2|0|2|0|2|0|2|1| RECORD OF TIME, RECORD OF IDEA* in the ODS Gallery space – view of the exhibition space, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 127. Marianna Syska, *Image of a pandemic – the beginning*, 2020, own technique, size 100 x 80 cm
- p. 128. Marianna Syska, Scenography of Reality *Image of a pandemic – the beginning*, visualisations, 2023
- p. 129. Marianna Syska, Scenography of Reality *Image of a pandemic – the beginning*, frame from the exhibition, photo: Rafał Skwarek
- p. 129. Marianna Syska, Scenography of Reality *Image of a pandemic – the beginning*, frame from exhibition, photo: Urszula Smaza-Gralak
- p. 130. Christmas crib in St. Matthew's Church in Wrocław, 2022, photos from the realisation of the installation, photo: Dominika Gruszka
- p. 131. Christmas crib in St. Matthew's Church in Wrocław, 2022, photos from the realisation of the installation, photo: Dominika Gruszka
- p. 132. Form found as inspiration
- p. 134. Marianna Syska, set design for the play *SCHOOL*, visualisation, Młyn Theatre, Warsaw, 2021
- p. 134. Marianna Syska, set design for the play *SCHOOL*, situational frame, Młyn Theatre, Warsaw, 2021, photo: Rafał Latoszek
- p. 136. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, visualisation, 2023
- p. 136. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, view of exposition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 137. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, view of exposition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 138. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, view of the exhibit, 2023, photo by Dominik Jan Gralak
- p. 139. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, screenshots of tablets with the app, 2023
- p. 139. Marianna Syska, Scenography of Reality *SCHOOL*, object detail in the exhibition space, 2023, photo by Rafał Skwarek
- p. 140. Portraits of medics serving during epidemics
<https://artiscado.com/coronavirus-who-do-we-need>
- p. 141. *Resuscitation Annie*, posthumous portrait of a woman who drowned in Paris in the 1880s and masks made for phantoms
<https://mastodon.world/@DrLindseyFitzharris/109377643434878284>
- p. 142. Marianna Syska, facial model based on *Resuscitation Annie*, mask made in plasticine, 2023
- p. 142. Marianna Syska, 1:5 scale simulacrum model made of non-woven fabric, silicone and silicone filling, 2023
-

-
- p. 143. Marianna Syska, Scenography of Reality *HOSPITAL*, visualisation, 2023
- p. 143. Clemente Susini, *Anatomical Venus 'Venerina'*, 1782, Palazzo Poggi, Bologna, photo: Joanna Ebenstein
<https://www.messynessychic.com/2019/07/10/the-curious-case-of-miss-mechanical-venus/>
- p. 145. Marianna Syska, Scenography of Reality *HOSPITAL*, realisation of spatial form in 1:1 scale, 2023
- p. 146. Marianna Syska, , Scenography of Reality *HOSPITAL*, face-mask realisation, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 148. Marianna Syska, Scenography of Reality *HOSPITAL*, frame from exhibition and detail shot, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 150. Microscopic image of Sars-Cov-2 virus
<https://www.news-medical.net/news/20220209/Super-resolution-imaging-of-the-human-coronavirus-genome-during-infection.aspx>
- p. 151. Marianna Syska, costume, search for solutions, material and textural, 2023
- p. 152. Marianna Syska, costume, realisation inspired by photograph, microscopic virus, stages of work, 2023
- p. 153. Marianna Syska, *Sars-Cov-2*, costume, concept visualisation, 2023
- p. 154. Marianna Syska, stills from videorecording during a performance using the *Sars-Cov-2* costume, 2023
- p. 155. Marianna Syska, stills from videorecording during a performance using the *Sars-Cov-2* costume, 2023
- p. 157. Marianna Syska, performance action in the ODS Gallery space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 160. Marianna Syska, Scenography of Reality, 1:10 scale models made of self-hardening compound, 2023
- p. 160. Marianna Syska, prototype mask, 2023
- p. 161. Marianna Syska, Scenography of Reality *MASK* , visualisation, 2023
- p. 162. Marianna Syska, Scenography of Reality *MASK*, view of the exhibition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 163. GHOST mannequin
<https://emanekiny.pl/public/assets//ffv.jpg>
- p. 163. Marianna Syska, Scenography of Reality *DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM*, visualisation, 2023
- p. 164. Marianna Syska, Scenography of Reality *DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM*, view of elements in the exhibition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 164. Marianna Syska, , Scenography of Reality *DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM*, view of elements in the exhibition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 166. Marianna Syska, Scenography of Reality *DIVIDE, I'M LOSING MY HUMAN FORM*, elements of a spatial object, realisation, 2023
- p. 170. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", 1:10 scale model in self-hardening compound, 2023
- p. 171. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", 1:5 scale model in non-woven fabric, 2023
- p. 172. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", stages of realisation on a scale of 1:1, 2023
- p. 172. COLMAP's process for converting common points
- p. 172. COLMAP view of object preview/point cloud (grey dots) together with estimated camera positions (red planes)
- p. 173. MeshLab point cloud view
- p. 173. View of the grid created automatically by MeshLab
- p. 173. 3D model generated by photogrammetry
- p. 174. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", visualisation with 3D model with superimposed non-woven texture, 2023
- p. 174. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", realisation of an object in the exhibition space, 2023, photo: Dominik Jan Gralak
- p. 175. Marianna Syska, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*", frame from the vernissage, 2023, photo: Rafał Skwarek
- p. 177. Marianna Syska, poster, Scenography of Reality "*DAY BY DAY, I AM BECOMING NOTHING*"
- p. 179. Karolina Kempieńska
- p. 180. Julia Skuratowicz
- p. 180. Zofia Korniluk
- p. 181. Sara Splawska
-

-
- p. 181. Zuzanna Ostropolska-Nalewaja
p. 182. Maria Pawlicka
p. 183. Paula Wojtowicz
p. 183. Klaudia Stańko
p. 184. Wojciech Bereś
p. 185. Wojciech Bereś
p. 186. Aleksandra Grzelaczyk
p. 187. Dominika Firla
p. 188. Sebastian Siepietowski
p. 189. Natalia Szymanska
p. 190. Sara Splawska
p. 191. Sara Splawska
p. 192. Klaudia Maciołek
p. 193. Dżesika Zemsta
p. 194. #aspwdomu
p. 195. remote classes in the subject of Creative Costume Design, 05.06.2020
-

