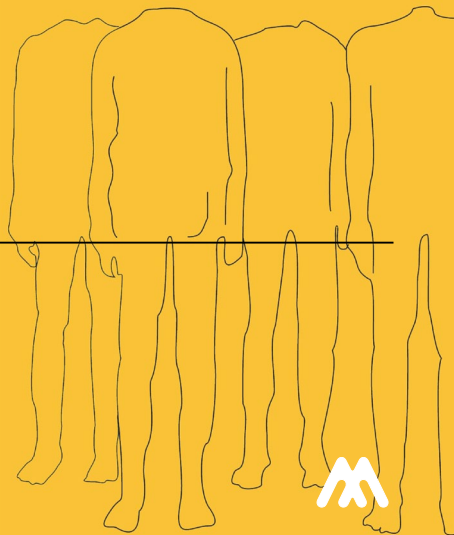


Abakanowicz: opowiadaMY

Przewodnik po praktykach edukacyjnych

Na podstawie zajęć edukacyjnych przeprowadzonych
na ekspozycji prac Małdaleny Abakanowicz
w Pawilonie Czterech Kopuł w latach 2019–2022

Agnata Iżykowska-Uszczyk
Justyna Oleksy



Spis treści

Wstęp. Dotknąć Abakanowicz (<i>Iwona Dorota Bigos</i>)	3
„Kiedyś byłam bardzo mała...”	5
Piękno nie ma kształtu. Abakany	11
„Słyszę bardzo interesujące uwagi”. Program nauczania: uważność.....	25
„Absurdalne pytania zadawane zwykle dzieciom”. Czułe narracje	38
„Kształty, które buduję, są miękkie. Ukrywają wewnątrz siebie przyczyny miękkości”. Oswajanie	54
„Nie umiałam nienawidzić”. Współtworzenie trwania	61
Katharsis.....	69
Na białym wszystko widać. Teatr Czterech	78

Wstęp

Dotknąć Abakanowicz

Publikacja *Abakanowicz: opowiadaMY. Przewodnik po praktykach edukacyjnych* autorstwa Agaty Iżykowskiej-Uszczyk oraz Justyny Oleksy z Działu Edukacji Pawilonu Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej, która towarzyszy wystawie „Abakanowicz. Totalna”, jest świadectwem nowatorskich działań umożliwiających publiczności wszystkich generacji bezpośrednio doświadczenie dzieł sztuki za pomocą różnych zmysłów. Z jednej strony potwierdza ona złożoność działalności wystawienniczej na polu sztuki współczesnej, która pozornie może wydawać się nieprzystępna i zbyt hermetyczna, a z drugiej strony udowadnia, że nie ma dobrej edukacji bez wnikliwego wejścia w materię prezentowanej sztuki i bez bezpośredniej współpracy zespołów edukatorskich i kuratorskich. Autorki przekonują, że kreatywność jest nie tylko podstawą aktu artystycznego, ale również niezbędnym kluczem do doświadczenia aktu odbioru – intelektualnego i zmysłowego.

Publikacja ta może stać się zarówno podręcznikiem dla edukatorów innych instytucji wystawienniczych, jak i pretekstem do dyskusji w rozszerzonym gronie specjalistów. Dlatego celowo jej premiera łączy się z organizacją w Pawilonie Czterech Kopuł seminarium „Abakanowicz inspirująca”, odbywającego się 6–7 czerwca 2022 roku, którego przebiegu i rezultatów jestem bardzo ciekawa.

Dziękuję serdecznie zespołowi Działu Edukacji Pawilonu Czterech Kopuł: Iwonie Gołaj, Agacie Iżykowskiej-Uszczyk, Justynie Oleksy i Barbarze Przerwie za kreatywność i zaangażowanie w działania, nie tylko edukacyjne.

Szczególne wyrazy podziękowania kieruję do Agaty Iżykowskiej-Uszczyk i Justyny Oleksy – za tekst i koncepcję tej wyjątkowej publikacji.

*Iwona Dorota Bigos
Kierownik Muzeum Sztuki Współczesnej Pawilon Czterech Kopuł –
Oddziału Muzeum Narodowego we Wrocławiu*

„Kiedyś byłam bardzo mała...”¹

1

M. Abakanowicz, *O nietrwałości*, [w:] *Magdalena Abakanowicz* [kat.wyst], red.
W. Krukowski, M. Abakanowicz, A. Starewicz, J. Kosmowski, M. Szachowski, Cen-
trum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995. Cyt. za: „Konteksty.
Polska sztuka ludowa” 2006, nr 3–4, s. 49.

rozdział 1



Z największą przyjemnością mogę przyjąć ciebie! – powiedziała Królowa.
– Dwa pensy tygodniowo i dżem co drugi dzień.
Alicja nie mogła powstrzymać się od śmiechu, mówiąc:
– Nie chciałabym się nająć... a poza tym nie lubię dżemu.
– To bardzo dobry dżem – powiedziała Królowa.
– A w każdym razie dziś nie chciałabym dżemu.
– Nie dostałabyś dżemu dziś, nawet gdybyś chciała – powiedziała Królowa. – Istnieje zasada: dżem jutro, dżem wczoraj, ale żadnego dżemu dziś.
– Ale czasem musi zdarzyć się, że będzie „dżem dziś” – zaproponowała Alicja.
– Nie, nie może się tak zdarzyć – powiedziała Królowa. – Dżem jest co drugi dzień, a dziś nie jest drugi dzień, prawda?².

Krystyna Miłobędzka, poetka oraz autorka scenariuszy sztuk dla dzieci, przywołuje przytoczony fragment z książki Lewisa Carrolla *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* jako metaforę pewnego modelu wychowania – takiego podejścia do dziecka, które każe je widzieć jako małego dorosłego, jako istotę, którą trzeba wychować w duchu dorośnięcia do pewnych prawd, do pewnych

spraw. Andrzej Falkiewicz, pisząc o teatrze dla odbiorcy dziecięcego, zauważa: „Co przeznaczamy dla najmłodszych? Dla najmłodszych przeznaczamy bajeczkę”³.

Przytoczona scena to zarówno obraz „wczorajso-jutrzejszego” modelu wychowywania, jak i podejścia do stanu dziecięcości w ogóle, który za „wczoraj” ma to, z czego dziecko koniecznie musi wyrosnąć, co jest zanurzone w początkach ludzkiego życia i poznania, a za „jutro” – stan, do którego dziecko winno aspirować, prowadzone wzorcami z „bajeczek”. Takie myślenie zakorzenione jest głęboko w ubiegłych stuleciach. Tymczasem czas dziecka ma swoje prawdy i sprawy, nie mniej ważne niż sprawy dorosłych.

Miłobędzka pisze: „Ale kto wie, czy największym odkryciem XX wieku nie jest dziecko. Czym zatem było, zanim je odkryto? Rodziło się, rośło – i rośło po to, by stać się dorosłym. A przeto oceniano je i rozumiano z punktu widzenia tego, czym się w przyszłości stanie i czym stać się musi. Dziecko tak rozumiane było tylko przyszłym – a więc niepełnym – dorosłym. [...] Wystarczy zresztą obejrzyć podobizny dzieci w dawnym malarstwie. Jeżeli w ogóle je malowano, to i tak zazwyczaj nie zadawano sobie nawet trudu uchwycenia odmiennych proporcji ciała i głowy – w efekcie malowano więc nie dzieci, lecz pomniejszonych dorosłych. Miniaturka człowieka dorosłego – takie było widzenie dziecka w ludzkiej kulturze w ciągu paru tysięcy lat”⁴. Ten model wychowania i kształcenia, zawieszający czas dzieciństwa gdzieś między niebytem a dorosłością, znajduje odzwierciedlenie w przyzwyczajeniach edukacyjnych.

3

A. Falkiewicz, *Kilka myśli o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog” 1968, nr 11, s. 104.

4

K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 16.

W naszych muzealnych praktykach edukatorskich staramy się dać temu czasowi, czasowi dzieciństwa, wrażenia doń przynależne. Nie drogą infantylizowania spraw dorosłych, lecz drogą sięgania po narzędzia właściwe dla percepcji dziecka. Są wśród nich kategorie niespodzianki, dziecięcej „radochy”, dotykania, turlania się, zdziwienia, rytmu. Jest uważność skierowana na dziecko. Dziecko – nie jako niepełnego dorosłego, lecz istotę ważną w swym tu i teraz.

Małdalena Abakanowicz miała dar opowiadania o swojej sztuce. Zachowało się wiele wspomnień artystki, których plastyczny język pomaga zanurzyć się w opowieści o jej inspiracjach i doświadczeniach, jak również o latach dziecięcych, kiedy odkrywała różne materiały pochodzenia naturalnego. Pisała: „Patrzyłam, jak błoto zastyga, rozdeptane bosą nogą, jak się między palcami wydobywa, tłuste, miękkie. Ścisłam glinę, zbyt posłuszną wobec mojego braku decyzji. Przy stawie koło kasztanowej alei, w żółtym dole, było jej pełno. Stałam, hamując pożądanie. Nie wolno było się pobrudzić, ale przecież musiałam nabrać pełne ręce”⁵.

Cały przegląd słów tworzy werbalne wyobrażenie o sztuce Abakanowicz. Pozwala uchwycić czułość, kryjącą się za materią rzeźbiarską. Sztuka Abakanowicz, tak plastycznie opowiedziana przez nią samą, prowokuje do rozmowy – dialogu między odbiorcą a formą noszącą indywidualny ślad artystki. Wymiana myśli, werbalizacja ulotnych wrażeń, pierwszych zachwytów bądź konsternacji związanych ze sztuką stanowi jedną z praktyk w naszych działaniach edukacyjnych.

Wychodząc od zasady pogładowości, w której to pytania stanowią *clou* lekcji muzealnej, tworzymy przestrzeń do rozmowy: komfortową płaszczyznę, na której uczestnik może wyrazić swoje

zдание o eksponowanych pracach, podzielić się swoją wyobraźnią czy swoimi historiami, które rodzą się w nim w kontakcie z oglądanym dziełem. Zasada ta pozwala tak zaplanować zajęcia, aby uczeń poznawał otaczającą go rzeczywistość w sposób wielozmysłowy. Takie prowadzenie lekcji sprawia, że w świadomości powstaje obraz składający się z wrażeń węchowych, wzrokowych, smakowych i dotykowych.

Naszym sposobem jest nie tylko opowieść, a prowokowanie wspólnego dziania się. Można nazwać to dążenie swoistą performatywnością⁶ zajęć. Jest to stwarzanie wspólnej terażniejszości w kontekście rzeźb, przy których, obok których, pod którymi przebywamy. Teraźniejszość wypełniona wrażeniami odbieranymi przez różne zmysły, wspólnie budowane przestrzenie dźwiękowe, próby kinetycznej odpowiedzi na abstrakcyjny komunikat przestrzenny rzeźby – praktyki, które nie są zwrócone ku usilnemu wypychaniu w dorosłość, lecz respektują czas dziecka, czerpiący swój rytm z dziecięcych zabaw, zanurzony w logice podwórkowej gry.

Prawo do czasu dziecka, pełnoprawność statusu dzieciństwa, muzealny „dżem dziś”.

6

Mówiąc o performatywności zajęć, mamy na myśli takie praktyki edukacyjne, które poruszają się na granicy teatralności, zakładają działanie i doświadczanie na własnym ciele stanów i emocji odnoszących się merytorycznie i estetycznie do zagadnień edukacyjnych poruszanych na zajęciach. To stwarzanie rzeczywistości „poza rzeczywistością”, uczestniczenie we wspólnym procesie, wspólnym czasie i miejscu z zachowaniem czujności na okoliczności czasu i miejsca. To działanie zarówno na sobie samym, jak i wobec siebie nawzajem.

To swoiste laboratorium praktyk dotyczące wielu dziedzin: socjologii, antropologii, kulturoznawstwa. To planowanie takich zajęć, które w całości są pewną sytuacją, wyabstrahowaną rzeczywistością; które zakładają wykorzystanie teatralnych narzędzi: elementów scenografii, swojej dramaturgii, by nie tylko nauczać o poszczególnych zagadnieniach sztuki, ale także pozwalać poczuć na sobie jej idee i praktyki.



Małdalena Abakanowicz w trakcie
wizyty w Japonii, 1991
Fot. Mariusz Hermansdorfer

**Piękno
nie ma kształtu.
Abakany**

2

rozdział 2



Rozciągnięte wzdłuż siebie tylko znanych osi. Abstrakcyjne? Intuicyjne? Mięsiste, trochę jak z mitu, jak z zabobonu, jak z najciemniejszego zakamarka wyobraźni, ale i organiczne, otulające, kuśzące. Raz zasupłane, splątane lub spowite płataniną nici, innym razem rozpostarte, wystawione na spojrzenia, przywodzące na myśl rytm zastygnięcia i oddechu, skupionego i głębokiego. Pulsujące, choć nieruchome. Jednocześnie zuchwałe i bezradne w swojej monumentalności.

Abakany – trójwymiarowe tkaniny, miękkie rzeźby – stają w poprzek utartym tradycjom zarówno tkackim, w ramach których wytwarza się obiekty płaskie, jak i rzeźbiarskim tradycjom tworzenia obiektów twardych. Może więc można pozwolić sobie także na złamanie pewnych przyzwyczajęń odbiorczych? Zmysłem wiodącym w galerii sztuki jest wzrok. Zmysłem zakazanym – dotyk. Lecz do odbioru można tu zaprząć jeszcze jeden zmysł. W wilgotne dni abakany czuć już od wejścia, przy suchej aurze trzeba mocno przybliżyć do nich nos. Zmysł węchu dostarcza dodatkowych wrażeń, które uzupełniają odbiór abakanów.

Abakanowicz eksplorowała obszary nieoczywiste. Sięgając po miękkie materiały, tworzyła z niego rzeźbę. Za najciekawsze w ruchu uznawała zatrzymanie, w tym, co płaskie – potencjał wypełnienia przestrzeni, a w tym, co rzeźbiarskie – miękkość.

W zależności od rodzaju dziecięcej wyobraźni abakany niekiedy przyciągają od razu, jawią się jako twory z mitycznych krain, coś dziwnie niecodziennego. Wydaje się, że taki rodzaj odbioru miał na myśli Jean Piaget: „Dziecko twierdzi, że [...] każdy przedmiot może być siedliskiem świadomości w pewnej chwili”⁷.

7

J. Piaget, *Jak sobie dziecko świat przedstawia*, tłum. M. Ziemińska, Lwów–Warszawa 1933, s. 193. Cyt. za: K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*, Poznań 1990, s. 105.

Przypatrując się dziecięcemu odbiorowi sztuki współczesnej w całej jego różnorodności, od zachłannych podbiegnięć i odruchowej chęci wtulenia się w miękkość abakanu, przez analityczną ciekawość, po zastygnięcie w oniemiałym bezruchu w bezpiecznej odległości, zastanawiamy się też, jakim dzieckiem była sama artystka, i z tych opowieści, których pozostawiła barwne mnóstwo, czerpiemy inspiracje do zaszczepiania nowych praktyk odbioru.

Z opowieści rzeźbiarki o sobie-dziecku wyłania się portret istoty zarówno zanurzonej w baśniowości, jak i łapczywie spragnionej konkretności: dotyku gliny, kamyków, muszli. Jej dziecięca świadomość z całą świeżością potrafiła i pragnęła zanurzać się w tym, co większe, otulające. Ufnie pozwalała się pochłaniać pniom drzew i wysokim trawom.

Pisała: „Między zimochowami a sosnowym zagajnikiem leżał ugor. Piaszczysty, biały, porośnięty kępami sztywnej, suchej trawy. Dziwnie wyglądała. Wierzchołki każdej kępy schodziły się, tworząc jakby namiot. Cały ten rozległy obszar stał jak zabudowany maleńkimi szczeciniastymi stożkami. Nikt tam niczego nie zmieniał. Wiedzano, że nie trzeba. Mieszkają w tej trawie, mówiono.

Raz tylko widziałam.

Obmacywałam kępę natarczywie i wybiegł. Maleńki człowieczek, może trochę większy od żółędzia.

Słońce mocno świeciło. Trzeba było już wracać do domu. Dzwonili na obiad”⁸.

Są też tacy odbiorcy, którzy podchodzą dość praktycznie do form abakanów, łącząc ich wygląd i zapach ze starym strychem czy też gigantyczną szafą z ubraniami. To rodzaj odbioru, który skupia się na codziennym doświadczaniu materii, zapachu. Tu nasza rola jest odmienna. Nie ma powo-

du, by ubajeczniać, umaģiczniać te twory. Abakany bronią się także jako nieopowiedziany i niedopowiedziany, niemaģiczny byt z całą surowością węzłów, chropowatością struktury i rozczochranymi kędziorami. Jako związane z ziemią, z ęrudami, odpowiadają na namiętność nabrania pełnych rąk ciepłej ęliny. Konkrety mają także swoje miejsce w dziecięcym świecie, równie frapujące jak te z baśni rodem.

Miejsce ekspozycji abakanów można też potraktować jak environment, jak scenografię do naszego bycia tam i odnaleźć wśród abakanów swoje miejsce, spróbować się w nie zanurzyć jak Abakanowicz w ęszcz traw.

W innym miejscu artystka wspominała: „Lepione ęłowy wyschnięte pękały, rozsypywały się. Ojciec raz przywiózł z miasta plastelinę. Lepiłam twarze. Układałam jedna obok drugiej. Wszystkie były profilem. Ale to się nikomu nie podobało, przecieź nie tak profil wygląda. Lepiłam dalej i wycinałam kozikiem, chociaź czasami trzeba było to wszystko wyrzucić, kiedy robiono porządek w dziecinnym pokoju. Szłam na śmietnik szukać resztek. Zaczynałam znowu”⁹.

Muzeum może stać się na chwilę tym dziecięcym, dłuęo niesprzątanym pokojem, a edukator tym dorosłym, który zaakceptuje wygląd ęlinianego profilu. Nawet jeśli „nie tak profil wygląda”. „Pięknio nie ma kształtu” – usłyszaliśmy od piątoklasistki patrzącej na abakany podczas lekcji sztuki.

Kontynuacją komunikatu, że oto muzeum może być miejscem nie tylko odbioru, ale także ekspresji własnej oraz że komunikat twórcy może być wieloznaczny i że jego odczytanie zależy w duęej mierze od odbiorcy, jest zadanie, by kaźdy z uczestników zajęć stworzył własną rzeźbę. Z nadzieją, że nasza opowieść w przestrzeni prac Maędaleny Abakanowicz otworzyła ęłowy na to,



Fraġment pracy Maġdaleny Abakanowicz
z cyklu „Portrety Anonimowe”
Fot. Arkadiusz Podstawka



jak za pomocą zwykłej, zgrzebnej, monochromatycznej materii można sportretować zarówno całe społeczeństwa, jak i bardzo osobiste emocje, oddajemy odbiorców ich własnej twórczości. Każdy dostaje taki sam materiał: płat szarego papieru i krzesło. Zadanie: rzeźba złożona z tych form i wymyślenie jej tytułu.

Gdy już prace są gotowe, uczestnik zajęć ogląda rzeźby pozostałych. Przed rzeźbami stoją złożone na pół karty – należy na nich napisać propozycję tytułu pracy uformowanej dłonią koleżanki lub kolegi. W środku złożonej karty zapisany jest tytuł odautorski. Nie można tam zaglądać.

Po co te zabiegi? Służą temu, aby na końcu zajęć podczas wspólnego odczytywania zapisów wybrzmiał rozdzźwięk między autorskim zamierzeniem zazwyczaj abstrakcyjnej rzeźby, a tym, co inni mogą z tej formy odczytać. W ten sposób uprawomocniamy zarówno wszelkie interpretacje, jak i autorski zamysł. Oto kilka przykładów ilustrujących, jak wrażenia odbiorcy kontrastują z zamierzonym komunikatem autora pracy:

- propozycje odbiorców: *Galeria handlowa, Egzekucja, Śmierć, Więzienie, Bezradność, Odwrotny świat, Odwrócona rzeczywistość, Bunkier*; tytuł oryginalny: *Miłość*
- propozycje odbiorców: *Pamiątka, Skrytość*; tytuł oryginalny: *Obiad*
- propozycje odbiorców: *Nadwaga, Więzień, Pączus, Zdziwienie*; tytuł oryginalny: *Spokój*
- propozycje odbiorców: *Samolot, Fotel, Przeszłość i przyszłość*; tytuł oryginalny: *Miłość*
- propozycje odbiorców: *Udawane bezpieczeństwo, Lekcja, Ograniczenie, Strach, Krzesło w podróży*; tytuł oryginalny: *Niepokój*
- propozycje odbiorców: *Śmigło, Zdrada, Inność, Chaos*; tytuł oryginalny: *Prawdziwi przyjaciele*
- propozycje odbiorców: *Przemoc, Zmiana, Chaos, Artystyczny nieład*; tytuł oryginalny: *Odmienność*

- 
- propozycje odbiorców: *Spadochron, Zarodek, Świat do góry nogami, Krzesło, Niebo*; tytuł oryginalny: *Indywidualizm*
 - propozycje odbiorców: *Po trupach do celu, Babie lato, Anioł, Szubienica*; tytuł oryginalny: *Osiągnięcie*
 - propozycje odbiorców: *Przywiązanie, Pasożyt, Krążenie, Nieskończenie, Zewnętrzny widok*; tytuł oryginalny: *Powrót*
 - propozycje odbiorców: *Planetarium, Izolatka, Kino, Straty*; tytuł oryginalny: *Spokój*

Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny kontrast. Po stronie tytułów autorskich widać, że choć ręce pracowały w konkrety, tytuł zazwyczaj dotyka raczej abstrakcji, pomysł sięgał idei. Tymczasem odczytania odbiorców krążą zazwyczaj wokół konkretnego – tego, z czym kojarzy się forma. W trakcie odbioru uciekamy raczej do figuralnych skojarzeń, próbujemy odgadnąć kształt, niekoniecznie myśl, która towarzyszyła twórcy.

Warsztaty tworzenia i praktyka odbioru wywiedzione z interpretacji rzeźb Małdaleny Abakanowicz pozwalają także na swoiste dialogi w grupach, na akt nadania i akt odczytania oraz wszystkie emocje, które się z nimi wiążą. Grupy biorące udział w zajęciach zazwyczaj się znają. Wspólne doświadczenie aktu twórczego wnosi nową jakość w tę znajomość, może rozwijać emocje i relacje. Pozwala dostrzec ten rodzaj wrażliwości, do wyrażania którego nie ma zazwyczaj przestrzeni w rzeczywistości szkolnej. Laboratoryjne warunki zajęć muzealnych pozwalają na inny rodzaj ekspresji niż ten, do którego uczniowie przywykli w szkole.

Nierzadko zdarza się, że także nauczyciele dokonują podczas naszych zajęć pewnych odkryć – stopnia wrażliwości i otwartości na wyrażanie postaw i emocji u uczniów, którzy w realiach szkolnych nie zawsze mają okazję, by ujawnić swoją wrażliwość.



Zdjęcie z lekcji muzealnej
Fot. Maciej Mosur

Abakan żółty, 1970–1975

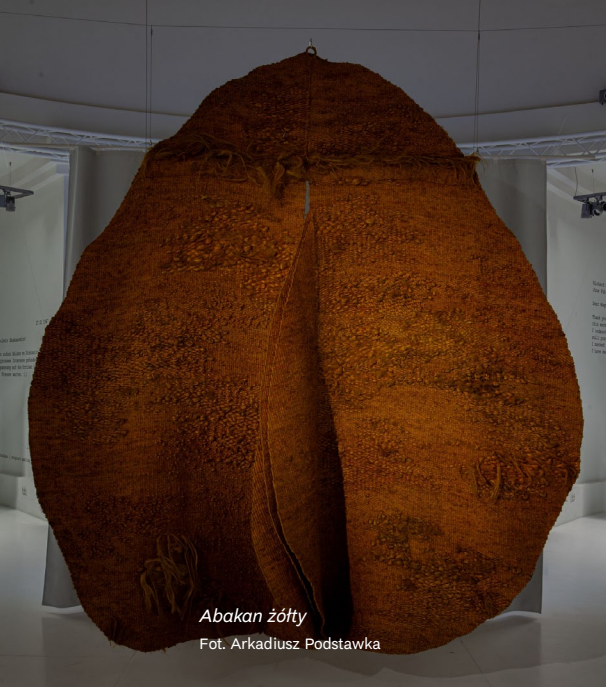
barwiony sizal, metal, technika mieszana
300 × 300 × 50 cm
dar artystki, 2010

W 1949 r. Abakanowicz rozpoczęła naukę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie. Po roku studiów przeniósła się do Warszawy, głównie dlatego, że w Sopocie nie było katedry tkaniny, a właśnie w tym kierunku pragnęła się specjalizować. W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie kształciła się pod okiem Eleonory Plutyńskiej, współzałożycielki Spółdzielni Artystów „Ład” – stowarzyszenia powstałego jeszcze w 1926 r., którego głównym założeniem była odnowa rzemiosła artystycznego w Polsce.

Najważniejsze, do czego zachęcano w warszawskiej pracowni tkaniny przyszłych adeptów tej dyscypliny sztuki, było dążenie do „doskonałości formy, surowca i wykonania” oraz odchodzenie od poglądu, że tkactwo polega na kopiowaniu obrazu namalowanego na kartonie. I pewnie dlatego swoje pierwsze prace na krośnie Abakanowicz tworzyła tylko na podstawie małego szkicu, autorsko i ze znaczną swobodą.*

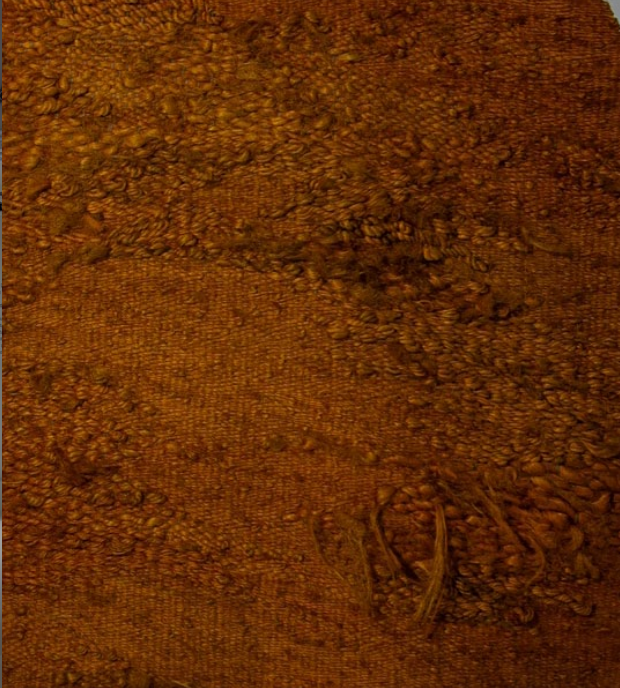
★

Ten oraz wszystkie pozostałe opisy prac Małdaleny Abakanowicz są cytataми z publikacji: Iwona Gołaj, *Abakanowicz. Totalna. Przewodnik po wystawie*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2021.



Abakan żółty

Fot. Arkadiusz Podstawka



„Abakany przyniosły mi sławę światową, ale obciążyły sobą jak grzechem, do którego nie wolno się przyznać. Bowiem uprawianie tkactwa zamyka drzwi do świata sztuki”¹⁰ – pisała artystka.

Monumentalne obiekty o skomplikowanej fakturze i wieloznacznych kształtach, wykonane z sisalowego, barwionego włókna zrewolucjonizowały spojrzenie na tkaninę artystyczną. Zerwały z dotychczasową tradycją traktowania jej jako płaskiego gobelinu wiszącego na ścianie i przeznaczonego do dekoracji wnętrz.

Pod każdym względem te nowatorskie zawieszone w przestrzeni, organiczne, trójwymiarowe formy stały się „miękkimi rzeźbami”, zaskakując odbiorców otwartym wnętrzem, ekspresją barwy i skalą.

W 1965 r. za abakany artystka została nagrodzona złotym medalem na Biennale w São Paulo, co stało się początkiem jej międzynarodowej kariery. Od tamtej pory Abakanowicz należała do czołówki awangardy w dziedzinie tkaniny artystycznej i brała udział we wszystkich ważnych wystawach. Pierwsza duża ekspozycja abakanów miała miejsce w 1968 r. w Zurychu, następnie były one pokazywane w Holandii, a także w Kunsthalle w Mannheim oraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1969).

Prace artystki zaczęły pojawiać się w światowych kolekcjach muzealnych (Museum Belerive w Zurychu; Stedelijk Museum w Amsterdamie; University of Oslo; Centre Georges Pompidou w Paryżu; Tate Modern w Londynie; Museum of Modern Art w Nowym Jorku).

10

M. Abakanowicz, *Abakany*, [w:] *Magdalena Abakanowicz* [kat.wyst.], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 28.

W trakcie kolejnych wystaw Małdalena Abakanowicz tworzyła zazwyczaj autorskie aranżacje swoich prac — swoiste environments. Mówiła: „Nie interesuje mnie technika, ale rezultat. Przy czym rezultatem nie jest ostateczna forma pracy, ile bardziej sytuacja, którą mogę stworzyć przy pomocy tkanego obiektu. Chcę tworzyć sytuacje i wprowadzać w nie widza”¹¹.

Aby zrealizować własną wizję, artystka anektowała dużą część sali ekspozycyjnej. W ten sposób relacje między coraz częściej multiplikowanymi obiektami (trzyzęściowy *Abakan brązowy* czy składający się z 15 elementów *Abakan czarny. Environment*) a przestrzenią wzmacniały siłę wyrazu i ekspresję dzieła.

Tak było np. w 1970 r., podczas realizacji zamówienia rządu holenderskiego do budynku administracji Brabancji Północnej w Hertogenbosch — największej prezentacji tego rodzaju w karierze artystki. Składające się na tę instalację abakany o monumentalnych rozmiarach 8 × 20 × 2 metry pomagały tkąć asystentki Małdaleny Abakanowicz: Stefania Zgudka, Krystyna Kiszkiel i Jadwięga Pruszyńska. Same barwiły włókna, a nici okręcały tak, aby uzyskać — zgodnie z projektem artystki — wyrazisty splot i mięsistą fakturę. Ponieważ rama tkacka ma około dwóch metrów szerokości, praca przy abakanach polegała także na zszywaniu, łączeniu, dodawaniu i odejmowaniu już utkanych fragmentów. Użycie sizalu, który jest tworzywem trwałym, nierozciągalnym się i sztywnym, pozwalało budować wielkie formy o charakterze rzeźbiarskim.

11

Rope Environments. Magdalena Abakanowicz discusses her work with Judith Bumpus, [w:] Magdalena Abakanowicz. Crowd and Individual. Catalogue of Exhibitions and Permanent Installations, ed. Andrea Knop, Düsseldorf 2015, s. 121.

Koło z liną, 1973

drewno, sznur, barwione płótno
śr. koła 234 cm
dar artystki, 2010

W 1969 r. podczas XXII Festiwalu Szkół Plastycznych w Sopocie artystka pokazała abakan upleciony z lin okrętowych. Kolejne eksperymenty z formami utkanymi z lin miały miejsce w Muzeum Narodowym w Sztokholmie (1970), w Pasadena Art Museum w Los Angeles (1971), w trakcie festiwalu w Edynburgu (1972) oraz w Bordeaux (1973), kiedy stworzona przez rzeźbiarkę instalacja z lin o dużej grubości i długości zawładnęła także przestrzenią publiczną. W tych rozbudowanych przestrzeniach realizacjach lina służyła do stwarzania sytuacji niemal performatywnych, kiedy w asyście innych osób artystka spuszczała je z okna lub z dachów budynków i pozwalała im spływać po fasadach niczym pnącze oraz ingerować w miejski krajobraz.

Serię tę wieńczy Koło z liną (franc. La Corde, ses pénétrations, sa situation dans l'espace) – praca pokazana po raz pierwszy na VI Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1973 r.

W Kole z liną Abakanowicz ograniczyła się do pojedynczej, wielometrowej konopnej liny nawiniętej na masywny drewniany wał i luźno toczącej się po ziemi. Jej ułożenie nawiązuje do wcześniejszych interwencji w przestrzeń miasta i zgodnie z francuskim tytułem pracy – wkracza do wnętrza galerii, zagarnia, wnika i dominuje przestrzeń.

Życie Warszawy, 1973

wełna, gobelin
78 × 230 cm
dar artystki, 2010

Gobelin Życie Warszawy to kopia strony tytułowej gazety z dnia 25 maja 1973 r. Podczas pobytu w Paryżu w tym roku Magdalena Abakanowicz zetknęła się z popularnym wówczas nurtem – fotorealizmem, a praca Życie Warszawy wydaje się nawiązywać do tej tendencji. Artystka połączyła w niej tradycję figuratywnego gobelinu francuskiego (tradycję, którą wcześniej odrzuciła, tworząc trójwymiarowe abakany) ze sztuką anglosaskiego pop-artu inspirowaną codziennością i banalnością. Te zachodnie wzorce przefiltrowane są tu jednak przez punkty widzenia artystki z Europy Wschodniej. Gobelin ten jest obiektem zachowującym fragment realnego życia, swoistym fotorealistycznym portretem I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka.

Czy Życie Warszawy było wyłącznie grą z formą i zachodnią tradycją sztuki współczesnej? Czy odzwierciedlało rzeczywiste – niewygodne po 1989 r. – wątki biernego uwikłania artystki w politykę Gierka? Czy było kpiarskim, utkanym z wełnianej przędzy i czerpiącym z komiksowej poetyki pop-artu, portretem wodza świadczącym raczej o zdystansowaniu wobec PRL-owskiej codzienności? A może – jak Abakanowicz sama deklarowała – obrazem „nierzeczywistej rzeczywistości”, zarejestrowanej na stronach gazety, „której nikt nie czytał, i której używano do pakowania śledzi”? Rzeczywistości, w której artystka z własnego wyboru i przywiązania tworzyła przez kolejne dekady.

**„Słyszę bardzo
interesujące uwagi”¹².
Program nauczania:
uwaga**

3

12

M. Małkowska, *Gdzie jest Pani dom?* – wywiad z Magdaleną Abakanowicz, „Rzeczpospolita”
2001, 11 kwietnia. Cyt. za: „Konteksty...”, dz. cyt., s. 215.

rozdział 3





W praktyce edukacyjnej, zarówno w spotkaniach z dziećmi, jak i z dorosłymi, staramy się działać wedle programu tworzonego na podstawie stanu uważności uczestników zajęć. Dzięki temu można dowiedzieć się wiele o muzealnych obiektach, zanim zarzuci się odbiorcą wiedzą własną, wiedzą muzealnego przewodnika i edukatora, zanim nakreśli się kontekst, w którym oglądane prace rozpatruje się w publikacjach z zakresu historii sztuki.

„Często ludzie obawiają się wyjawic swoje skojarzenia, zastrzegając, że nie są przygotowani, by wypowiadać się na temat rzeźby. A gdy odrzucają lęk przed własną niefachowością i zaczynają mówić, słyszę bardzo interesujące uwagi”¹³ – wyznała Abakanowicz, wyznaczając niejako kierunek poczynąń tych, którzy stają w roli przewodnika po twórczości artystki, przewodnika po lesie abakanów i wśród jej rzeźbiarskich gromad.

Dzieła sztuki plastycznej rozciągają się w przestrzeni. Małdalena Abakanowicz nazywała miejsca zaogospodarowane przez abakany „przestrzenią kontemplacyjną”. Ponieważ kontemplacja wymaga dłuższej chwili uważności skierowanej na obiekt, pojawia się drugi wymiar: czas. Jest to czas, który jako odbiorcy poświęcimy na eksplorowanie skomplikowanej tkanki, intrygującego zapachu, form na pograniczu organiczności i abstrakcji. W praktyce edukacyjnej zależy nam, żeby na początek uchwycić pierwszy moment odbioru. Jakie formy zdominują skojarzenia odbiorców?



Zdjęcie z lekcji muzealnej

Fot. Małdalena Lorek

„To nie jest tak, że dzieci są inne. Tylko dorośli są jacyś tacy... mniej uważni”¹⁴ – mówiła Krystyna Miłobędzka.

W ramach pierwszego spotkania w przestrzeni rzeźb Małgaleny Abakanowicz proponujemy grę. Wszyscy w swoim tempie rozchodzą się po galerii i we własnym rytmie oglądają ekspozycję. Każdy następnie wybiera jedną rzeźbę i układa zagadkę na jej temat, po czym zapisawszy ją, chowa w przygotowanej wcześniej kopercie. Uczestnicy następnie wymieniają się kopertami i próbują odgadnąć nawzajem swoje skojarzenia.

Po zajęciach skrupulatnie zbieramy zagadki uczestników. Tworzą one kalejdoskop podejść, interpretacji, tropów.

Nie zdradzamy rozwiązań. Może i czytelnik tych słów spróbuje połączyć poniższe frazy z rzeźbami? W grze brały udział następujące dzieła: abakany, figury z cyklu „Mutanty”, *Postacie siedzące*, figury z cyklu „Mędracy”, figury z cyklu „Ghost, Spooks, Spirits”, *Ugłówniony*, *Klatka*, *Tłum* i *Dream II*:

- „Obleka mnie noc”
- „Jestem wewnątrzem i zewnątrzem,
schowanym gdzieś, w przestrzeni”
- „Niepokojąca armia”
- „I powiedział: »Powstańcie służy moje i podążajcie za mną. Rozsiewajcie grozę i spustoszenie. Gdzie wasza łapa stanie, niech krew i piach zostaną«”

14

Słowa padły w rozmowie z autorkami w czasie wizyty Krystyny Miłobędzkiej we Wrocławiu z okazji Międzynarodowego Festiwalu Poezji Silesius w 2016 r.

- 
- „Na tron, idź na tron”
 - „4 łapy i rekin”
 - „Falujące i kosmate”
 - „Na rzeź”
 - „Naśi król”
 - „Strasznie inaczej wyglądam”
 - „Tej granicy nie przekroczysz, nie pozwolą”
 - „MYNASICH”
 - „Szukaj!”
 - „Wypiera do człowieka”.

Zajęcia wokół prac Małdaleny Abakanowicz, rozpoczęte pozwoleniem na własną działalność skojarzeniową, mają szansę być pogłębionym odbiorem wspólnym, nie zaś monologiem przewodnika. To, jakie energie odbiorcy – zarówno dziecięcy, jak i dorośli – dostrzegają w tych pracach, każdorazowo jest frapującą obserwacją. Niektórzy odnoszą się do formy, do ogółu, inni wydobywają szczegóły, ktoś zabiegiem niemal komiksowym dopisuje rzeźbom kwestie do wypowiedzenia, ktoś inny formułuje monolog figury, a jeszcze ktoś monolog odbiorcy. Jedni skupiają się na wyglądzie, inni opisują wrażenie. Łatwo wychwycić język fanów gier komputerowych czy fantastyki. Zagadki miewają formę rymowanki lub białego wiersza. Przymiotnikiem, rzeczownikiem, wykrzyknieniem, pytajnikiem, zdaniem, równoważnikiem – można zapytać o rzeźbę.

Zdarzają się zabiegi niemal konceptualne, w których forma zapisu, a nawet zaigieć papieru odzwierciedla naturę obiektu lub dominującej dla patrzącego energii. Zaczynamy od *tabula rasa* i wypełniamy ją działaniami, które mają przybliżyć i oswoić z kontaktem z dziełem sztuki. *Postacie siedzące* osławamy poprzez medytację z poszczególnymi figurami, bycie w kontakcie jeden na jeden, pracę techniką *mindfulness*, bowiem sztuka czyni nas wrażliwymi i rozwija w nas uważność. Słowo „uważność” zaczęło odgrywać istotną rolę w muzealnym słowniku po artykule *The Mindful Museum* amerykańskiego eseisty Adama Gopnika, który pisał: „The mindful museum should first of all be mindful in being primarily about the objects it contains. Your first experience when entering the mindful museum should be of a work of art”¹⁵. Gopnik podkreśla istotną zmianę, która zaszła w postrzeganiu muzeów – przejście od mauzoleum do przestrzeni, w której „they let you talk!”.

Jak więc mówić o pracach, które są śladem istnienia? Jak osławiać dzieła Abakanowicz, które Michael Brenson zdiagnozował jako syntezę całości kultury? Patrząc na te oddalone od siebie puste skorupy, przychodzi na myśl wspomnienie Abakanowicz z 1944 r., gdy wojna zmusiła jej rodzinę do ucieczki: „Oddalając się od domu, okolicy, czułam jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby wyjęto ze mnie środek, a zewnętrzna warstwa, nie oparta na niczym, kurcząc się, traciła wyraz”¹⁶.

Postacie siedzące są puste w środku. Siedzą niczym posągi, które z roku na rok dźwigają na swoich barkach kolejne lata opowieści o zmieniającym się świecie. Abakanowicz nurtowało pytanie o kondycję ludzką. I właśnie to hasło – kondycja ludzka – najczęściej zatrzymuje uczniów szkół po-

15

A. Gopnik, *The Mindful Museum*, „The Walrus” 2006, no. 4, s. 87–91.

16

M. Abakanowicz, *Wojna*, „Konteksty...”, dz. cyt., s. 33.



Fraġment wystawy „Abakanowicz. Totalna”

Fot. Arkadiusz Podstawka

3 nadpodstawowych. Wyposażeni w kartę pracy konfrontują się z onieśmielającymi, milczącymi figurami. Jedno z poleceń brzmi: „Jakie pytanie zadałbyś /zadałabyś do pracy?”.

Wątpliwości są różne. Bliższa konfrontacja z dziełem prowokuje do pytań:

- „Dlaczego są oni od siebie oddaleni?”
- „Dlaczego nie mają rąk?”
- „Jaki ciężar spoczywa na ich barkach, że są tak przygarbieni?”.

Uczniowie zauważają przede wszystkim wieloelementowy brak. Brak im bliskości, bo figury są oddalone od siebie o dwa metry. Brak im rąk i stóp, co podkreśla swoistą niemoc figur. Brak im postawy działającej, aktywnej. Zauważone braki zaczynają rodzić ciekawość wobec form.

Zatrzymane w bezruchu *Postacie siedzące* prowokują do uważnego oglądania. Zachęcamy uczestników do przyjrzenia się tym lekko zgąrbionym korpusom bez głów, uważnego oglądania płataniny sznurków, które wiją się na torsie postaci. W pierwszym kontakcie te zwoje wydają się jednakowe, co tylko potęguje wrażenie idealnej multiplikacji. Jednak po uważnych oględzinach widzimy różnice w sznurkowych zwojach. Jedne są bardziej splątane niż inne.

Zauważone braki oraz różnice zachęcają do dalszego osławania. Tu znowu odsyłamy do karty pracy, na której znajduje się pytanie o skojarzenie, hasło, które pojawia się po uważnym kontakcie z figurą. W odpowiedziach dominuje nostalgia, marazm i pesymizm. Oto wyłania się obraz człowieka końca wieku: więźnia, bezradnej, słabej jednostki przytłoczonej rzeczywistością. Następuje osławanie przez współczucie. Puste korpusy przestają rodzić dystans, zachęcają do empatycznego podejścia.

Nie bójmy się więc usiąść na wprost tej siedzącej skorupy. Poszukać różnic i podobieństw. Nie tylko między samymi figurami, ale również, albo przede wszystkim, między nami a ową syntezą kultury, z którą przyszło nam się zmierzyć.



Postacie siedzące. Fragment wystawy „Abakanowicz. Totalna”

Fot. Arkadiusz Podstawka



Od połowy lat 70. XX w. Abakanowicz tworzyła pierwsze zespoły rzeźb figuralnych. Są to: *Postacie siedzące* (1974–1984), *Plecy* (1976–1980) oraz *Tłum* (1986–1987). Poszczególne figury z zespołu *Plecy* są postaciami autonomicznymi. Odrębnymi. Mimo że tworzą grupę, każda z nich, podobnie jak w przypadku *Postaci siedzących*, jest odmienna.

Sposób powstawania wszystkich figur – zarówno z zespołów prac *Postacie siedzące*, *Tłum* czy *Plecy* – był podobny. Najpierw artystka tworzyła gipsową formę postaci. Następnie fragmenty tkaniny (pozyskiwanej z używanych wcześniej worków jutowych) moczyła w kleju stolarskim, układała i dociskała w formie, a na końcu utwardzała płótno żywicą syntetyczną. W efekcie tego żmudnego procesu Abakanowicz uzyskiwała puste powłoki odbijające wzór ludzkiego ciała. Każda anonimowa postać z tych zespołów jest autonomiczna i odrębna. Monochromatyczne figury-skorupy, akcentujące właściwości materiału, z którego powstały, opowiadają o dramacie ludzkiej egzystencji.

Prace Małdaleny Abakanowicz przyciągają różnorodne grupy zwiedzających. Uczestnicy wycieczek szkolnych decydują się poznać jej twórczość ze względu na światową sławę artystki, jak również z powodu jej obecności w szkolnym kanonie. Pojawiają się również grupy zagraniczne – najliczniej przyjeżdżają widzowie ze Stanów Zjednoczonych, zachwyceni jej realizacjami *site specific* w Chicago czy Princeton. Wśród zainteresowanych sztuką Abakanowicz są również osoby z niepełnosprawnościami. To właśnie twórczość tej niezwykłej rzeźbiarki była punktem wyjścia do licznych oprowadzań z audiodeskrypcją dla zwiedzających z niepełnosprawnością wzroku. Była też podstawą do spotkań z Głuchymi. *Plecy* oraz abakany doczekały się pierwszych nagrań z tłumaczeniem na polski język migowy.

Inną grupą była grupa osób z niepełnosprawnością wzroku, którą najmocniej uderzyła różnorodność tych prac, szerokość barków i dotkliwa pustka, zdająca się indywidualizować doświadczenia każdej z osobna figury z zespołu *Plecy*. Są one skierowane w jedną stronę, odmienne w formie przez różniącą ich szerokość pleców, jak również strukturę materiału. Ich znaczenie zależy jednak od miejsca, w którym zostały umieszczone. W 1991 r. do Abakanowicz dotarła prośba, którą tak wspominała: „Pani Keiko Kuroda napisała do mnie [...], że w Hiroszimie zebrano 6241 podpisów pod petycją do władz miejskich, aby obstalowały u mnie rzeźbę”¹⁷. W rok później delegacja z Japonii przyjechała do pracowni Abakanowicz. Artystka pracowała wtedy nad *Plecami* w wersji uproszczonej i większej niż ta, którą możemy oglądać w Pawilonie Czterech Kopuł. I to właśnie ten projekt, nieplanowany początkowo dla Hiroszimy, został wybrany, aby upamiętnić tych, którzy tam umierali najdłuższą śmiercią. Zdecydowano się na realizację 40 postaci odlanych z brązu.

Te postacie połączone są wspólną tragedią, jednak odmienne w formie. Zupełnie jakby ich kształt miał mówić o napięciu, które towarzyszyło umierającym. „Te plecy są bardzo spięte, barki podniesione” – zauważyła jedna z uczestniczek zajęć dla niewidomych. *Plecy* stanowią również dobry początek rozmów o osławianiu przeszłości. O osławianiu traum i krzywd, którymi wypełniona jest historia XX wieku. Zwrócone do nas plecami postacie nie muszą być obojętne wobec przeszłości. Nie odwracamy się od nich plecami. Oswójmy kryjącą się za nimi historię.

Ulokowanie *Pleców* w konkretnej przestrzeni zewnętrznej jest dla nas inspiracją do pracy warsztatowej. W zależności od tego, skąd pochodzi grupa – czy są to uczniowie z Wrocławia, Legni-



cy, Brzeğu czy Jeleniej Góry – przygotowujemy inny pakiet zdjęć. Fotografie przedstawiają miejsca z miasta, z którego przyjechali. Przestrzenie, które są im znane, które oswoili, z którymi wiążą się ich doświadczenia emocjonalne i wspomnienia. Wykorzystując ekologiczne, naturalne materiały – sznurek jutowy, glinę – dostają zadanie zaprojektowania rzeźby inspirowanej twórczością Abakanowicz. Ma być to forma mówiąca coś o nich, o ich przeżyciach. Wśród powstających projektów zdarzają się kształty organiczne, poszukiwanie kontaktu z naturą poprzez tworzenie roślinnych ornamentów w wybranej przestrzeni. Najbardziej zapadła nam w pamięć praca uczniów z Oławy.

Otrzymali oni fotografię przedstawiającą dworzec kolejowy w tym mieście. Stworzyli do niej z gliny ławkę samotności. Na ławce umieścili pozbawionego głowy i rąk człowieka, który wyglądał zupełnie jak jedea z sylwetek z zespołu *Postacie siedzące*: kontemplujący, czekający na odejście samotności człowiek.

Każdego mogą onieśmielać inne dzieła Małdaleny Abakanowicz. W szczególności onieśmienie może być spotęgowane w mnogości jej dzieł zgromadzonych na wystawie monograficznej. Oswojenie się z wyobraźnią artystki przebiega więc z różnym natężeniem. Dajmy sobie czas na asymilację. Pomedytujmy przed dziełem sztuki. Poćwiczmy uważność na przestrzeń, ale przede wszystkim skoncentrujmy się na wrażeniowości, jaka płynie z prac artystki.

Plecy, 1976

26 figur

tkanina jutowa utwardzana żywicą, technika własna

69 × 56 × 66 cm

zakup od artystki, 1986

Plecy – to wydrążone powłoki cielesne, które wydaje się, że są formami zastygłej w ruchu energii oraz symbolem życia człowieka we współczesnej cywilizacji.

Od lat 80. XX w. artystka coraz częściej tworzy aranżacje swoich prac w plenerze. Również serię Plecy prezentowała i dokumentowała w wybranych przez siebie krajobrazach (80 Pleców, w Warszawie nad Wisłą, 1976–1982; 80 Pleców, 1984 w Calgary, Kanada).

„Absurdalne pytania zadawane zwykle dzieciom”. Czułe narracje

rozdział 4



„Jako dziecko, chroniąc nieśmiałość i samotność, budowałam przedmioty. Widziałam je jako pomost między mną, a rzeczywistością, która wydawała się niezmiernie skomplikowana. Gdy nadchodzili goście – uciekałam. Pozostawione przedmioty miały mnie zastąpić. To one zamiast mnie miały odpowiadać na absurdalne pytania zadawane zwykle dzieciom”¹⁸, pisała Małdalena Abakanowicz.

Jakie pytania nasuwają się, kiedy wchodzimy do białej przestrzeni dziedzińca Pawilonu Czterech Kopu?

Biała, oświetlona naturalnym światłem przestrzeń z jednej strony onieśmiela swoją sterylnością. Z drugiej kusi do eksploracji: zajrzenia za białe ścianki, sprawdzenia, czy fotele są miękkie czy twarde. Nie zawsze od samego wejścia, czasem po dłuższej chwili, oko dostrzeża ciemne kształty odcinające się od szarej podłogi. Wyglądają zupełnie, jakby zostały porzucone na środku dziedzińca. Jak gdyby ich twórca zostawił je przed chwilą i uciekł, ukrywając się za jedną ze ścianek. Organiczne w kształcie, przypominające kokony formy istnieją na szarej płaszczyźnie, jak gdyby miały stanowić ślad, prowokację do stawiania pytań. To obłe formy z grupy „Konglomeraty”. Pięć obiektów zostało zakupionych przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu z pracowni Małdaleny Abakanowicz w Warszawie. Są wypełnione płótnem jutowym, drewnem brzoźowym, gałązkami i otulone druciana siatką. Pochodzące z natury elementy, które mogłyby stanowić wyobrażenie o czymś niebezpiecznym. Znajdują swoje miejsce w białej, cichej i spokojnej przestrzeni. Są statyczne w swoim majestacie, ale intrygują zupełnie jak porzucone przez Abakanowicz przedmioty z czasów, gdy była małą dziewczynką.



Zdjęcie z warsztatów sensualnych
Fot. Justyna Oleksy



Formy z cyklu „Konglomeraty” prowokują w szczególności dzieci. Zaczepione ich niezwykłą formą, tajemnicami kryjącymi się we wnętrzu, uruchamiają wyobraźnię. Kiedy pytamy o znaczenie ich obłych kształtów, o rolę tej splątanej faktury z drucików, płótna i patyków, odpowiadają: „Morsy!”. Albo mówią, że to foki, wieloryby lub inne bulgoczące stwory z oceanicznych głębin. Morskie skojarzenia dominują. Sprawiają, że na chwilę te statyczne, majestatyczne formy zamieniają się w głębinowe zwierzęta. W cichej przestrzeni czasem rozniesie się bulgoczący dźwięk. Czasem przy użyciu prostych instrumentów i naszych ust tworzymy aranżację akustyczną dla tych wodnych istot, żeby poczuły się jak w domu, w wodnym świecie. Niesie się więc bulgotanie, plumkanie, mlaskanie. Czasem ktoś zaryzykuje i spróbuje wymyślić dźwięk zbliżony do naturalnego odgłosu morsa. Podwodny koncert pozwala dzieciom na oswojenie tych pozostawionych na pustym dziedzińcu prac. Nadanie im sensu prosto z dziecięcej wyobraźni.

Uczestnicy naszych spotkań instynktownie wiedzą, że dzieł tych nie można oglądać statycznie, z powszechnie przyjętym zachowaniem dystansu. Trzeba pozwolić ciału na odegranie intuicyjnej choreografii, dzięki której poznamy ich kształty z każdej strony. Dziwne ukłony, kucanie, stawanie na palcach są mile widziane. Można się nawet położyć obok, wtedy lepiej dostrzeżę się plątanie drucików i kryjące się za nimi patyczki.

Ten swoisty taniec z oswojaniem dźwiękowo i ruchowo kształtem form z cyklu „Konglomeraty” obserwują górujące nad nimi *Ptak Bak* i *Ptak Ak*. Dzieła te tworzą wyodrębniony w białej przestrzeni mały ekosystem. Kuratorskie rozwiązania dyktują praktyki edukatorek. Formy z cyklu „Konglomeraty” i ptaki, gdy stoją w innej przestrzeni, prowokują do odmiennych zadań. Gdy znajdują się w Kopule Północnej, zdają się ukrywać pomiędzy kolumnami, więc gniazdo w muzealnym zakątku i odpoczywać.



Zdjęcie z lekcji muzealnej
Fot. Małdalena Lorek

Wtedy pozostaje nam obserwować ich kształt i zastanawiać się nad misterną plątaniną drucików.

Ptak Bak i *Ptak Ak* zakupione zostały przez Muzeum w 2013 r. Powstały spontanicznie, początkowo artystka planowała, aby były podwieszane, ostatecznie jednak przymocowała je do prętów, co spotęgowało wrażenie zatrzymania ruchu.

Górujące nad morskimi stworzeniami ptaki prowokują do kolejnego ćwiczenia dźwiękowego. Na dziedzińcu po wybrzmieniu morskiego koncertu przychodzi czas na stworzenie opiekuńczej aury wokół nich. Przychodzi czas na stworzenie audiosfery lasu, miejsc, w których mogłyby się gnieździć. Najlepiej zamknąć oczy i przypomnieć sobie swoje bycie w otoczeniu drzew, zapach mchu. Jak brzmi las? To pytanie prowokuje uczestników do gwizdów, świstów, pomruków i skrzypnięć. Wszystko po to, aby stworzyć przyjemną aurę dla Baka i Aka. Żeby poczuły się jak w domu, aby przysiadły, a ich roztrzepotane skrzydła odpoczęły choć przez chwilę.

Dzieła te, zestawione obok siebie w muzealnej przestrzeni, prowokują do myślenia o naturze. O byciu z nią, w niej, przy niej. Ptaki, podobnie jak formy z cyklu „Konglomeraty” prowokują do niestandardowego oglądania. Ich wysokość już od początku sprawia, że jawią się dzieciom jako górujący władcy przestworzy. Gęsta siatka i wieloelementowe skrzydła sprawiają, że często słyszymy porównania z kolibrem. Ot, ten szybki ruch, niewidoczny dla ludzkiego oka, uchwycony w splątanych drucikach, pozwala wcielić się uczestnikom w bardów – tworzyć legendy o niesamowitych podróżach, które ptaki mogły odbyć. Skłania, by pomyśleć o dźwiękach, które chciałyby się usłyszeć przy pracach Małdaleny Abakanowicz.

Ptak Ak, 1999

drut stalowy, technika własna
282 × 190 × 80 cm
zakup od artystki, 2013

Ptak Bak, 2000

drut stalowy, technika własna
250 × 217 × 93 cm
zakup od artystki, 2013

Ptak Ak i Ptak Bak – misternie uplecione z drutu stalowego – powstały spontanicznie. Początkowo miały być podwieszane, a nie osadzone na prętach i stopach. Artystka nie chciała naśladować natury. Ptak jest dla niej przede wszystkim kształtem, z którego wybiera kilka cech. Nie odtwarza żywej istoty, ale podobnie jak w abakanach wykorzystuje strukturę organiczną do modelowania niezależnej formy.

Z cyklu „Ghost, Spooks, Spirits”, 2008

6 figur

tkanina jutowa utwardzana żywicą, technika własna

172–180 × 43–75 × 51–59 cm

zakup od Jana Kosmowskiego dzięki dotacji MKiDN, 2017

Figury z cyklu „Ghost, Spooks, Spirits” zostały zakupione do zbiorów muzealnych w 2017 r., dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Z tych samych środków pozyskano także dwie formy z grupy „Konglomeraty”, rzeźbę Dream II oraz prace z cyklu „Mutanty”.

Tytuły rzeźb (pol. ‘ duch, zjawy, dusze’) kierują nasze myśli w stronę grozy, przerażenia i niepokoju. Czy można je wiązać, podobnie jak cykl „Alteracje”, z osobistymi doświadczeniami artystki z okresu II wojny światowej? A może pobrzmiewa w nich echo magii pierwotnych szamańskich rytuałów, z którymi Magdalena Abakanowicz zetknęła się, gdy w 1976 r. odbyła podróż do „źródeł energii” obejmującą Nową Gwineę, Celebes, Bali, Sumatrę, Jawę i Tajlandię?



O czym mówią nam totemiczne głowy z cyklu „Ghosts, Spooks, Spirits”? Sześć statycznych postaci wyprostowanych niczym na komendę – są poukładane i posłuszne. Jednak kiedy próbujemy znaleźć z nimi nić wzrokowego porozumienia, napotkamy zgeometryzowany kształt niczym nieprzypominający ludzkiej głowy, ale kanciastą bryłę podobną do maski, nałożoną na twardo stojącą postać. Każda głowa jest inna. Bryła każdej przypomina totem. „Mumia egipska z głową kota” – usłyszeliśmy od uczennicy szkoły podstawowej. Pojawiają się różne skojarzenia: maski, totemy, rytuały szamańskie. Uczestnicy zajęć nie muszą znać mitologii, nie są zobowiązani podawać konkretnych imion bóstw. Wyposażeni w kartki i kolorowe długopisy mają za zadanie zapisać pierwszą myśl, która pojawi w kontakcie z formami z tego cyklu.

Abakanowicz od 1981 r. stworzyła szereg cykli, w których dokonała transformacji postaci: ludzkich, półludzkich, nieludzkich. Prace z cyklu „Portrety Anonimowe” podkreślają nadrzędną rolę głowy na tym etapie twórczości. Głowa miała stanowić według antycznych filozofów siedlisko tożsamości i prawdy o człowieku. Artystka wspominała, że gdy ściągała odlewy własnej twarzy, zaskakiwały ją emocje, które odkrywała w utrwalconych rysach. W „Inkarnacjach” znajdziemy wcielenie artystki, jej twarz rozpoznawalną dzięki pojedynczym rysom. Nasze duchy, dusze i zjawy są niemożliwe do rozpoznania. Ich różnorodne, nie do końca określone kształty prowokują do zmierzenia się z nimi i zadania pytania, czy coś mają nam do powiedzenia te zgeometryzowane głowy duchów, dusz i zjaw? Cykl „Ghost, Spooks, Spirits” powstał w 2008 r. Wykorzystując worek jutowy i żywicę, Małdalena Abakanowicz stworzyła sześć, wysokich na ponad dwa metry postaci.

Uczestnicy zajęć zapisują na kartkach skojarzenia:

- totem (słup)
- posąg

- 
- latawiec
 - mnich
 - szaman.

Nazwanie tych form pozwala je oswoić, nadać im cechy, wpisać w kulturowy kontekst oraz uprzedmiotować bądź upodmiotować. Ci statyczni mnisi nie powinni sprawiać, że będziemy stać niczym posągami. Podczas obchodów trzeciej rocznicy otwarcia Pawilonu Czterech Kopuł został zorganizowany performance *Na białym wszystko widać*. Część działań odbywała się wokół „Ghost, Spooks, Spirits” Abakanowicz. Figury stanowiły nie tylko *entourage* do inspirowanego flamenco tańca intuicyjnego. Były niejako towarzyszami w tańcu, oczekującymi, aż rytmiczne klaśnięcia wyzwolą je do ruchu.

Totemiczne i szamańskie skojarzenia mogą nas poprowadzić do wspomnień samej Abakanowicz. Żyjąca w głębokiej relacji z naturą i mistyką świata przyrody wspominała, że „wieś była pełna różnych mocy. Zjawy i niewytłumaczalne siły miały swoje prawa i przestrzenie. Pamiętam »Południce« i »Żytnie Baby«. Czy ich naprawdę nie widziałam, nie wiem”¹⁹. Skojarzenie z mitycznymi postaciami pozwala nam na swobodną interpretację ich natury. Czego mogą strzec? Jaka historia kryje się za ich postawą? Czy ich zgeometryzowane oblicza zdradzają emocje?

Zachęcamy do stworzenia własnej mitologii, inspirowanej naturą, wynikającej z zasłyszanych w latach dziecięcych podań i będącej pokłosiem własnych poszukiwań ruchowych, dźwiękowych bądź słuchowych. Niezidentyfikowane maski-twarze, mogą posłużyć jako punkt wyjścia do stworzenia własnej mitologii tych postaci. Mitologii pełnej duchów, zjaw i dusz.



Fragment pracy *Dream*

Fot. Arkadiusz Podstawka



Nie tylko mitologia stanowi niewyczerpane źródło inspiracji. Dawne historie, legendo o rycerzach, jak również dzieła literackie są dla nas cenną formą wzbogacenia opowieści o twórczości Małg-daleny Abakanowicz. W trakcie wakacyjnych zajęć na kanwie literackich inspiracji zaproponowaliśmy grę terenową, w formie krótkich filmów na YouTube. Jeden z nich zaczynał się tak:

„Te półotwarte usta.

Zatrzymane pozy.

Czy oni nie wyglądają, jakbyśmy właśnie przzerwali im pogawędkę?”.

W trakcie wakacyjnej gry *Trzy po trzy* figury z prezentowanego obok Pawilonu Czterech Kopuł cyklu „Rycerze Króla Artura” przemówiły. Blasznicy strażnicy prowokują do refleksji nad tematami, które mogłyby być poruszane przy okrągłym stole. Pięciu wspaniałych rycerzy: Galahad, Parsifal, Wizard, Lancelot, Gawain zostało przez artystkę zatrzymanych w pozach sugerujących żywą wymianę myśli. Nasuwają się pytania: o czym rozmawiają, jak werbalizują swoje myśli? Być może zastygłe pozy są jedynie świadectwem żywej ekspresji. Takie działanie miało na celu zachęcić odbiorcę do uważniejszego przyjrzenia się metalowym rzeźbom. Miało sprawić, że odbiorca nie tylko oddał się statycznej obserwacji dzieła, ale dał się zachęcić do współudziału w ekspresywnym ruchu. Aby sam spróbował stać się na moment takim dumnym rycerzem. Interakcja z dziełem może zachodzić na wielu poziomach. W trakcie spotkania *Lancelocie, czas na piknik* tworzyliśmy plastyczne wyobrażenie nas samych jako rycerzy, którzy mogliby zasiąść przy stole. Naśladując sposób wykorzystania przez artystkę kształtów zgeometryzowanych form blach z wyraźnymi śladami spawania, w podobnej estetyce, bez ukrywania złączy, bez tuszowania niedoskonałości, stworzyliśmy naszych tekturowych rycerzy, którzy swoją ekspresją, gestem i zatrzymanym ruchem nawiązywali rozmowę z rzeźbami artystki. „Rycerze Króla Artura” pozwalają również na wprowadzenie zagadnień z zakresu szkolnego kanonu szeregu 49



Zdjęcie ze spaceru „Muzeum
ponad oddziałami”

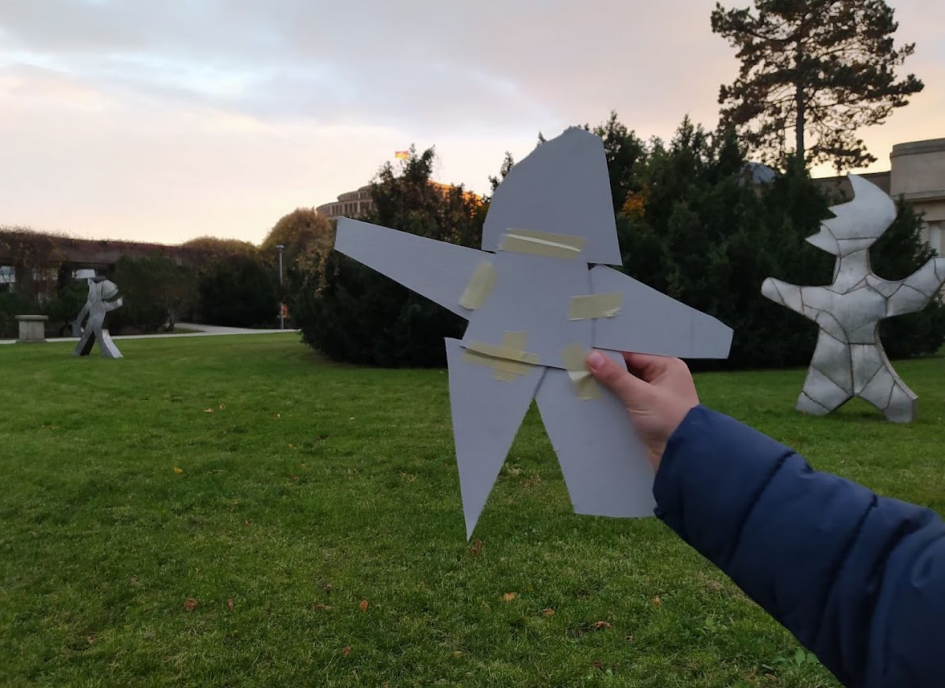
Fot. Agata Iżykowska-Uszczuk



innych tekstów kultury. Uniwersalność rzeźb artystki jest atutem, dzięki któremu edukator lub pedagog pracujący z młodzieżą może wypracowywać szerokie spektrum tematyczne. Możemy nawiązać do kontekstu literackiego, odnosząc się do legend arturiańskich. Rzeźby dają więc możliwość pracy z pojęciem legendy. Można również zaproponować ćwiczenia z zakresu analizy porównawczej – prowadzący może poprosić uczniów o zestawienie fragmentu tekstu, w którym pojawia się opis Lancelota, z figurą Małdaleny Abakanowicz oraz z obrazem Edwarda Burne-Jonesa *Sir Lancelot przed kaplicą Świętego Graala* (1881–1898).

Wszystkie rzeźby plenerowe autorstwa Abakanowicz wokół Pawilonu Czterech Kopuł stanowią punkt wyjścia do wszelkich działań dotykowych dla osób z niepełnosprawnościami. Rzeźby w ekspozycji zewnętrznej smaga wiatr, są wciągnięte w ptasi rytm przysiadania i czyszczenia dziobów oraz w ludzki, turystyczny rytm „ustawiania się na tle” i robienia zdjęć. Próby wejścia w interakcje i powtórzenia pozy rzeźby są też doskonałym sposobem do pracy z osobami z niepełnosprawnością wzroku. Poza muzealnym zakazem niedotykania można tu eksplorować fakturę rzeźby.

Zazwyczaj formy z cyklu „Rycerze Króla Artura” nie budzą skojarzeń z rycerzami, ich kształt przywołuje na myśl raczej postacie tańczące. „Nie wyglądają na rycerzy” – orzekł jeden z oglądających. „To na pewno rycerze – z pewnością w głosie mówi niewidomy mężczyzna, badając dłońmi fakturę rzeźby – przecież są cali ze zbroi”.



Zdjęcia z warsztatów
„Rycerze Króla Artura”

Fot. Agata Iżykowska-
-Uszczyk

Z cyklu „Rycerze Króla Artura”, 2005–2007

Lancelot, Galahad, Parsifal,

Gawain, Wizard

stal nierdzewna spawana

222–272 × 174–347 × 21–32 cm

depozyt Fundacji Marty Małdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej

i Jana Kosmowskiego

Rzeźby z cyklu „Rycerze Króla Artura” ustawione zostały w parkowej zieleni od strony Pergoli, tuż przy Pawilonie Czterech Kopuł. Zobaczyć możemy je z wnętrza Pawilonu, wyglądając przez przeszkloną absydę od strony Kopuły Północnej. Pomysł stworzenia tych figur narodził się podczas choroby artystki. Pierwotne modele powiększane były fotograficznie do wysokości dwóch i pół metra za pomocą slajdów rzuconych na ścianę. Na tej podstawie wycinano sylwetki z kartonu, które stawały się wzorami dla form metalowych. Ważny był nie tylko sposób spawania olbrzymich płaszczyzn z blachy, ale także problem rozstawienia i statyki tych rzeźb.

Magdalena Abakanowicz dosyć swobodnie odniosła się w tej pracy do legend arturiańskich. Choć imiona prezentowanych postaci: Lancelot, Parsifal, Galahad, Gawain i Wizard przywołują rycerzy Okrągłego Stołu poszukujących Świętego Graala, są to tylko baśniowe, poetyckie stwory o animalistycznych kształtach. Każda z tych surowych, gigantycznych figur waży około 400 kilogramów.

**„Kształty, które
buduję, są miękkie.
Ukrywają wewnątrz
siebie przyczyny
miękości”²⁰.**

Oswajanie

²⁰

M. Abakanowicz, *O nietrwałości*, tamże, s. 49.

rozdział 5



„[...] po co przyszedłem do tych wypastowanych samotni, które mają w sobie coś ze świątyni i salonu, cmentarzyska i szkoły... Czyżbym się tam zjawił, aby się czegoś dowiedzieć, szukać zachwyty albo by wypełnić obowiązek i uczynić zadość konwenansom? A może ten spacer, hamowany w dziwaczny sposób przez piękne obiekty i zmieniający co chwila kierunek za sprawą arcydzieł z prawej i lewej strony, pomiędzy którymi trzeba poruszać się jak pijak między stolikami, jest rodzajem szczególnego ćwiczenia?”²¹. Ta myśl Paula Valéry’ego prowokuje do zastanowienia się nad szczególnym ćwiczeniem, którym jest przyciąganie i odpychanie ze strony poszczególnych dzieł. Zgromadzone w Pawilonie Czterech Kopuł prace Małdaleny Abakanowicz również dzielą się na te, które przyciągają i onieśmielają. Na te, których aż chciałoby się dotknąć, oraz te, które bezpieczniej oglądać z dystansu. W trakcie zajęć wprowadzających w twórczość Abakanowicz wykonujemy ćwiczenie. Każdy z uczestników otrzymuje kolorową kartkę. Następnie ma pięć minut, aby pospacerować po wystawie, wokół prac artystki. Ma dać się ponieść owemu przyciąganiu i odpychaniu. Po wyznaczonym czasie kartka powinna zostać zapisana myślą i umieszczona pod tą rzeźbą, która najbardziej przyciągnęła. Najczęściej dzieje się tak, że przyciąga *Abakan January–February* (1971). Przyciąga również *Tłum* (1986–1987), czasem figury z cyklu „Mędracy” (1987–1988). Są jednak prace, które pozostają bez kartki. Czy to oznacza, że są nieciekawe?

Figury z cyklu „Mutanty” (1994–1998) komentowane są jako te, w których drzemie niepokojąca siła. Zdarzają się również głosy, że są to hybrydowe stwory szykujące się do ataku. *Ugłowiony* (1997–1998) budzi podobne uczucia – pozbawiony indywidualnych rysów twarzy korpus z nałożoną w miejscu głowy jutową powłoką. Niepokoi swoją anonimowością oraz lekko zgarbioną postawą ciała.

21

P. Valéry, *Problem muzeów*, tłum. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*. red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 87–88.

Te prace, wobec których zachowujemy dystans, onieśmielają. Wymagają więcej czasu, trzeba je najzwyczajniej oswoić. W dalszej części spotkania tak właśnie robimy. Oswajamy te rzeźby, które wydawały się niepokojące, może i agresywne w pierwszym kontakcie.

Dzieła takie jak figury z cyklu „Mutatny” rodzą potrzebę oswojenia. Zidentyfikowania kształtów zwierząt z czymś znanym, a tym samym bezpiecznym. Oswajanie to proces, w którym dochodzi do stopniowego wygaszenia lęku u zwierzęcia przed człowiekiem. Kiedy znikają reakcje obronne, rodzi się zaufanie. Powstaje więź, która zapewnia komfortowe współistnienie.

Abakanowicz wspominała: „Byłam bardzo mała. Przykucnięta nad bałnistym stawem obserwowałam kijanki. Ogromne, mające niedługo przeistoczyć się w żaby. Mrowiły się przy brzegu. Przez cienką błonę pokrywającą rozdęte brzuchy widać było wyraźnie płataninę zwojów kiszek. Ocieżałe procesem przeistaczania, nieruchawe. Prowokowały, żeby ich osiągnąć”²².

Abakanowicz oswajała naturę. Poznawała ją w jej najbardziej afektywnym kształcie. Pokazywała, w jaki sposób można intensywnie przeżywać swoją obecność z dala od cywilizacji. Figury z cyklu „Mutanty” wyrastają z obcowania z prastarą puszcza, w której otoczeniu wychowywała się artystka. I chociaż każdy z nas może odnaleźć w figurach z cyklu „Mutanty” znajomy kształt, to są one hybrydami. Bytami łączącymi różne animalistyczne kształty. Oswajamy je poprzez poszukiwanie znanych form. Dla jednych stanowią one połączenie niedźwiedzia i psa. Znajdzie się również grupa osób upatrująca w stojących figurach dinozaury. To właśnie nieoczywistość kształtu, intencji i zamiarów staje się głównym pytaniem, wokół którego krąży rozmowa o tych stworach.

Jak więc oswoić zwierzę, którego stworzony z juty korpus wyraża dominację nad człowiekiem? Kto oswaja się z kim?

Najmłodszy odbiorca sztuki Abakanowicz oswaja ją w sposób zbliżony do oswojenia zwierzęcia domowego. To od nich wychodzą imiona, które zapisane na tabliczkach ustawione są przed wybranym mutantem na czas zajęć. Te hybrydyczne formy stają się nam bliższe po nazwaniu. Przedstawiamy: Ping-Pong-Pengga, Zebra, Kajtka, Bingó, Siłacza, Goryla, Dinozaura, Królika. Najczęściej jednak mutanty otrzymują imiona ulubionych kolegów i koleżanek z klasy. Są więc Kubą, Kają, Mają, Anią czy Antkiem. Oswajamy również poprzez dotyk, fizyczny kontakt z mutantem. Oczywiście nie zachęcamy do dotykania eksponatów. Wykorzystujemy materiały dotykowe, które pozwalają rozwijać wielopłaszczyznową sieć skojarzeń i wrażeń, przydatnych do oswojenia tych hybrydycznych form. Stworzone na potrzeby edukacyjne wydruki zeskanowanych wcześniej prac Abakanowicz zaspokajają potrzebę dotykania, która nieodzownie towarzyszy uczestnikom zajęć. Pozwalają zapoznać się ze strukturą dzieł, fakturą, układem linii i zaгиęciami poszczególnych obiektów. Są to pomoce warte wykorzystania w pracy ze wszystkimi grupami wiekowymi oraz osobami o specjalnych potrzebach poznawczych. Kopie oryginałów zaspokoją ciekawość najmłodszych, ale również ułatwią dokonanie opisu audiodeskryptywnego dla osób z niepełnosprawnością wzroku.

Obcując z dziełami Abakanowicz, prowadzący mają ułatwione zadanie – często mogą bowiem wykorzystać materiały naturalne, które są łatwo dostępne, po które sięgała też sama artystka. Kawałki worków jutowych czy żywica sprawdzą się jako doskonałe uzupełnienie w poznawaniu miniaturowych mutantów. Elementy edukacji polisensorycznej umożliwiają stworzenie szerokiego spektrum aktywności oswajających eksponaty. Pozwalają na poprowadzenie działań wzbogacających interpre-



Zdjęcie z warsztatów sensualnych dla osób
z niepełnosprawnością wzroku
Fot. Arkadiusz Podstawka



tacje prac artystki, a przecież różnorodność w odczytywaniu jej prac była dla Abakanowicz niezwykle cenna. Pracując więc z formami nawiązującymi do natury, sięgamy po to co bliskie natury. Zajęcia wypełniamy aktywnościami polisensorycznymi:

- zmysł węchu może zostać zaangażowany w momencie budowania skojarzeń ze zwierzęcą formą rzeźb oraz w procesie odbioru abakanów;
- zmysł dotyku w kontakcie z pomocami dotykowymi umożliwia uczestnikom stworzenie banku słów, w którego skład wchodzi określenia dla wrażeń towarzyszących dotykaniu juty bądź sizalu (szorstki, miękki, twardy, lekki);
- zmysł słuchu oraz stworzony bank słów mogą stanowić punkt wyjścia do działań akustyczno-dźwiękowych, które wzbogacą interpretacje rzeźb (np. wspólne poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: jakie dźwięki wydają mutanty?);
- zmysł ruchu wykorzystują uczestnicy, próbując wypracować sposób poruszania się mutantów, gdyby zaistniała możliwość ich ożywienia.

Narzędzia, które daje praca polisensoryczna, pozwalają na stworzenie wielopłaszczyznowej sieci skojarzeń, a tym samym stają się punktem wyjścia do włączania szeregu zagadnień w temat zajęć. Omawiając bank słów, uczniowie rozwijają słownictwo. Zmysł węchu może być zaczątkiem rozmowy o zapachach poszczególnych pór roku. Tym samym z pozoru skończona forma rzeźbiarska otwiera na liczne formy edukacji formalnej oraz nieformalnej.

Z cyklu „Mutanty”, 1994–1996

5 obiektów

tkanina jutowa utwardzana żywicą, metal, technika własna

5 obiektów o wymiarach pomiędzy: 110–146 × 205–260 × 50–76 cm,

110–146 × 205–260 × 50–76 cm

zakup od Jana Kosmowskiego dzięki dotacji MKiDN, 2017

Zanim zrealizowano ostateczną wersję „Mutantów”, artystka i jej współpracownicy wielokrotnie modyfikowali powstające rzeźby. Zmieniano już zbudowane formy, dodawano detale. Wspólność i powtarzalność pewnych cech sąsiaduje tu z odkryciem indywidualnego kształtu i struktury. Choć w języku potocznym „mutant” oznacza monstrum i dziwadło, wydaje się, że te stwory oddają wyłącznie podziw rzeźbiarki dla złożoności natury i jej tajemnic.

„Nie umiałam nienawidzić”²³. Współtworzenie trwania



rozdział 6



²³

M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny*, „Konteksty...”, dz. cyt., s. 33.

W 1957 roku Marcel Duchamp w *The Creative Act* zawarł pogląd, że odbiorca współtworzy dzieło sztuki w ponad dziewięćdziesięciu procentach²⁴. Była to jedna z pierwszych odważnych deklaracji o rozwijającej się w XX w. tzw. kulturze odbiorcy, stawiającej w centrum zainteresowania działań kulturalnych ich obserwatora lub – może lepiej – uczestnika. To właśnie uczestnicy muzealnych spotkań są największą inspiracją do refleksji nad twórczością artystów prezentowanych w Pawilonie Czterech Kopuł. Mnożość punktów widzenia, wrażeń i uczuć, którymi dzielą się z nami w trakcie spotkań pozwala wielokrotnie odkrywać znajome dzieła na nowo. Pozwala spojrzeć na nie przez inny pryzmat, często w innym kontekście.

Jeden z pierwszych warsztatów z cyklu „Dotknij muzeum” – zajęć dla osób z niepełnościami wzroku – dotyczył pamięci wojny. Pracowaliśmy wtedy na dziele Andrzeja Wróblewskiego *Cień Hiroszimy* (1958). Dzieło nawiązuje do wybuchu bomby atomowej w Hiroszynie w 1945 r. Cały świat obieżyła fotografia przedstawiająca utrwalony na moście cień człowieka, którego ciało z powodu silnego promieniowania „wyparowało”, pozostawiając jedynie ciemniejszy zarys sylwetki. Wróblewski na swoim ostatnim obrazie maluje właśnie cień człowieka, ślad po istnieniu.

Kontekst wojenny, oddanie pamięci w sposób minimalistyczny, popchnęło nas do dalszych poszukiwań. Wojenna pamięć z pracy Wróblewskiego została zestawiona z pracą Małdaleny Abakanowicz z cyklu „Gry Wojenne” wtedy prezentowanej na dziedzińcu muzeum. Zaczęliśmy od audiodekryptywnego poznania pracy:

„Wchodzimy na dziedziniec wewnętrzny. Przed nami pięć stopni w dół. Odległość, jaka dzieli nas od pracy Małdaleny Abakanowicz to 55 kroków. Przed nami dwie rzeźby, ustawione w odległo-

ści dwóch metrów od siebie. Obie stoją na białym podeście, o wielkości 5×5 metrów. Zaczniemy od tej stojącej z lewej strony podestu, patrząc na wprost. To rzeźba *Baz* stworzona w 1991 roku. Materiał: drewno, metal, płótno. Wymiary: 48 × 560 × 75 centymetrów; postument 55 × 130 × 60 centymetrów. Rzeźba składa się z dwóch elementów: metalowego kołnierza, przypominającego kształtem lufę armaty, pustą w środku oraz drewnianego zakończenia stanowiącego niejako podstawę armaty. Oba elementy połączone są płótnem. Materiał nie jest czysty, nie jest też równomiernie przewiązany. Drugą pracą znajdującą się na prawo od pierwszej rzeźby to *Lipis* również z 1991 r. Materiał: drewno, metal. Wymiary: 70 × 350 × 130 centymetrów; postument 70 × 110 × 60 centymetrów. Metalowa część pracy kształtem przypomina lekko wyciągnięty ku górze nóż. Drewniana część to rękojeść. Nawiązując do tytułu cyklu »Gry Wojenne«, zdawać by się mogło, że mamy do czynienia z powiększonymi narzędziami zbrodni”.

Oswajanie pamięci o przeszłości przyczyniło się do oswojenia tych monumentalnych prac. Sprawilo również, że w części warsztatowej stworzyliśmy własne pomniki pamięci – naszej osobistej i bardzo intymnej. Podsumowanie spotkania poprzez wykonanie pracy manualnej stanowi *clou* naszych muzealnych spotkań.

Edukacja muzealna w Pawilonie Czterech Kopuł opiera swoje lekcje sztuki na koncepcji inteligencji wielorakich opracowanej przez Howarda Gardnera²⁵. Rozszerza ona definicję inteligencji poza umiejętności mierzone przez standardowe testy IQ. Gardner podzielił inteligencję na osiem



odrębnych bloków: matematyczno–logiczną, ruchową, muzyczną, wizualno–przestrzenną, intrapersonalną (refleksyjną), interpersonalną, językową i przyrodniczą. W procesie kształcenia wymienionych typów inteligencji bardzo ważne jest zastosowanie odpowiednich metod dydaktycznych, które usprawniłyby działanie mózgu. Nauczanie to oparte jest na przekonaniu, że uczymy się najefektywniej całą powierzchnią mózgu, angażując różne zmysły i kanały percepcji jednocześnie, dlatego warto łączyć bodźce wzrokowe, słuchowe z praktycznym działaniem i emocjami. Dzięki temu dostosowujemy również metody nauczania do stylów uczenia się, czyli wrodzonych preferencji dotyczących sposobów uczenia się. I tak na przykład jedni uczniowie lepiej uczą się, słuchając, inni oglądając obrazki czy wykresy i używając wyobraźni. Jeszcze inni najłatwiej uczą się w ruchu, wykonując czy naśladując konkretną czynność. Dlatego też w procesie kształcenia chodzi o uwzględnienie trzech modalności sensorycznych:

1. wizualnej (wzrokowej) – przekaz i odbiór informacji osadzony na warstwie wizualnej;
2. audialnej (słuchowej) – przekaz i odbiór informacji osadzony na warstwie słuchowej;
3. kinestetycznej (dotykowo–czuciowej) – przekaz i odbiór informacji osadzony na warstwie dotykowo–wrażliwej.

W Pawilonie Czterech Kopuł prowadzimy działalność edukacyjną w oparciu o wyżej omówioną polisensoryczność. W trakcie naszych edukacyjnych spotkań osławiamy również poprzez uruchomienie innych zmysłów. Twórczość Abakanowicz jest idealna do zagłębiania się w potencjalność poznania sztuki innymi zmysłami niż wzrok. Abakany pachną, kto wątpi, niech w sali wypełnionej nimi na chwilę zamknie oczy i poznaje sztukę jedynie zapachem. „Grom Wojennym” również towarzyszy



Zdjęcie z warsztatów z Fundacją Szansa dla Niewidomych
Fot. Arkadiusz Podstawka



specyficzny zapach. To woń starego, zasuszonego pnia drzewa. Abakanowicz niejako uratowała to drewno, nadała mu drugie życie, tworząc z niego dzieło sztuki. W dotyku, jak wspominają uczestnicy zajęć z cyklu „Dotknij muzeum”, „Gry Wojenne” wydają się niepokojące. Wysuszony pień drzewa wywołuje lęk przed śmiałym gestem przeciągnięcia ręki po całej powierzchni. Złączenia, zabandażowane rany rodzą współczucie wobec ściętych drzewa. Metalowe, pospawane blachy w dotyku oddają surowość tej pracy – emocjonalne poznanie poprzez zmysł dotyku. Dla samej Abakanowicz drewno było materiałem o unikatowej jakości sensorycznej. Długo ją onieśmielało, rzeźbiarka bardzo późno sięgnęła po to tworzywo jako środek artystycznego wyrazu, o czym sama mówiła w ten sposób: „Przez długi czas nie mogłam używać drzewa. Widziałam je jako zamkniętą, skończoną osobowość. Zaledwie kilka lat temu nagle zrozumiałam. Zobaczyłam w starym pniu jego rdzeń jak kręgosłup otoczony kanałami i unerwieniem. Zobaczyłam cielesność innego pnia, z członkami obciętymi jak po amputacji”²⁶.

Poszukiwanie wciąż nowych tworzyw w pewnym momencie skłania Magdalenę Abakanowicz do realizacji monumentalnych kompozycji w drewnie. Materiał ten zawsze ją intrygował. W dzieciństwie używała patyczków i kory, z drewna robiła swoje pierwsze reliefy, rzeźbę metalową w Elblągu (1965) kreowała na wzór pnia z obciętymi gałęziami. To właśnie olbrzymie konary i korzenie stały się dla niej inspiracją podczas pracy nad abakanami.

Baz z cyklu „Gry wojenne”, 1991

drewno, metal, technika własna

70 × 350 × 130 cm, postument 70 × 110 × 60 cm

zakup od artystki, 1992

Lipis z cyklu „Gry wojenne”, 1991

drewno, metal, technika własna

70 × 350 × 130 cm, postument 70 × 110 × 60 cm

zakup od artystki, 1992

Cykl „Gry Wojenne” – monumentalne obiekty, wykonane z wielkich pni starych drzew, „zakutych” w metalowe obręcze i obandażowane szarym płótnem workowym – przypominają broń: pociski, noże, karabiny. Z jednej strony wydają się zranione, kalekie; z drugiej emanują militarną siłą. Metaforyczne przesłanie tych prac nie odnosi się już tylko do uniwersalnych problemów egzystencjalnych, ale wskazuje na uwikłanie człowieka w historię kulturę i politykę.

Drzewo – symbol życia – było też dla Abakanowicz wzorem przy projektowaniu przedłużenia wielkiej osi Paryża w La Défense (1991). W dotychczas niezrealizowanym projekcie Architektura arborealna planowała stworzenie budynków w kształcie drzew, które oplatałyby wielopoziomowe kompleksy roślinne. Śmiała wizja tej koncepcji o wiele lat wyprzedziła dzisiejsze założenia urbanistyczne uwzględniające szacunek do natury.



Baz i Lipis z cyklu „Gry Wojenne”
Fot. Arkadiusz Podstawka

Katharsis

rozdział 7





„W greckim słowie *katharsis* jest zespół dźwięków, w których słyszę metal, zgrzyt cięcia, dramat destrukcji. Narasta w tym słowie napięcie poprzez szerokie pierwsze sylaby KATA, aż do zwężenia chropawych wieloznacznych tonów: RSIS”²⁷.

Teka graficzna „Katarsis”, 1985

sucha igła

teka 7 grafik o wymiarach: karta tytułowa 75 × 58 cm

3 × (64,5 × 48,5 cm); 3 × (48,5 × 64,5 cm)

przekaz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 1991

W 1985 r. Abakanowicz stworzyła Katarsis – wielofigurową kompozycję w plenerze. Trzydzieści trzy monumentalne postacie z brązu stoją w otwartej przestrzeni Fattoria di Celle w pobliżu Pistoji we Włoszech.

Teka grafik o tym samym tytule została przygotowana z okazji powstania tej instalacji we florenckiej oficynie wydawniczej Edizioni della Bezuga tylko w 120 egzemplarzach. Wszystkie sygnowane są przez Magdalenę Abakanowicz. Wchodzące w skład tej serii ryciny nie są bezpośrednią ilustracją form rzeźbiarskich, ale raczej pewnego rodzaju komentarzem artystki do dzieła.

Swobodne rysunki o żywej i organicznej kresce przedstawiają torsy posągów, monumentalne sylwetki stojące obok siebie oraz całą ich grupę wpisaną w pejzaż. Grafika przedstawiająca głowę pozbawioną rysów twarzy odnosi się być może do problemu anonimowości jednostki w tłumie – zagadnienia, które tak dogłębnie artystka analizowała w swoich pracach z cyklu „Alteracje”.

„Nieruchomość budzi ciekawość wobec gestu”²⁸ – pisała rzeźbiarka. I ciekawość tę zaspokaja, tworząc choreografię spektaklu *Tańce. Alteracja Alteracji* we współpracy z tancerzami *butō* z zespołu tańca Asbestos pod dyрекcją Akiko Motofuji. Abakanowicz narysowała ruch dla swych stad, zaprojektowała kostiumy. Rzeźbiarka wspominała: „Już wróciłam do Polski, kiedy Akiko Motofuji, dyrektor awangardowej grupy baletowej z Tokio, ze swoim zespołem zaimprovizowała w Hiroszimie taniec – widowisko o tej rzeźbie czy też dla niej. Od wejścia na szerokie schody do muzeum, poprzez dziedzińce i zakamarki aż pomiędzy moje rzeźby. Zaproponowałam współpracę. Akiko Motofuji, wielka artystka, zgodziła się tańczyć do mojej choreografii. Rysowałam jej każdy ruch i kostiumy. Prawykonanie odbyło się na jakichś podwórkach na obrzeżu stolicy. Ubiegłej jesieni na festiwalu tańca w Tokio powtórzono moje tańce. Podobały się japońskiej publiczności. W lipcu 1995 tańczono je w Hiroszimie na rocznicę wybuchu bomby atomowej. Zespół Akiko Motofuji przyjechał do Warszawy jesienią tegoż roku i tańczył na otwarciu mojej wystawy w Zamku Ujazdowskim”²⁹.

Ze spektaklu, który odbył się w Warszawie we wrześniu 1995 r., zachowały się jedynie nagrane fragmenty. To, co można dostrzec na nagraniu, to plastyczne obrazy mocno osadzone w towarzyszącym im dźwięku, estetyka rytuału, powtarzalność postaci z po granicza form humanoidalnych oraz zwierzęcych i ich skonwencjonalizowane, wyznaczone nieznany nam obrzędem choreografii. Wobec tego, że zachowane nagranie nie jest udostępnione w powszechnym obiegu i niewielu odbiorców statycznych rzeźb wie o tej aktywności Małdaleny Abakanowicz, warto może pokusić się o próbę

28

M. Abakanowicz, *Rozmyślania*, „Konteksty...”, dz. cyt., s. 137.

29

M. Abakanowicz, *Japonia*, dz. cyt., s. 95.

opisu wrażeń z fragmentów tego widowiska. Tym bardziej, że obserwujemy u muzealnych widzów tę „ciekawość wobec gestu”, chęć nadania ludzkiej energii wydrażonym skorupom, powielenia obrazu przez wpisanie własnego ciała w zastane grupy.

Abakanowicz pisała: „Czasem nocą, kiedy wychodzę z mojej pracowni i zamykam drzwi, myślę, że moje rzeźby teraz zaczną się ruszać własnym rytmem i z własnymi gestami. W moich tańcach rzeźby są żywe, ogląda je nieruchomy widz”³⁰.

Kluczem jest tu poruszenie nieruchomego. To realizacja wyobrażenia widza, że nieruchome tłumy rzeźb drgną, poruszą się, zatańczą w synchronicznym układzie.

W zachowanej dokumentacji widzimy rzędy ciał nawiązujące formą do rzeźbiarskiej realizacji *Plecy*. Tancerze zwieszają głowy tak nisko, że zdają się ich nie mieć. Można dostrzec synchroniczność poruszeń niemal identycznych sylwetek. Jak poszczególne rzeźby cyklu zachowują swą wyjątkowość przez niepowtarzalny splot materii, tak ułożone obok siebie ludzkie ciała różnią się szczegółami kształtów: krzywizną kręgosłupa, krągłością pogarbienia, szerokością barków. Precyzja wspólnych poruszeń czyni z nich jednak stado, widać, że rządzi nimi ta sama energia, że impuls ruchu pochodzi z tego samego miejsca w ciele. Światło ślizga się po kręgosłupach, wydobywa z mroku zagłębień i nierówności, mocno napiętą na kręgach skórę. Sylwety w wolnym tempie wykonują identyczne ruchy. Osobne, lecz we wspólnym kołysaniu. Potem ich ręce splatają się, ciała tworzą łańcuch wspólnej energii otwarty na dołączenie kolejnych pasujących elementów. Uścisk jest pewny, mocny, tancerzy dźwiga wzajemny ruch, który tworzy z rzędu pojedynczych elementów łańcuch złączonych trybików.



To ciało bez ptci, ciało – znak gatunku. Dopiero kiedy odhumanizowane, obnażone sylwety wstają, widzowie mogą dostrzec ich głowy – przypominają one wizerunki postaci z cyklu „Współistnienie”, noszą także podobieństwo do „Portretów Anonimowych”, lecz te teatralne są bardziej odczuweczone, posiadają mniej ludzkich rysów.

Postacie w ruchu tworzą figury znane z porządku wszechświata: linie, koła. Napędzają się we wspólnym biegu lub tkwią we wspólnym bezruchu. To choreografia rytualna, doskonale znana temu stadu. Gesty są proste, precyzyjne, tkwi w nich siła obrzędu. Powtarzalne ludzkie formy tworzą rytmiczne wzory z przeplatających się geometrycznie rąk.

Aż nagle łańcuch zdarzeń zostaje przerwany, porządek się gubi, następuje ciemność.

Embriologia, 1978–1980

tkanina jutowa, gaza bawełniana, sizal, wypełnienie:
surowce mieszane (m.in. nylon), technika własna
226 elementów o wymiarach od 5 × 7 cm do 200 × 50 cm
zakup od artystki, 1986

Po raz pierwszy formy z cyklu Embriologia Magdalena Abakanowicz pokazała na wystawie „Soft-Art” w Kunsthau w Zurychu (1979/1980). Następnie seria ta (składająca się aż z 600 obiektów) była prezentowana w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 1980 r.

Inna wersja tej pracy, wykonana dwa lata później na wystawę indywidualną do Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, dziś znajduje się w zbiorach Tate Modern.

Embriologia w kolekcji MNWr liczy ponad 200 obiektów. Są to stosy obłych kształtów, jakby jaj lub kokonów, którym nie było dane przejść przez kolejne fazy rozwoju, które nie ożyły.

Abakanowicz jakby pragnęła maksymalnie nasycić otoczenie nowymi elementami, zbudować przestrzeń przeciwną do tej, którą stworzyła w abakanach. Użycie zgrzebnego płótna, konopnych sznurów czy lnianych paków pozwoliło artystce na wydobywanie z tych archetypicznych substancji nowych znaczeń. Wydaje się, że obecna wcześniej w jej twórczości fascynacja siłą biologiczną i witalizmem zmienia się tutaj w refleksję egzystencjalną. Zachwyt nad tajemniczą, pierwotną przyrodą został zastąpiony przez analizę natury człowieka, badanie paradoksów egzystencji.

Tytuł *Embriologia* kojarzy się z rozwojem, wzrastaniem, narodzinami. Artystka broniła się jednak przed jednoznacznymi komentarzami, uważając, że wyjaśnienia kaleczą, czy wręcz unicestwiają jej prace. Uważała, że sztuka w przeciwieństwie do nauki nie musi rozwiązywać problemów. Była, według niej, próbą dotknięcia tajemnicy.

Fizjologiczny proces powstawania nowych form biologicznych Małdalena Abakanowicz zgłębiała także w kolejnych, pokrewnych *Embriologii* metaforycznych pracach: serii *Monady* i formach z cyklu „Konglomeraty”.

W spektaklu zespołu Asbestos do form *Embriologii* zdają się odwoływać zamknięci w jutowych worach aktorzy. Ich ruch wyznaczany jest ograniczeniem kostiumu. Zgrzebne formy kryją w sobie życie: embrionalnie skulone, poruszające się bezradnie sylwety. Wśród zwojów trudno rozpoznać ich kształt, są tu rojem. To łączą się, wyczuwając wzajemną obecność, to rozpetzają, turlając się bezwładnie, ślepo. Próbuje pionowej postawy ciała, okazuje się ona nieoczywista, niewygodna, przewracają się, znów skazani na turlanie. Wreszcie udaje im się uformować ciasno szereg, tak ciasno, by z wzajemnego ruchu wnioskować o przestrzeni, by dotyk pozostałych ciał wyznaczał horyzont możliwości ruchu. Poruszają się jak wskazówka zegara, jak oś, we wspólnej linii.

I oto wyłaniają się z worków ręce, wyciągają się w górę, rozcapierzają palce. Jest, wyłoniło się – ludzkie, znane, rozpoznawalne.

W spektaklu pojawia się także znana odbiorcy dzieł Abakanowicz forma klatki: czterech tancerzy w identycznych maskach wnosi pustą konstrukcję. Zabierają ją wypełnioną ludzkim zgarbionym korpusem. Postać wchodzi do klatki sama, jest niesiona jak w lektyce.

Niezwykła jest też teatralna forma *Postaci siedzących*. Schodzą one ze statycznych konstrukcji. Zamiast głowy i rąk mają złociste koła. Poruszają się na napiętych, utrzymanych w zgiętej pozycji nogach podobnych do owadzych odnóży. Ruchy są szybkie, drobne, jest w nich sztywność chitynowych ograniczeń. Odnajdują swe podesty, zasiadają. Jedna z postaci staje na podeście. Pada na nią snop światła.

Czy są w tych stadach postaci uprzywilejowane? Choć wszystkie noszą takie same maski, niekiedy większość formuje się w grupę, by zrobić miejsce na przemarsz jednego osobnika. Co to za obrzęd? Jaka jest jego waga? Czy być jedynym maszerującym to wyróżnienie czy pręgierz?

Pointa upadku i spazmy powrotu drogą, którą się kroczyło, zdają się dawać odpowiedź.

Film z zachowanymi fragmentami spektaklu *Tańce. Alteracja Alteracji* posiada taki autorski dopisek w ramach napisów końcowych:

„These dances derive from the cycles of my sculptures: Backs, Embryology, Seated Figures and Mutants which have a common title: ALTERATIONS. The dances alter the stillness of my sculpture into mobility. I gave them the name: ALTERATIONS of ALTERATIONS”.

Małdalena Abakanowicz³¹

**Na białym
wszystko widać.
Teatr Czterech**



rozdział 8



Z performatywnym potencjałem rzeźb Małdaleny Abakanowicz zmierzył się także funkcjonujący przy Pawilonie Czterech Kopuł Teatr Czterech³².

Kopuła Północna, w której prace Abakanowicz zostały zgromadzone w ramach ekspozycji stałej, w 2019 r. rozbrzmiała symultanicznymi etiudami. Pytaniami, pieśniami, oddechami. Splątaniami, prowokacjami, znieruchomieniami. Napięciami między ruchem i zastygnięciem, miękkim i twardym, płaskim i przestrzennym, kosmatym i gładkim, możliwym i abakanem.

Twórcy Teatru Czterech nie wcielali się jednak w istniejące stado, nie stawiali się ich częścią, choć nieraz próbowali do nich przylgnąć. Manifestacyjnie odróżniając się od rzeźbiarskich postaci, ubrani w białe uniformy, stworzyli zupełnie inne stado, wywiedzione z obserwacji odbiorców i z pogłębionego odbioru własnego. Stanęli wobec rzeźb, czyniąc z nich „scenicznego” partnera, odnosząc się doń, wnikać weń. Nie pomnożyli bytów abakanowiczowskich gromad, stworzyli własną. Nosiła ona cechy tej konkretnej ekspozycji, była jak postacie będące wystannikami pawilonowego *white cube’a*. Biel kombinezonów, pochłaniająca sylwetki niemal w całości, pozostawiała na wierzchu pojedyncze części ciała: twarze, dłonie – to, czego brakuje zazwyczaj postaciom rzeźb Abakanowicz, a jednocześnie te, które najzachłanniej służą odbiorowi.

W nietypowych miejscach postacie tej gromady mają ochraniacze. Przed czym mają tu chronić? Czy skutecznie? Czy nie są trochę jak złudna ochrona wydrążonych rzeźbiarskich skorup, charakterystycznych dla Abakanowicz, które choć z jednej strony szczelne, z drugiej obnażają to, co

32

Teatr Czterech został stworzony w Pawilonie Czterech Kopuł w 2019 r. przez edukatorkę Justynę Oleksy. W opisywanym widowisku udział wzięli jako współtwórcy: Elżbieta Dudź, Łukasz Kwiliński, Agata Iżykowska-Uszczyk, Maciej Makosch, Gustaw Małecki, Katarzyna Mazurkiewicz, Justyna Oleksy, Agnieszka Przyborska-Mitrosz, Dominika Wesołowska, Lesław Zamaro.

najdelikatniejsze, najbardziej narażone? Choć zdają się być zbroją – obnażają niespodziewanie najczulsze miejsca.

Praca metodą kreacji zbiorowej, a także bardzo indywidualnych i autorskich poszukiwań poszczególnych twórców, stworzyła charakter tego widowiska. Poszczególne etiudy wyrosły z doświadczeń i emocji ich twórców, tworząc wielość we wspólnym rozbrzmiewaniu.

W pracy nad spektaklem twórcy skorzystali także z reportażowej praktyki zadawania pytań przechodniom. W trakcie pracy nad spektaklem *Na białym wszystko widać* zebraliśmy między innymi takie odpowiedzi na pytanie, co to jest abakan:

- „Abakan? Jakiś afrykański ptak? Taki duży upierzony i taki jak struś. Tylko taki kolorowy”
- „A...bakan?”
- „Albo bakłazan, też spoko”
- „Mi kojarzy się z tarasem, coś w tym stylu”
- „Jakieś siedzenie... nie siedzenie?”
- „I coś by było z baldachimem”.

Odbiorcy widowiska *Na białym wszystko widać*, wchodząc do Kopuły Północnej, znaleźli się w przestrzeni wypełnionej dźwiękami. Ten rój odgłosów składał się z wielu różnych jakości.

„Wielość jest jednym z prawideł natury: patrzyłam kiedyś, jak roiły się komary. Szarymi masami. Stado za stadem. Drobne, w gęstwinie innych drobnych. W nieustannym ruchu. Każdy zajęty własnym śladem. Każdy inny, różny szczegółami kształtów. W tłumie wydającym wspólny dźwięk. To były komary czy ludzie?”³³.



Zdjęcie z czytania performatywnego „Preteksty”

Fot. Małdalena Lorek

Jakie były składowe tego niejednorodnego stada odgłosów w Kopule Północnej? Złożyły się nań odgłosy poszczególnych etiud, symultanicznie odbywających się przy rzeźbach.

Autorzy etiud tak opowiadali o swoich inspiracjach, odczuciach, punktach wyjścia:

„Moja etiuda dzieje się do pracy *Tłum* – zmultiplikowanych rzeźb bez głów, samych torsów, pozbawionych wnętrza. Interesuje mnie ich marazm i wyczerpanie. *Tłum* jest liczny, stoi do mnie w opozycji, jednocześnie jest bezsilny, rozbity, pusty od środka. Wchodząc w ten tłum, w każdą figurę z osobna, używam prostego rekwizytu – suchego kija, przypomina mi on teksturę torsu. Równocześnie kij jest pozostałością po głowie, tak jak tors po ciele. Wystawiam kij na podobieństwo głowy, zadając przy tym jedno pytanie i dając jedną odpowiedź. Przemawiam tłumem, ożywiam go. Następnie wychodzę przed *Tłum*, łamię przed nim kij, układam przed nim stos i ponownie weń wchodzę. Wejście w każdą figurę stanowi jednocześnie wyjście z masy figur, a układanie stosu jest dla mnie początkiem obrzędu oczyszczenia, spalenia tego, co z tłumy zostało. Wyjść i wejść wykonuję osiem. Tekst dotyczy kwestii egzystencjalnych masy i każdej figury z osobna, budzi ze stada, jednocześnie przedstawia pociąg do dyskursu. W tej etiudzie chcę powiedzieć o współodczuwaniu świata i samego siebie w obliczu stawania »przed« i wychodzenia »z«, wskazać na jedność wszelkich dualności.

O! CZY?

OBY! TY?

BEZ? CENNE!

TO! NIC?

CO? JEST!

UCZ! CZAS?

TU? MY!

TYLU! MNIE?”.

Gustaw Matecki



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, na zdjęciu Gustaw Małecki
Fot. Małdalena Lorek

Tłum, 1986–1994

cykl 26 figur

tkanina jutowa utwardzana żywicą, technika własna

175 × 55 × 30 cm oraz 175 × 60 × 30 cm

dar artystki 1990–1995 (22 figury), zakup 1994 (4 figury)

Instalacja Tłum należy do najbardziej rozpoznawalnych prac Magdaleny Abakanowicz. Bezgłowe postacie, pozbawione indywidualności i ustawione obok siebie w karnych szeregach to refleksja nad zbiorowością, naszym wspólnym losem i przeznaczeniem. Ta krocząca masa ludzka może uosabiać bezradność, a jednocześnie być symbolem niszczącej siły i protestu. Dla jednych jest to szary tłum realnego socjalizmu z jego zamknięciem na świat, uniformizacją i totalitarną dyscypliną, dla innych – opis kondycji ludzkiej o ponadczasowej wymowie.

Od 1986 r. Magdalena Abakanowicz zaczęła stopniowo wypełniać przestrzenie publiczne kolejnymi wariantami swojego „tłumu” przybierającego coraz inne kształty i opatrywanego także nowymi nazwami. Pierwsza z grup, licząca 50 figur, została wystawiona w Budapeszcie (1988). Potem powstały kolejne: Rağazzi (1990), Infantes (1992), Puellae (1992), Odwrócenie (1993–1994), Hurma (1995).



„Z pospolitego tworzywa pierwotnej materii powstaje naczynie, które codziennie bierzemy do ręki, koszula, którą wkładamy na grzbiet. Z tej samej materii powstają obiekty, które ubierają naszą duszę. To nasz mózg i nasze doświadczenie mówią nam, co mamy stworzyć – dzieło sztuki czy przedmiot codziennego użytku.

Jestem ceramikiem”.

Maciej Makosch



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, na zdjęciu Maciej Makosch

Fot. Małdalena Lorek



„Zapach. To on był najbardziej przyciągający. Zawsze jest, pozwala odkrywać abakany w nieskończoność. Monumentalna forma tych organicznych kształtów kusi, żeby im się poddać. Poszukać nowej formy dla standardowego zwiedzania. I tak otulający zapach abakanów, ich kształt i rozmiar sprawiły, że pozwoliłam się im pochłonać. Otulić się ich obecnością i oddać poszukiwaniom. Zamienić się w małą, zwiniętą istotę, która trwa. »A« jak początek.

Początek poszukiwań w tej skomplikowanej materii. W niej, z nią, przez nią”.

Agata Iżykowska-Uszczyk



Działanie performatywne

Na białym wszystko widać, na zdjęciu Agata Iżykowska-Uszczuk

Fot. Małdalena Lorek



„Ta instalacja postawiła mi pytanie wprost: do ilu sytuacji, zdarzeń, uczuć i ludzi odwróciłem się w swoim życiu plecami, poprzez swoją przekorę, niezależność, bezkompromisowość, upór i poczucie wyjątkowości? I to był tłum pleców – a wszystko to JA – wielu ich. Klatka z plecami to JA przez wiele lat odwrócony od innych i od samego siebie. To, co mogłem zrobić po czasie, to spojrzeć swoim plecami «w oczy» z perspektywy róży wiatrów i czterech stron świata, na przestrzał przez klatkę, mając nadzieję na kontakt wzrokowy z kimś, kto też na przestrzał przez swoje plecy będzie patrzył w moje oczy. Stąd pomysł czterech krzeseł ustawionych symetrycznie wokół klatki i przesiadania się z jednego na drugie zgodnie ze wskazówkami zegara.

Było to dla mnie bardzo poruszające emocjonalnie, szczególnie w sytuacji, kiedy ten kontakt wzrokowy z jedną z osób był długotrwały i bardzo intensywny”.

Lesław Zamaro



Działanie performatywne

Na białym wszystko widać, na zdjęciu Lesław Zamaro

Fot. Małdalena Lorek

Klatka, 1981

drewno, tkanina jutowa utwardzana żywicą, technika własna

188 × 135 × 124 cm

zakup od artystki, 2006

Wydaje się, że Klatka, zgodnie z przytoczoną wypowiedzią artystki, jest nawiązaniem do sytuacji politycznej w Polsce w okresie tzw. realnego socjalizmu. Gdy 13 grudnia 1981 r. wprowadzono stan wojenny, proces odzyskiwania suwerenności, zapoczątkowany w 1980 r. masowym ruchem wolnościowym pod znakiem „Solidarności”, został brutalnie przerwany. Oznaczało to nie tylko blokadę granic i ograniczenia w życiu codziennym, ale było także wypowiedzeniem wojny całemu narodowi.

Pierwsza wersja Klatki pokazana została na wystawie „Czas widzenia” w Gdańsku, odbywającej się w czasie I Krajowego Zjazdu NSZZ „Solidarność”. Była to jedna z dwóch otwarcie opozycyjnych wystaw, w których artystka wzięła udział w latach 80. XX w.



„Abakany zawołały mnie zapachem. W tym zapachu była jakaś tajemnica, historia, ale jednocześnie zapach ten koł i uspokajał. Wwąchiwałam się w nie, leżałam tak blisko, że abakanowe kędziorki muskały moją twarz. To była taka ze sztuką gra podstępna. Potem sznur, w namiastce abakanem pachnący, symboliczny, trudny w dotyku, a jednak czuły”.

Katarzyna Mazurkiewicz



Działanie performatywne

Na białym wszystko widać, na zdjęciu Katarzyna Mazurkiewicz

Fot. Małdalena Lorek



Tubalny śmiech odbity od skorupy rzeźby, która stała się tu pudłem rezonansowym. Ile śmiechu zniesie ludzka figura? Figura wydrążona, skorupa, puste stojące wewnątrz. Z przodu zaś oblicze nieporuszone – i to je widzą odbiorcy. Napiętnowane, wypełniane szczelnie od tyłu śmiechem, śmiechem za plecami, to groźnym, to piskliwym. „Śmiech z wiedzy i niewiedzy”, jak mówiła twórczyni tej etiudy, Agnieszka Przyborowska-Mitrosz.

Taki śmiech, co trafia do wnętrza. Taki śmiech, co się odbija od pustki i roznosi po całej dostępnej przestrzeni.



Działanie performatywne
Na białym wszystko widać, na zdjęciu
Agnieszka Przyborowska-Mitrosz
Fot. Małdalena Lorek



„Stojące postacie Abakanowicz przypomniaty mi tancerzy flamenco. Wyprostowane, ustawione w trzy rzędy wyglądały, jakby miały za chwilę złożyć dłonie do *palmas* i ruszyć do stepowania. Wydawało mi się, że zamarty tylko na chwilę, a obudzić miał je rytm *bulerias*... dlatego zaczęłam tańczyć”.

Elżbieta Dudź



Działanie performatywne
Na białym wszystko widać, na zdjęciu
Elżbieta Dudź
Fot. Małdalena Lorek



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, na zdjęciu (od prawej)
Elżbieta Dudź, Dominika Wesołowska, Lesław Zamaro
Fot. Małdalena Lorek



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, na zdjęciu (od prawej) Dominika Wesołowska, Ałgata Iżykowska-Uszczyk, Elżbieta Dudź, Maciej Makosch, Katarzyna Mazurkiewicz

Fot. Małdalena Lorek



Figury Abakanowicz i budowana wokół nich narracja dotyczyła także silnie istoty i charakteru muzeum oraz jego bywalców. Spektakl był także portretem muzealnych „dotykaczy” – tych, których szczególnie kusi, by odbierać nie tylko zmysłem wzroku. Gdy nikt nie patrzy, wierzchem dłoni, ukradkiem, przechodząc. Faktura rzeźb Małgaleny Abakanowicz, ciekawa, a jednocześnie urzekająco zwyczajna, często jest powodem naruszenia muzealnego tabu, by „NIE DOTYKAĆ!”.

Sekwencja dotycząca tego tematu powstała w ramach pracy metodą *verbatim* – dosłownego zacytowania kwestii z wywiadów, które przeprowadzono ze zwiedzającymi oraz z osobami pilnującymi ekspozycji. Kwestie zebrane i przetasowane dały dialogi tyleż surrealistyczne, co dotykające (nomen omen) różnorodnych charakterów muzealnych widzów i pracowników:

- Dotykali sobie, tak?
- Nie na zasadzie „przelecieć”!
- Tu chodzi też o przeciągi między innymi.
- Jeśli chodzi o dotykanie, to trzeba uważać, bo kusi. Mnie samą kusi!
- Mnie też kusi.
- Żeby czegoś tam dotknąć.
- No ja bym dotknęła i uciekła.
- Niektórzy nam wmawiają, że na świecie się dotyka.
- Pawilon czterech pytań.

- Dużo ludzi dotyka?
- Jednym okiem, biel jest taka czysta, po prostu.
- Gdy jest inne światło... Przypadkiem przechodząc czy coś.

- 
- Po zamknięciu, ale ogólnie, co do zasady.
 - Na przykład na pikniku!
 - No nie, bo to w miarę łapane.
 - Zawsze w poniedziałki, tak jak dzisiaj.
 - W którymś momencie osoba, która dotyka, zawsze będzie szła i będzie dotykała.
 - Dotykają, bo chcą zobaczyć, z czego to jest.
 - Chodziłyśmy, a ona gdzieś tam dotykała.
 - Rzeźby czy tam obrazu dotykała.
 - Palcem dotykała!
 - Czy dotyka pani... wzrokiem?

Przestrzeń zewnętrzna, w której ustawiono postacie cyklu „Rycerze Króla Artura”, stała się symbolicznym miejscem spotkania aktora z widzem, a także widzów ze sobą nawzajem w znaczącej figurze koła, nawiązującej do legend Okrągłego Stołu.

„Rycerze najznamienitsi przybyli wreszcie do sali biesiadnej,
a tam czekał już na nich wielki okrągły stół.

Bądźcie pozdrowieni, wasze miejsca czekają na was przy tym stole.

Imiona Rycerzy Okrągłego Stołu żyć będą po wsze czasy.

Siądźcie teraz wszyscy, bowiem przy okrągłym stole nikt nie może się skarżyć,
że posadzono go na szarym końcu lub że inny siedzi wyżej od niego”³⁴.



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, (od prawej) Dominika Wesołowska,
Ałga Iżykowska-Uszczyk, Elżbieta Dudź, Maciej Makosch, Katarzyna Mazurkiewicz
Fot. Małdalena Lorek



Działanie performatywne *Na białym wszystko widać*, scena finałowa

Fot. Małdalena Lorek



Skąd ten dostrzegany przez niektórych performatywny potencjał rzeźb Abakanowicz? Być może tkwi on między innymi w charakterze form na pograniczu environmentu. Każda z rzeźb diametralnie zmienia charakter przestrzeni, w której się znajduje. Otoczenie nie pozostaje wobec nich obojętne, ponieważ to one dominują nad nim energetycznie, zmieniają je. Aż prosi się, by stały się scenografią. Kuszą, by między nie wtargnąć. Bezruchem prowokują do ruchu, milczeniem do zamknięcia jeszcze głębszego lub przeciwnie – do krzyku, próby wydobywania głosu zarówno z rzeźby, jak i z siebie samego. Mają moc krzyku, a jednocześnie uparcie milczą. Wszystkie te skrajności, przy odrobinie teatralnej wyobraźni, nie uykają uwadze twórców. Do rzeźb tych można podejść kontrastowo – ruchem lub tautologicznie – bezruchem. Można wsłuchać się w ich monologi lub uczynić ich milczącymi odbiorcami monologów własnych.

Rzeźby pozostają w tym wszystkim swoiste i zdaje się, że o ile one zmieniają energię otoczenia, emanując dotkliwie własnym wyrazem i siłą, o tyle niewiele czynności odprawianych wobec nich ma szansę wpłynąć na ich aurę.

Ich natura jest już ukształtowana. I – zdaje się – niezmienna.

„Człowieka kształtuje pierwszych 10 lat życia. Ja ten czas spędziłam w wielkiej samotności. [...] Po tym wszystkim będę samotnikiem do końca życia”³⁵.



MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU JEST INSTYTUCJĄ KULTURY PROWADZONĄ
PRZEZ MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Dyrektor

Piotr Oszczanowski

Zastępca dyrektora

Barbara Banaś

Kierownik Muzeum Sztuki Współczesnej

Pawilon Czterech Kopuł –

Oddziału Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Iwona Dorota Biłgos

Kierownik Działu Wydawniczego

Bożena Idzik-Ćwikowska

Redakcja

Urszula Bednarz

Korekta

Stanisław Rościcki

Projekt graficzny

Ania Witkowska

Skład

Paulina Handtke

© Copyright by Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2022

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

pl. Powstańców Warszawy 5, 50-153 Wrocław

mnwr.pl