

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

rozprawa doktorska

dziedzina: sztuki plastyczne

dyscyplina: sztuki piękne

MAGDALENA PELA

Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia

promotor: **PROF. KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI**

promotor pomocniczy: **PROF. ASP DR HAB. MARCIN ZAWICKI**

Gdańsk 2022

SPIS TREŚCI

| | | |
|------|--|----|
| 1. | Wstęp | 5 |
| | Rozdział I | |
| 2. | Zauważyć oczywistość | 9 |
| 2.1. | Ślady zapisów – reorientacja kultury oralnej i gazeta codzienna | 14 |
| 2.2. | Ludowość / codzienność | 16 |
| 2.3. | Nie-codzienna codzienność | 18 |
| 2.4. | Zauważenie niewidzialnego na gruncie sztuki | 21 |
| | Rozdział II | |
| 3. | Geneza i rozwój badań | 27 |
| 3.1. | <i>Commonplace book</i> . Mapa zbiorowości | 30 |
| 3.2. | Gest odcisku | 35 |
| 3.3. | Pismo – ciało – dotyk: <i>Keloid</i> | 36 |
| 3.4. | Drobiny bytu i dekoracja codzienności: <i>Kurtyna</i> | 44 |
| 3.5. | Nieczytelność i organiczność – cykl obrazów <i>Ślady codzienności</i> . <i>Rytuał powtórzenia</i> | 48 |
| | Rozdział III | |
| 4. | Rytuał powtórzenia | 55 |
| 4.1. | Problematyka stanu badań pojęcia rytuału | 55 |
| 4.2. | Funkcje rytuału w kontekście badań | 58 |
| 4.3. | Filozofie powtórzenia | 61 |
| 5. | Podsumowanie | 65 |
| 6. | Abstrakt | 67 |
| 7. | Bibliografia | 69 |
| 8. | Dokumentacja fotograficzna części praktycznej rozprawy doktorskiej | 73 |
| 8.1. | Obiekty <i>commonplace book</i> | 73 |
| 8.2. | Cykl obrazów <i>Ślady codzienności</i> . <i>Rytuał powtórzenia</i> | 79 |

1. WSTĘP

W niniejszej dysertacji zatytułowanej *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia* odpowiadam na pytanie, czy tytułowe ślady, które zawęzam do ludzkich zapisów, mogą opowiadać o przepływie naszej obecności i fizyczności. Na podstawie przeprowadzonych badań za pomocą metody obserwacji uczestniczącej kategoryzuję i śledzę zebrane notatki, bazgroły, pomięte odpady szarżyzny egzystencji. Otrzymane zapisy kopiuję i sprowadzam do nieczytelności. Moim celem nie jest przedstawienie sensów notatek, lecz śladów pisma i obecności. Teksty zamieniają się więc w sznury ornamentów, nieczytelnych ciągów znaków. Badam moment zderzenia odbiorcy z nieczytelnym, lecz pozornie znany, gdy pojawia się niezwykle frapująca kategoria Derridiańskiego nierozstrzygalnika.

Stawiam również pytanie o rolę oraz funkcje rytuału w mojej pracy nad częścią praktyczną rozprawy doktorskiej. Pochylając się nad jego problematyką w literaturze przedmiotu, badam pojęcie konstytuujące istnienie rytuału, czyli powtórzenie. Odnoszę się do niego jako do kategorii problemowej na gruncie historii filozofii.

Celem mojej pracy jest nobilitacja zbieranych odpadów, a także wyciągnięcie z ukrycia oczywistości, które warunkują harmonię codziennego powtórzenia, a przez swoją przezroczystość stają się niewidoczne. Rozprawa doktorska jest wynikiem poszukiwania odpowiedzi na postawione powyżej pytania. Na część praktyczną doktoratu składają się dwa obiekty *commonplace book*, cykl obrazów *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia* oraz wybrane oryginały zapisów notatek codzienności umieszczone w szklanych gablotach.

Rozdział pierwszy: *Zauważyć oczywistość* koncentruje się na pojęciu codzienności jako jednym z kluczowych w niniejszej pracy. Nakreślam współczesne pole badawcze kategorii i zaznaczam, który kierunek rozumienia pojęcia jest mi naukowo najbliższy. Skrótowo odwołuję się również do historycznych momentów zauważenia codzienności i badam, co tak frapującego jest w banałach i kiedy zaczęliśmy się nimi interesować.

Kolejno odnoszę się do zjawiska reorientacji kultury oralnej oraz wyjaśniam, dlaczego ślady codzienności zawęzam do zapisów i notatek. Sytuuję pismo jako źródło powszedniości. Opisuję niezwykle rewolucyjny na gruncie antropologii

codzienności moment pojawienia się gazety codziennej. Wspominam o współcześnie funkcjonującym zjawisku oralności wtórnej i posttypografii.

Następnie zaznaczam punkty wspólne pojęć ludowości i codzienności, które wyłaniają się nie tylko w obszarze zbiegu sensów, ale również w samym historycznym procesie zauważenia. Odwołuję się do splecionego z ludowością haftu, którym posługuję się w części praktycznej rozprawy doktorskiej. Podkreślam, że moim celem nie jest nawiązanie do praktyk ludowych, lecz nobilitacja gestów. Dlatego – poza wspomnianym haftem – posługuję się również innymi szlachetnymi technikami i materiałami: naturalnymi pigmentami czy woskiem pszczelim.

Kolejnym niezwykle ważnym pojęciem omawianym w pierwszym rozdziale jest nie-codziennosc. Stawiam pytanie o to, czym jest, gdzie współcześnie sytuują się jej granice oraz czy jeszcze umiemy i chcemy je wyznaczać. Podkreślam, że procesualny charakter mojej pracy stoi w opozycji do puentylistycznej kategorii czasu, która uatrakcyjnia szarzyznę.

Rozdział pierwszy kończę opisem zauważenia oczywistego na gruncie sztuki. Analogicznie do wyżej wspomnianego rysu historycznego wyznaczam te momenty, w których pojęcie codzienności przestało być w sztuce niewidzialne.

Rozdział drugi zatytułowany *Geneza i rozwój badań* koncentruje się na opisie twórczej drogi, która doprowadziła mnie do efektu finalnego: do powstania rozprawy doktorskiej i którą przyrównuję do historycznej narracji zauważenia oczywistego. Opisuję powstałe prace i wnioski płynące z przeprowadzonych badań. Pierwszą z nich jest *commonplace book*, która stanowi element dzieła składającego się na część praktyczną rozprawy. Następnie w kontekście teorii odcisku i śladu Georges'a Didi-Hubermana przedstawiam pracę zatytułowaną *Keloid*. Kolejnym badaniem przeprowadzonym pod kątem pracy doktorskiej jest *Stół Dobrych Słów*, którego – podobnie jak *commonplace book* – ostateczny kształt został uzależniony od mojej obecności w konkretnych zbiorowościach.

Odnosząc się do teorii drobin bytu i filozofii codzienności Jolanty Brach-Czajny, opisuję pracę zatytułowaną *Kurtyna*, która składa się z odpadów i resztek z mojej codziennej działalności w pracowni malarskiej.

Kończąc rozdział drugi, szeroko koncentruję się na części praktycznej rozprawy w kontekście kategorii niezauważenia i przezroczystości oczywistego. Prezentuję cykl obrazów, ugruntowując moje przemyślenia w powyższych

teoretycznych odwołaniach. Nawiązuję do zjawiska nieczytelności opracowanego przez Jacques'a Derridę oraz do wyżej wspomnianego Derridiańskiego nierozstrzygalnika. Wyjaśniam potrzebę przedstawienia szklanych gablot z oryginałami, a uzasadnienie opieram na procesualnym charakterze pracy.

Ostatni rozdział zatytułowany *Rytuał powtórzenia* oscyluje wokół drugiego konstytutywnego dla niniejszej pracy pojęcia – rytuału. Analiza kategorii o tak ogromnym obciążeniu badawczym i historycznym stanowiła duże wyzwanie. Na podstawie myśli wybitnych badaczy pojęcia (m.in. Victora Turnera, Jeana Maisonneuve'a, Mateusza Dąsala) podjęłam próbę określenia roli rytuału we własnym podejściu artystyczno-badawczym. W kontekście mojej pracy ogromne znaczenie w jego doprecyzowaniu odgrywa dookreślenie słowem *powtórzenie*. Przywołuję dyskursy Deleuze'a i Derridy, którzy określają ramy współczesnego rozumienia kategorii jako pojęcia problemowego na gruncie filozofii. Odpowiadam na pytanie, gdzie sytuują się moje działania w kontekście rytuału powtórzenia, czyli jak rozumiem ich charakter performatywny.

ROZDZIAŁ I

2. ZAUWAŻYĆ OCZYWISTOŚĆ

Można zaryzykować stwierdzenie, że pojęcie codzienności jest dziś bardzo modne i często stosowane zarówno na gruncie nauk humanistycznych, krytyki sztuki, jak i w języku potocznym. Bywa wielokrotnie punktem odniesienia w rozważaniach artystycznych współczesnych twórców, jak wspomina Roch Sulima – polski kulturoznawca, antropolog, historyk kultury i folklorysta: *Liczba konferencji naukowych poświęconych „codzienności” zaczyna chyba dorównywać liczbie konferencji poświęconych flagowej kategorii ostatnich dekad, czyli „tożsamości”. „Codziennosc” trafia dziś na okładki książek złożonych z felietonów i zapisków, staje się chwytem reklamowym*¹.

Idea codzienności jest ważnym pojęciem wielu nauk, między innymi: filozofii, antropologii, socjologii i historii. Można zastanawiać się nad nią w kontekście fenomenologii i filozofii egzystencjalnej, *rozpoznać w nudzie główne „doświadczenie codzienności” i jej zasadniczy afekt*². Można osadzić pojęcie codzienności w trzeciej socjologii i socjologii życia codziennego. Z artykułu Piotra Sztompki dowiadujemy się, że *bardzo wielu socjologów zwróciło uwagę na najbardziej elementarne sytuacje międzyludzkie i tutaj się szuka klucza do zrozumienia społeczeństwa. [...] Szukamy nowego okna, nowego punktu widzenia na te wielkie sprawy i ich odzwierciedlenia w codziennym życiu. Nie mówimy o globalizacji tylko w kategoriach jakichś wielkich abstrakcyjnych ekonomicznych i społecznych procesów, ale w perspektywie naszej codziennej egzystencji. Globalizacja tu, w Krakowie, za ścianą, na Rynku, tu w naszym domu*³.

Część badaczy uważa, że korzeni pojęcia codzienności należy doszukiwać się przede wszystkim w podejściu antropologicznym. Również skłaniam się ku

¹ R. Sulima, *Moda na codzienność. Kategoria codzienności w kulturze ponowoczesnej*, s. 14, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/14_archiwa_sulima1_0.pdf [dostęp 11.08.2021].

² Sz. Wróbel, *Powrót do świata. Życie codzienne*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5979-powrot-do-swiate-zycie-codzienne.html> [dostęp 9.08.2021].

³ P. Sztompka, *Przestrzeń życia codziennego*, „Zarządzenie publiczne” 2009, nr 2 (8), Muzeum Historii Polski, www.bazahum.muzhp.pl [dostęp 11.08.2021].

temu, ponieważ w antropologii kulturowej przedmiotem badań od początku było to, co zwyczajne i ludzkie oraz stworzone pod dyktando codzienności. Już Bronisław Malinowski badał odległe swojej kulturze społeczności na zasadzie obserwacji uczestniczącej. Starał się poznać ich świat i zwyczaje, rezygnując z miana obserwatora, a stając się uczestnikiem codziennych rytuałów. *Ja mam takie przekonanie, że my właściwie od czasów Malinowskiego zawsze zajmowaliśmy się antropologią codzienności. Jeśli weźmiemy klasyczne monografie Malinowskiego, to właściwie 80% tego materiału, który tam się znajduje, opisuje codzienność badanych przez niego ludzi. Owszem, ktoś może powiedzieć, że celem takich badań były monografie wybranych kultur plemiennych, ale w istocie właściwie uwaga badacza była skierowana na to, jak ludzie żyją, w tym także jak żyją na co dzień*⁴.

Warto zaznaczyć, że dla innej części naukowców to historycy przetrarli pierwsze szlaki w badaniach nad codziennością. Według Rocha Sulimy *to oni uwrażliwili na życie codzienne, właśnie w kontrze do politycznej czy wydarzeniowej wersji historii*⁵. Schodząc z piedestału spraw rangi najwyższej, hierarchizacji i wykreślaniu osi czasu z łańcuchem wydarzeń, zaczęli zauważać to, co najbliżej i co kreuje nasz każdy dzień.

Badacze postulują, żeby na pojęcie codzienności patrzeć szerzej i w kontekście interdyscyplinarnym. Badaczki i autorki rozmów z naukowcami ważnymi dla kategorii codzienności podkreślają: *Ich zdaniem warto, by w tego rodzaju badania angażowali się zarówno historycy, socjologowie czy antropologowie codzienności, jak i geografowie społeczni, ekonomiści, kulturoznawcy czy nawet informatycy. Podkreślano także wagę koncepcji filozoficznych – np. fenomenologii – które inspirowały badaczy. [...] Właśnie te momenty, w których wymienione wyżej dziedziny nauki wzajemnie otwierały się na swoje wpływy, bywały przytaczane przez naszych rozmówców jako mające kluczowe znaczenie dla dalszego rozwoju refleksji nad codziennością*⁶.

Codziennosc ociera się o niemal wszystkie kategorie naszego życia. Jest nią

⁴ B. Mateja-Jaworska, M. Zawodna-Stephan, *Badania życia codziennego w Polsce. Rozmowy (nie)codzienne*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2019.

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ Tamże, s. 25.

nasza praca, odpoczynek i szereg pozornie drugoplanowych wydarzeń, które mają doprowadzić do sedna, do święta, do zaplanowanego celu. Odwieczne pytanie dotyczy tego, czy to cel czy droga są ważniejsze.

Termin codzienności jest na tyle szeroki i otwierający mnogość interpretacji, że trudno przyjąć jeden właściwy trop do analizy momentu zwrotu ku niewidzialnemu, a także opracować jeden spójny, historyczny model codzienności. Na potrzeby niniejszej pracy prześledzę pokrótce momenty w historii, które naprowadziły naszych przodków na codzienne, przezroczyście, niezauważalne. Co tak frapującego jest w banałach i kiedy zaczęliśmy się nimi interesować?

W społeczeństwach sakralnych, tradycyjnych, odnoszących się do konstruktywów mitologiczno-mitycznych codzienność nie miała śladów doświadczenia egzystencjalnego. Objawiała się tylko w momentach progowych, czyli na przykład podczas święta. Była spychana, stanowiła tło, a ludzie żyli w oczekiwaniu na uroczystość, nie widząc w przezroczyściej codzienności śladu mistycyzmu i refleksyjności. Tak też możemy ją postrzegać również dzisiaj, czyli zauważać podczas wydarzeń niecodziennych takich jak katastrofa, wielki sukces czy właśnie celebrowanie świąt. Po takich intensywnych doświadczeniach z przyjemnością wracamy do harmonii codziennego powtórzenia. Warto jednak zaznaczyć, że nasze prywatne doświadczenie, które określane jest codziennością, nie jest tożsame z pojęciem socjohistorycznym, czyli życiem codziennym, na bazie którego można codzienność zbadać i wyciągnąć naukowe wnioski. Nasze jednostkowe wrażenia nie tworzą więc uniwersum dotyczącego pojęcia. *Doświadczenie egzystencjalne nie daje podstaw dla teorii życia codziennego*⁷.

Orientacja na kategorię codzienności nastąpiła w momencie zwrotu ku jednostkowemu postrzeganiu świata. *Codziennosc nabiera znaczenia, staje się przedmiotem namysłu, a nawet możliwym do „uwznioślenia” stylem życiowej praktyki, w społeczeństwach zindywidualizowanych, gdzie świat postrzega się i waloryzuje z perspektywy jednostkowego doświadczenia. Staje się ona zadaniem świadomości jednostkowej (choć jej struktura ma charakter intersubiektywny), uobecniata jest jako coś, w czym można się ukryć [...] albo coś, co trzeba odrzucić, przewartościować, np. wydobyć się z szarości dnia*

⁷ E. Hałas, *Powrót do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego* [w:] M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 55.

lub banalności mieszczańskiego świata, czy wreszcie zamienić ją w nieustanne święto konsumpcji⁸.

Pojęcie społeczeństw zindywidualizowanych odnosi się do przyjęcia egzystencji z perspektywy miejskiej, a co za tym idzie, do narodzin definiującej życie społeczne opozycji miasto – wieś. Wielu badaczy (m.in. Giddens, Taylor) wskazuje na to, że moment pojawienia się nowoczesnej tkanki miejskiej skłonił do rozmyślań nad codziennością i wpuszczeniem jej w metafizyczną sferę odczuwania. Rozważania Charlesa Taylora dyktują, że kluczowe było powstanie sfery publicznej, czyli rozdzielenie jej od sfery prywatnej.

Podobne zjawisko zaistniało w założeniach drugiej fali feminizmu, która rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych XX wieku i trwała do końca lat siedemdziesiątych. Abstrahując od kontekstu tego historycznego zjawiska, warto wspomnieć, za Izabelą Kowalczyk, że zarówno w życiu społecznym oraz na gruncie sztuki zostało dopuszczone to, co *pomiędzy*, czyli codzienność⁹. *Przedstawicielki feminizmu drugiej fali domagały się upolitycznienia sfery prywatnej oraz uważały, że osobiste problemy mają głębokie przyczyny społeczne i że domagają się rozwiązań politycznych. Dowodziły one również, iż korzeni dominacji mężczyzn w sferze publicznej należy szukać w życiu domowym jako miniaturze relacji społecznych*¹⁰.

Warto wspomnieć o współczesnej rewolucji w postrzeganiu codzienności, która w znacznej mierze przeniosła się do rzeczywistości wirtualnej. Myślę głównie o mediach społecznościowych, gdzie część ludzi wyciąga na wierzch sprawy codzienne, a nawet intymne. Obserwując konta pojedynczych osób, można prześledzić historię ich prywatności i to, co jedzą, czytają, z kim śpią. Ogromna potrzeba dzielenia się tym z szeroką publicznością zaciera sferę prywatną ze sferą publiczną. Ktoś całkiem obcy może zbadać plan dnia oraz myśli i emocje, które towarzyszą danej osobie. Użytkownik robi to dobrowolnie, z pełną świadomością konsekwencji swoich decyzji. Kontroluje każde zdjęcie, tekst czy informację o swoim istnieniu. Codzienność przestała więc rozgrywać

⁸ R. Sulima, dz. cyt., s. 6.

⁹ I. Kowalczyk, *Mikroutopie codzienności. Wystawa prac z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

¹⁰ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *XII. Feminizm [w:] Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 397.

się tylko w sferze prywatnej. Pojawia się wirtualnie, ale w reżyserowanej przez nas formie.

Obecnie zjawisko to może przyjąć znacznie szerszą – być może nie do końca dla nas jeszcze zrozumiałą – formę zapowiedzianego przez Marka Zuckerberga metawersum, czyli działania totalnego, przyrównywanego do pełnego zanurzenia się w świat wirtualny (a nie, jak do tej pory, tylko surfowania po nim). *Metawersum to w istocie Mundus Meta – Świat Poza, a więc też poza znanym już Mundus Novus (jak Amerykę Północną nazwał Amerigo Vespucci) i Światem Starym (Europą). Zuckerberg obiecuje ustandaryzować wirtualną rzeczywistość i umożliwić twórcom swobodę kreacji i rozkwit gospodarczy. Jednak jego własną ambicją jest podbój. Jego wizja metawersum pozwoli na istnienie pluralistycznej wielości światów, tylko jeśli złożą hołd lenny i będą operować na jego infrastrukturze technicznej (google [sic!], system operacyjny, sklep itd). Dlatego metawersum to też przestrzeń, która – tu znów Bratton – „prowokuje nową grabież ziemi ze strony zarówno aktorów państwowych, jak i niepaństwowych”¹¹.*

Można sądzić, że metawersum będzie pewnego rodzaju ucieczką, która całkowicie pochłonie naszą codzienność. Zastanawiające jest to, czy współczesny człowiek jest na to gotowy i przystosowany do odbioru tak dużej ilości bodźców i obrazów, do oddalenia się od naszej historii oraz wejścia w zupełnie rewolucyjną, symulowaną rzeczywistość. Jednak z tekstu Jana Zygmunta dowiadujemy się, że Mark Zuckerberg zachęca do życia w metawersum: *W obliczu katastrofy klimatycznej i upadku systemów publicznych będziemy tam może nawet czuli się lepiej. Jak pisałem w „Kapitalizmie sieci”, metawersum może stać się celem „ucieczki straumatyzowanych mas w wirtualny porządek, gdzie każdego będzie stać na (symulowany) wypoczynek i własny rozwój”. Zuckerberg ubiera to w szaty cyfrowej, zindywidualizowanej ekologii, zachęcając do „pomyślenia, jak wiele fizycznych rzeczy, które dziś masz, może być w przyszłości hologramami”. W imperialnym kapitalizmie Meta będziemy kupować nie buty, lecz hologramy butów*¹².

¹¹ J. Zygmunta, *Imperium Meta*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9800-imperium-meta.html> [dostęp 20.02.2022].

¹² Tamże.

2.1. ŚLADY ZAPISÓW – REORIENTACJA KULTURY ORALNEJ I GAZETA CODZIENNA

Kolejnym ważnym punktem w historii zauważenia codzienności, a zarówno kluczowym dla niniejszej pracy, jest odniesienie się do zjawiska reorientacji kultury oralnej, czyli zaznaczenie, że codzienność pojawia się wraz z pismem. *Lektura pamiętników z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku pozwala sądzić, że codzienność, jako kategoria (tryb) uświadamianej praktyki życiowej, pojawia się wraz z liczeniem, kalkulowaniem, kredytem, sprawozdawczością, a mówiąc ogólnie – pismem, które dokonuje wówczas podstawowej reorientacji tej pierwotnie oralnej kultury. Czynności praktyczne, rzeczy, narzędzia uwalniają się z kontekstów rytualnoobrzędowych, stają się operatorami „zewnętrznych” systemów rozwiniętej gospodarki towarowej i „społeczeństwa organizacyjnego”¹³. Czym jest pismo jako źródło codzienności i kiedy się pojawiło? [...] jako technologia, która ukształtowała i wielokrotniła aktywność intelektualną człowieka nowożytnego, jest wynalazkiem stosunkowo niedawnym w historii ludzkości. Homo sapiens zamieszkuje ziemię zapewne około 50 000 lat. Pierwszy zapis albo pierwsze pismo, które znamy, zostało rozwinięte wśród Sumerów w Mezopotamii dopiero około 3500 lat a.Ch.n.¹⁴ Pismo, najprościej rzecz ujmując, jest kodem, który rozumie je tak samo nadawca (piszący), jak i odbiorca (czytający). Zapis natomiast niesie za sobą konkretną treść. Nie składa się jedynie z obrazków, z przedstawień rzeczy, jest bowiem przedstawieniem wypowiedzi, słów, które ktoś mówi lub wyobrażamy sobie, że mówi¹⁵.*

Narodziny gazety codziennej tworzą prawdziwą rewolucję, wraz z którą kreuje się antropologia codzienności. Jest to również kolejny przykład ścisłego powiązania codzienności ze słowem i pismem. *Antropolog codzienności odnajduje w gazecie to, co tradycyjna etnografia określała źródłem i terytorem badań. [...] Interpretacja, którą uprawia antropolog natrafia w gazecie na obraz rzeczywistości ustrukturuwanej, tzn. „umieszczonej” w działach,*

¹³ R. Sulima, dz. cyt., s. 8.

¹⁴ W. J. Ong, *Czym jest „pismo” lub „zapis”* [w:] *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 138.

¹⁵ Tamże, s. 139.

rubrykach, specjalistycznych dodatkach, stałych komentarzach, notowaniach, rankingach itp. Jest to obraz rzeczywistości włączonej w realne ciągi praktyki życiowej, ukonstytuowany w imieniu codzienności, czyniącej z niej tak potrzebną pewność¹⁶. Co ciekawe, antropologia codzienności objawia się przede wszystkim w informacjach pozbawionych konkretów, jej osią nie są dane ugruntowujące konkretne zdarzenie w czasie i miejscu, tylko te, które są bardziej płynne – pozostawiające margines na zmitologizowanie zjawiska.

Pisząc o reorientacji kultury oralnej, warto przywołać również współcześnie funkcjonujące zjawisko oralności wtórnej oraz posttypografię, czyli powrót do słowa mówionego za pomocą elektronicznych nośników: telewizji, radia, internetu. *Przekształcanie wyrażeń werbalnych z pomocą elektroniki zarówno pogłębiło związanie słowa z przestrzenią, zapoczątkowane pismem, a wzmocnione drukiem, jak i wprowadziło świadomość w nową epokę wtórnej oralności. [...] Tę nową oralność cechuje uderzające podobieństwo do dawnej – np. mistyka uczestnictwa, karmienie poczucia wspólnoty, skupienie na chwili bieżącej, a nawet używanie formuł. [...] Generuje wszakże poczucie wspólnot nieskończenie większych od grup pierwotnej kultury oralnej – ową „światową wioskę” McLuhana. Co więcej – przed pismem człowiek oralny był zorientowany na grupę, ponieważ nie jawiła mu się żadna prawdopodobna alternatywa. W naszej epoce [...] orientujemy się na grupę świadomie i programowo. Jednostka czuje, że jako jednostka musi być uwrażliwiona społecznie¹⁷. Zaczynamy naszą prywatność uzewnętrzniać właśnie po to, żeby istnieć w grupie. Być może jesteśmy bardziej skupieni na swoim wnętrzu, a nasz byt nie zależy już w tak dużej mierze od otoczenia, w którym rośniemy i żyjemy. Ale – co ciekawe – to, co uzewnętrzniamy, niczym nie jest związane z pierwotną, spontaniczną oralnością, ponieważ treści skrupulatnie planujemy, szykujemy i dopiero wypuszczamy w świat.*

Do kategorii pisma w kontekście codzienności będę powracała w dalszych częściach pracy wielokrotnie. Waga pisma i gestu w odkryciu niezauważalnego jest również odpowiedzią na bardzo ważne pytanie o to, dlaczego w moich badaniach skupiam się na śladach codzienności, które zawężam właśnie do

¹⁶ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 10-11.

¹⁷ W. J. Ong, *Czym jest „posttypografia: elektronika”* [w:] *Oralność i piśmienność. Słowo ...*, dz. cyt., s. 204-205.

śladów pisma. Co ważne, moim celem nie będzie, analogicznie do antropologów codzienności, przedstawienie konkretów zawartych w zapisach, lecz postawienie akcentu na banały. Będę nawiązywała do kategorii nieczytelności oraz znaczenia zapisów w samej ich fizyczności i biologiczności gestu. Postawię pytanie o to, czy reorientacja kultury oralnej rzeczywiście prowadzi do zamknięcia kontekstów rytualno-obrzędowych. Zaznaczam również w moich wypowiedziach obecność śladów codziennych zapisów w mediach społecznościowych. Poza pracami opartymi w dużej mierze na geście fizyczności i widzialnym zapisie czerpię także z tych słów, które otrzymałam lub sama wysłałam za pomocą komunikatorów.

2.2. LUDOWOŚĆ / CODZIENNOŚĆ

Powracając do historycznego tła pojęcia codzienności, warto podkreślić, że rozdziło się ono w humanistyce XX wieku wraz z wyżej wspomnianymi już pojęciami takimi jak: doświadczenie (kładące nacisk na egzystencjalny aspekt codzienności), cielesność, historyczność czy ludowość (w kontekście społecznego wymiaru pojęcia)¹⁸. Wymieniłam je, żeby nakreślić ówczesny kontekst kulturowy wokół kategorii codzienności oraz podkreślić ich wagę dla dalszego rozwoju niniejszej pracy.

Wymieniona wyżej ludowość i codzienność mają wiele punktów wspólnych. Wspominam tutaj nie tylko o zbiegu sensów obu pojęć, ale również o samym historycznym procesie ich zauważenia. W epokach wcześniejszych [przed I połową XX wieku – przypis autorki] *folklor był jedną z podstawowych ram organizacji praktyk życiowych, charakteryzował się synkretyzmem form i tworzyw, „nierozróżnialnością” aspektów i funkcji; był swego rodzaju totalnością, a przez to jego użytkownicy nie wiedzieli, że mają/tworzą folklor*¹⁹. Zmieniło się to w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy folklor odkleja się od kultury chłopskiej, zaczyna być widowiskowy i *staje się kulturą [...] reprezentacyjną i dopiero na tym poziomie semantycznej organizacji pełni wtórnie*

¹⁸ Tamże, s. 3.

¹⁹ Tamże, s. 8.

*funkcje więziotwórcze, jest nośnikiem środowiskowych aksjologii, identyfikacji, przestaje być organizatorem ludowych ontologii*²⁰. Zarówno kategoria folkloru w ludowości, jak i pojęcie codzienności łączą się ze strefą życia, która niezauważalnie przepływa i towarzyszy zmaganiom i dążeniom do świąt, przerwy, chwili wytchnienia. Mają charakter biologiczności, odcisku ludzkiej egzystencji, jak trafnie i pięknie zauważa Roch Sulima: *Społeczna idea ludowości widziała folklor jako coś, co jest „pod spodem”, bliżej życia, jest antysystemowe, żywiołowe, spontaniczne, mikrowspólnotowe*²¹.

Ludowe konotacje w odniesieniu do codzienności widoczne są w opisywanych przeze mnie pracach malarskich należących do części praktycznej rozprawy doktorskiej. W niektórych z nich posługuję się metodą haftu, która jednoznacznie przywołuje na myśl związki z kulturą ludową. Jednak moim celem nie jest nawiązanie do praktyk ludowych, które wykorzystywały haft najczęściej ze względu na brak innych dostępnych środków zdobniczych i ubarwiających strojów. Nie odnoszę się tutaj również do bogatego zaplecza konotacji feministycznych związanych z haftowaniem w sztuce XXI wieku (warto przywołać takie polskie artystki jak Bettina Bereś czy Monika Drożyńska). W tym kontekście haft ma odwoływać się do banalnej czynności, która była kobietom przyzwolona jako jedna z nielicznych form spędzania wolnego czasu. Haft jest więc idealnym narzędziem do tego, żeby w sposób swoiście przewrotny opowiadać o treściach feministycznych. Moim celem jest nobilitacja codziennych śladów, a wątek ten będzie wielokrotnie omawiany jako oś niniejszej pracy. Poprzez wielogodzinne, wielotygodniowe, czy wręcz czasem wielomiesięczne wyszywanie treści, uszlachetniam je i tym samym ratuję od niechybnego zapomnienia, na jakie były skazane. Oczywiście powiązania pojęć codzienności i ludowości nie pozostają mi obojętne. Sam proces wyszywania ma w sobie coś zdecydowanie z bycia *pod spodem*. Zastanawianie się nad każdym słowem, które skazuję na nieśmiertelność²² jest również swego rodzaju mantrą, powtarzalną czynnością. Stawiam ją w kontrze do masowych informacji, które (nadając im

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 6.

²² A. Nowosielska, *Magdalena Pella, by coś usłyszeć trzeba samemu zamilknąć*, Galeria Żak, Gdańsk 30.01-1.03.2020.

szlachetności) w wielkim skupieniu przepisuję na nowo.

Tematyka powyższych zagadnień, problematyka pojęcia codzienności, jego historii oraz możliwych odwołań i sensów zasługuje na oddzielną rozprawę. Niezwykle związane, wręcz hasłowe nakreślenie tła, w jakim sytuuje się jedno z kluczowych pojęć poruszanych w pracy, nada wypowiedzi szerszego kontekstu. Odnosząc się do naukowych źródeł zauważenia oczywistości, chciałam wyraźnie zaznaczyć, że codzienność nie funkcjonuje tylko w kontekście potocznym (na przykład w popularnych czasopismach i opisach codziennych rytuałów pielęgnacyjnych) czy odnoszącym się do naszych prywatnych doświadczeń życia. Kategoria codzienności, mimo płynności pojęcia oraz niezwykle szerokiego kontekstu, jest również pojęciem naukowym, które można postrzegać przez pryzmat przeprowadzonych do tej pory licznych badań i sformułowanych teorii. Jednak jedną z podstawowych kwestii pozwalających zrozumieć codzienność jest orientacja *gdzie się codzienność w ludzkim życiu zaczyna i gdzie kończy*²³.

2.3. NIE-CODZIENNA CODZIENNOŚĆ

Żeby poznać granice codzienności, trzeba dowiedzieć się, czym jest stojąca do niej w opozycji nie-codziennosc. Na to rozróżnienie, jako kluczowe w zrozumieniu terminu współcześnie, wskazują między innymi Marian Golka oraz Zygmunt Bauman. Jako pierwsze na myśl przychodzi zestawienie codziennego z odświętnym, tym wyczekiwany i przerywającym monotonię. Być może nie-codziennosc przeskalowuje to, co zwyczajne, podnosi rangę, obrasta w wyjątkową scenografię. Zaznaczam więc bardzo istotną dla rozwoju pracy pojawiającą się opozycję sacrum i profanum, tego, co związane z codziennością i ze strefą odświętną oraz połączoną ze zrytualizowaniem.

Zwracam uwagę na coraz wyraźniejsze wkraczanie nie-codziennosci w strefę codzienności. Sam fakt pomieszczenia tego, co odświętne z tym, co codzienne jest bardzo ciekawym i istotnym wątkiem. Zeświecczenie, zszarzenie nie-codziennosci, konsumpcja kultury masowej, a także rozbudowywanie sfery

²³ M. Golka, *Czy jeszcze istnieje nie-codziennosc?* [w:] *Barwy codzienności...*, dz. cyt., s. 65.

przyjemności sprzyjają rozwojowi codzienności²⁴. Według Mariana Golki [...] *nie wyłącznie jakaś subiektywna niechęć do nie-codziennosci powoduje ograniczenie. Przeciwnie – to pragnienie nieustannego, choć skądinąd bardzo oswojonego, przeżywania nie-codziennosci sprawia, że jest ona powszechnie anektowana w obszar codzienności, w którym błędnie lub szarzej, a na pewno neutralizuje się i ztraca swe właściwości*²⁵. Można zauważyć, że we współczesnym świecie staramy się uciec od nudy i szarzyzny. Zapychamy swoją codzienność atrakcjami, tym, co kiedyś obecne było w sferze nie-codziennosci. *W wyścigu atrakcji z atrakcjami muszą oczywiście przegrywać atrakcje. Nie zawsze pomaga im eskalacja i pomnażanie. Oto jedna z najważniejszych strat psycho-społeczno-kulturowych hipertrofi codzienności*²⁶.

Z kolei Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* mocno rozdziela wydarzenia niezwykle, nie-codziennie od codzienności. Zwraca uwagę na przezroczystość, niezauważalność jako formę obecności codzienności: *Zdarzenia niezwykle przejawiają się w zupełnie inny sposób niż potoczne. Ostentacyjnie dominują, odmieniają istnienie, przyciągają uwagę, porywają nas, terroryzują. Natomiast zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codziennosc jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności*²⁷.

Bardzo ciekawe spostrzeżenia na ten temat przedstawia również Zygmunt Bauman, który zwraca uwagę na puentylistyczne postrzeganie czasu: *inaczej niż ich poprzednikom, czas jawi się dzisiejszym młodym nie jako cykliczny czy liniowy, ale jako puentylistyczny – jak widoki na obrazach Seurata, Signaca czy Sisley'a*²⁸. Zygmunt Bauman zaznacza, że życie młodych przybiera dziś charakter trwania w stanie wyjątkowym. *Innymi słowy: nie zatraskuj żadnych drzwi. Jak tylko możesz, unikaj ślubowania dożgonnej wierności – komukolwiek czy czemukolwiek. Świat jest pełen obiecujących, wspaniałych, niemożliwych wprost do odrzucenia ofert. Byłoby głupotą wyrzekanie się ich*

²⁴ Tamże, s. 69–70.

²⁵ Tamże, s. 70.

²⁶ Tamże, s. 73.

²⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 72–73.

²⁸ Z. Bauman, *Niecodziennosc nasza codzienna...* [w:] *Barwy codzienności*, dz. cyt., s. 82.

*z góry przez wiązanie sobie nóg i rąk nieodwołalnymi zobowiązaniami...*²⁹ Coś, co niegdyś było postrzegane jako wyjątkowe, teraz staje się stanem normalnym. Człowiek jest w ciągłym ruchu, w podróży. Trenujemy *rozciąganie czasu*³⁰, bo nigdy nie wiemy, co będzie jutro, a nie chcemy, żeby wyglądało tak jak dziś.

Powodów takiego zjawiska może być wiele. Być może akcent pada tutaj na fakt dojrzewania współczesnej, europejskiej młodzieży w dużej mierze w dobrobycie i dostępności. Być może przyczyniają się do tego nasza postawa i bycie w ciągłym oczekiwaniu na lepsze jutro, bardziej egzotyczne i przygodowe. Codziennie domagamy się *niecodziennosci na co dzień*³¹.

Podczas moich badań starałam się wykonywać czynności będące w opozycji do Baumanowskiej puentylistycznej kategorii czasu. Myślę, że wielomiesięczne wyszywanie ulotnych komunikatów z aplikacji Messenger bądź wierne, wielogodzinne kopiowanie czyichś notatek z zeszytu od matematyki z 1995 roku może być w tym kontekście rozumiane jako zajęcie abstrakcyjne, stojące w opozycji do priorytetów dzisiejszej, przebudźcowanej i rozchwianej rzeczywistości.

W mojej pracy bardzo ważny jest sam proces powstawania dzieł, który zakorzeniłam w dawnym postrzeganiu opozycji codzienność – nie-codziennosc oraz w potrzebie tworzenia trwałości. Moim celem nie jest kreowanie szybkich, modnych efektów ani ciągłych zmian, przetasowań. W kontekście mojego sposobu pracy odwołuję się do spostrzeżeń Zygmunta Baumana: *Ci z poprzednich pokoleń myśleliby chyba o stworzeniu czegoś „nieprzemijającego”, czemu nie zagroziłby ani ząb czasu, ani fanaberie losu. Gruntowaliby troskliwie płótna przed pierwszym pociągnięciem pędzla, dobieraliby starannie rozpuszczalniki, aby farby z upływem lat nie blakły i nie kruszyły po wyschnięciu. Myśl młodych natomiast podążałaby ku „happeningom” i instalacjom. Ku happeningom, o których wiadomo tylko tyle, że nie wiadomo, jak się potoczą, że ich fabuła jest zakładnikiem losu, że wszystko może się w ich toku zdarzyć, zaś co do niczego nie można mieć pewności [...] i ku instalacjom komponowanym z kruchych elementów [...] jako że wiadomo z góry, iż nie przetrwają dłużej*

²⁹ Tamże, s. 83.

³⁰ Tamże, s. 84.

³¹ Tamże, s. 93.

*niż wystawa, na której je ułożono*³².

Prowadząc badania, posługiwałam się między innymi metodą (wspomnianego wyżej w kontekście ludowym) haftu, ręcznie wycinanymi szablonami, naturalnymi pigmentami użytymi w temperze jajowej oraz woskiem pszczelim. Są to techniki trwałe, nobilitujące, wymagające dużego skupienia i nakładu monotonnej pracy oraz stojące w opozycji do charakteru śladów codzienności, które stanowią dla nich bazę. Mam na myśli opisane wyżej zapisy, notatki, przypadkowe bazgroły, banały oraz teksty z aplikacji Messenger – czyli resztki naszej pędzącej po powierzchni codzienności, które zbieram, analizuję, przepisuję, wyszywam i poświęcam im nieadekwatnie (wobec ich pierwotnego przeznaczenia) dużo czasu i energii. Zamrażam i przedłużam żywotność. I znowu moje podejście do resztek staje w kontrze do przypisanej im roli w codzienności: [...] *z nadejściem puentylistycznego czasu uwidacznia się tendencja do „spłaszczania przestrzeni”: postrzegane sytuacje tracą niejako trzeci wymiar i świat jawi się oczom jako zbiór powierzchni – pozbawionych głębi czy „sedna”. Umiejętność „surfowania”, czyli ślizgania się po powierzchni problemów figuruje wysoko na liście sprawności, jakie młodym wypada posiąć – znacznie wyżej niż kwalifikacje w ich „sondowaniu” i „zglębianiu”, działaniach uznawanych tradycyjnie za niezbędne dla „dotarcia do sedna sprawy*³³. Przypatruję się więc pozostałościom, których autorzy nie przewidzieli dla nich długiej żywotności. Piszący komunikaty w sieci nie spodziewali się, że te chwilowe zdania zostaną zacementowane i trwale zapisane jako znak danej chwili i czasów. Zwracam uwagę na banały, które wydają się przezroczyście, niewidoczne i ulotne, ale jednak warunkujące nasz byt i codzienną harmonię.

2.4. ZAUWAŻENIE NIEWIDZIALNEGO NA GRUNCIE SZTUKI

Wspomniałam wyżej o dawnym rozumieniu codzienności i dzisiejszym, bardziej kruchym i zarazem dynamicznym podejściu do tematu. Zygmunt Bauman porównał te dwie postawy do pracy na porządnie zagruntowanych malarskich

³² Tamże, s. 79.

³³ Tamże, s. 84.

plótnach i do ulotnej, kruchej, tymczasowej i efemerycznej instalacji. Warto więc w tym miejscu poszerzyć wątek związków sztuki z ideą codzienności, a także, analogicznie do omawianego rysu historycznego, wskazać momenty, w których pojęcie codzienności przestało być w sztuce niewidzialne. Przywoływane przykłady są tylko niewielkim wycinkiem zaznaczonego tematu, stanowią jedynie powierzchowne i wybiórcze nakreślenie problematyki pojęcia codzienności w sztuce. Na potrzeby tej pracy ograniczę się do sztuk wizualnych.

Trudno jednak przyznać, żeby sztuka nie zauważała codzienności wcześniej niż w poniżej przywołanych przykładach. Ludzka potrzeba tworzenia od samego początku była ściśle scalona z codziennością. Czytając *Dzieje sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza, dowiadujemy się, że sztuka była kiedyś codziennością. Autor podaje przykłady sztuki kulinarnej czy sztuk walki. Zaznacza, że niegdyś (przede wszystkim w średniowieczu) znajomość pewnych reguł była określana właśnie jako sztuka. W opisywanych przeze mnie przykładach nie jest już traktowana jako zbiór zakazów i nakazów. Nie łączy się ściśle z nauką, dworem, religią, Kościołem, władzą. Mateusz Skrzeczkowski zauważa wyraźny moment emancypacji sztuki. Wskazuje na docenienie pracy artysty względem pracy rzemieślnika oraz podkreślenie, że dzieło sztuki jest dobrą inwestycją i niepodważalną jakością. Zaznacza również moment oddzielenia sztuki od nauki, czyli powolne odchodzenie od idei człowieka renesansu i – co się z tym łączy – emancypację wielu innych dziedzin życia i sztuki³⁴.

W poniższym opisie chciałabym skupić się na tych momentach w historii sztuki, kiedy wyemancypowani artyści, którzy anektowali do swoich działań przestrzenie wcześniej niebędące przedmiotem ich zainteresowań, z własnej woli zaczęli czerpać ze spraw błahych, niezauważalnych bądź traktowanych dotychczas za powierzchowne i banalne.

Odwołując się do pierwszych wyraźnych zwrotów ku codzienności, nie sposób nie wspomnieć o dziewiętnastowiecznym kierunku określanym naturalizmem. Celem malarzy tamtych lat (w tym między innymi Gustave'a Courbeta) było przedstawienie surowości i autentyzmu ówczesnych realiów w sposób

³⁴ M. Skrzeczkowski, *Sztuka codzienności. W jaki sposób sztuka współczesna wpływa na świat. Spotkanie z cyklu „Sztuka i filozofia”*, 13.01.2016, <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/sztuka-codziennosci-w-jaki-sposob-sztuka-wspolczesna-wplywa> [dostęp 19.02.2022].

obiektywny, bezstronny, bezkompromisowy, bez upiększania³⁵. Artyści przedstawiali przez to również mroczną stronę rzeczywistości i nie unikali w ten sposób żadnej z barw codzienności. Zaczęli mówić o tym, co niewygodne, ale będące równoważną częścią naszego życia.

Kolejnym ważnym kierunkiem w tym kontekście jest impresjonizm, którego przedstawiciele byli przez współczesnych krytykowani za beztroskę oraz za nowe dla malarstwa rozwiązania formalne: sposób i gęstość kładzenia farby. Jednak, co najważniejsze, to oni w sposób bezpośredni inspirowali się tematem codzienności. *Tym obrazem [Śniadanie na trawie autorstwa Claude'a Moneta – przypis autorki] artysta próbował odpowiedzieć żądaniu Baudelaire'a, by sztuka odtwarzała współczesność poprzez tematykę życia codziennego oraz z całkowitym obiektywizmem i pozbawioną emocji umiejętnością bezpośredniej obserwacji. Te właśnie cechy obrazów Moneta – ukazywanie współczesnej tematyki oraz prawdziwość wizji – stanowiły pewne podsumowanie celów, jakim hołdowali młodzi awangardowi artyści paryscy z połowy XIX wieku*³⁶. Wraz z impresjonizmem otworzyły się na polu sztuki nowe możliwości, większa swoboda, fascynacja sprawami błahymi i ich ulotnością oraz zmaganie się z zapisem tymczasowości, jego światłem, barwą i ruchem.

Ogromną inspirację dla impresjonistów stanowiła fotografia, wcześniej traktowana przez artystów jako zagrożenie. Obawiali się jej szybkości w przedstawieniu i precyzyjności, daleko odbiegających od możliwości malarskich. Do tej pory nie stawiano fotografii na równi z innymi dziedzinami sztuki. Dopiero impresjoniści docenili jej wartość. Dorastali w świecie, w którym fotografia była powszechna, znali jej możliwości. Mniej więcej w tym samym momencie malarze wyszli w plener, a fotograficy opuścili swoje studia, żeby zatrzymać w kadrze ulice, pejzaże, ludzi. Wraz z wynalezieniem migawki pojawił się na zdjęciach ruch. Kompozycja stała się mniej centralna, często wynikająca z naturalnych zachowań, zaobserwowanych wydarzeń. Była zapisem ulotności. Fotografia i malarstwo zaczęły się wspierać i czerpać od siebie nawzajem.

W XX wieku temat codzienności i jej artefaktów wyraźnie zaznacza się

³⁵ H. Honour, J. Fleming, *Wprowadzenie [w:] Historia sztuki świata*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002–2006, s. 24.

³⁶ H. Honour, J. Fleming, *Formowanie się świata nowoczesnego [w:] Historia sztuki...*, dz. cyt., s. 708.

w surrealizmie i dadaizmie. Są to dwa mocno powiązane ze sobą ruchy, które zdominowały lata międzywojenne³⁷. Poza bogatym kontekstem historyczno-kulturowo-literackim wspomnianych kierunków odnoszą się do powstałych, niezwykle do dziś frapujących, obiektów ready-mades, które w kontekście dzisiejszej antropologii rzeczy nabierają nowych znaczeń. Należy tu wspomnieć o pracach Marcela Duchampa, które były ówczesnie skandaliczne czy wręcz anarchistyczne. *Ready-mades Duchampa to wytwarzane przemysłowo przedmioty codziennego użytku, przetworzone w dzieła sztuki wyłącznie dzięki dokonaniu przez artystę wyborowi*³⁸. Celem artysty było zazwyczaj umieszczenie przedmiotu codziennego użytku w nowym kontekście. *Innymi słowy znaczenie ready-mades jako sztuki polega nie na jakichkolwiek wartościach estetycznych, jakie można lub jakich nie można w nich dostrzec, lecz na wywoływaniu przez nie pytań natury estetycznej u oglądającego*³⁹. Jest to więc bardzo wyraźny ukłon w stronę codzienności i jej banałów. To wyniesienie do rangi sztuki towarzyszących ludziom i wypełniających ich przestrzeń przedmiotów oraz zwrócenie uwagi na niedoceniane i niewidzialne w szerszym, refleksyjnym namyśle zwyczajne artefakty.

Kolejnym ważnym momentem w rozwoju myśli artystycznej było ugruntowanie się kierunku pop-art. Jeden z wpisujących się w ten nurt artystów Richard Hamilton tak mówił o swojej twórczości: *Chciałbym myśleć o moim celu jako o poszukiwaniu tego, co epickie w przedmiotach codziennego użytku i w najzwyklejszych czynnościach*⁴⁰. Artysta nawiązuje tutaj do kolażu pod tytułem *Co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmiennie, tak pociągające?* i korzysta w tej pracy z popartowych zabiegów, czyli miksuje odwołania do mass mediów, reklamy, przedmiotów konsumpcyjnych. Claes Oldenburg wyraźnie poszerza granice znanego dotąd pola sztuki: *swoimi pracami handlował w wymyślonych przez siebie sklepach, proponując rozmaite przedmioty, tak jakby dzieła te były przeznaczone do sprzedaży w supermarketach, a nie w galeriach. „Jestem za sztuką, która sama wplątuje się w odchody*

³⁷ H. Honour, J. Fleming, *Między Światowymi Wojnami* [w:] *Historia sztuki...*, dz. cyt., s. 801.

³⁸ Tamże, s. 802–803.

³⁹ Tamże, s. 803.

⁴⁰ H. Honour, J. Fleming, *Sztuka XX wieku* [w:] *Historia sztuki...*, dz. cyt., s. 846.

codzienności, a mimo to wciąż jest najwyżej”⁴¹. Artysta jest autorem *Gigantycznego hamburgera*, który samą swoją formą zaprzecza wszystkim podstawowym do tamtej pory kanonom rzeźby, ale również stawia na piedestale element wycięty z codzienności. Nobilituje banalną składową szarzyzny.

Odwołując się do sztuki najnowszej, trzeba spojrzeć na zjawisko szerzej. Codziennosc w sztuce jest obecna na tylu obszarach ludzkiego funkcjonowania, o ile sama zdoła zahaczyć. Obecnie pole sztuki nie ma granic. Trudno więc wyznaczyć dokładne ramy sięgania po to, co codzienne i błahe. Ma to również silny związek z mediami społecznościowymi i wirtualną rzeczywistością, gdzie dosłownie można wszystko. A część artystów wypowiada się również i w ten sposób. Zaczęliśmy funkcjonować w rzeczywistości zmiksowanej, gdzie to, co prywatne i publiczne zaczyna się mylić i zacierać. Performans, happening bądź inne działania polegające na obecności artysty mocno przekraczają tę granicę. Na potrzeby pracy, z mnogości wątków, chciałabym zwrócić się ku działaniom ściśle sprzężonym z historycznym momentem zauważenia codzienności (między innymi wskazuję tutaj na drugą falę feminizmu). Jest to również zjawisko, które mocno podkreśla Mateusz Skrzeczkowski: mowa o pojawieniu się sztuki, która jest powołana do zmiany społecznej⁴² i która wychodzi do ludzi. Sztuka nabiera charakteru kolaboracyjnego, społecznego, relacyjnego i jest współpracą. Izabela Kowalczyk kładzie nacisk na to, że powinniśmy budować wspólnoty (stąd zwrot ku przedsięwzięciom lokalnym czy wręcz sąsiedzkim), bo zaczynamy zdawać sobie sprawę, że nie możemy wypowiadać się za kogoś: *Sztuka mówi coraz częściej o kwestiach związanych z współdziałaniem, zamieszkiwaniem, codziennością, zaś wiele prac sytuuje się w obszarze tzw. sztuki współpracy*⁴³. Wskazuje również na moment wprowadzenia do sztuki codzienności jako kategorii pomiędzy sferą publiczną a domem, pisze, że jest wyłomem z codzienności (dlatego, że jest rodzajem heterotopii), jest rodzajem święta, a w codzienności jesteśmy równi⁴⁴. Dlatego każdy głos jest tak samo ważny.

⁴¹ Tamże, s. 846–847.

⁴² M. Skrzeczkowski, dz. cyt.

⁴³ I. Kowalczyk, *Mikroutopie codzienności. Wystawa prac z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013, s. 15.

⁴⁴ Tamże, s. 16.

ROZDZIAŁ II

3. GENEZA I ROZWÓJ BADAŃ

Drogę wiodącą mnie do przeprowadzonych badań można porównać do powyżej opisanej historycznej narracji zauważenia oczywistego. Mowa tutaj przede wszystkim o wspomnianym przewrocie w postrzeganiu rzeczywistości z perspektywy jednostkowej. W mojej praktyce twórczej początkiem było myślenie o tłumie i ludziach w charakterze masy i spójnej całości, a to doprowadziło mnie do próby spojrzenia na człowieka z jego własnej perspektywy. Posłużyłam się śladami człowieczeństwa, które tworzą nawarstwione przedstawienia. Skorzystałam z tego, co już istnieje, niezauważalnie, z boku tych ważniejszych składowych naszej egzystencji.

W pierwszych cyklach moich prac zajmowałam się pojęciem tłumy w kontekście nadmiarowości, bezczasowości rzeczywistości nie-miejsc. Skupiałam się na zjawisku przesytu i pełności, o czym pisał w *Buncie mas* José Ortega y Gasset: *miasta pełne są ludzi. Domy pełne są mieszkańców. Hotele pełne są gości. Pociągi pełne są podróżnych. [...] Plaże pełne są zażywających kąpie-li. To, co kiedyś nie stanowiło żadnego problemu, a mianowicie: znalezienie miejsca, obecnie zaczyna być powodem niekończących się kłopotów*⁴⁵.

Punktem wyjścia w rozważaniach o nadmiarze był cykl prac *all-over* oraz *plaża*. Odniosłam się w nich do zagadnienia common people – zbiorowości, która traktuje przestrzeń jako miejsce wspólne. Kreowałam masę kroczących w pośpiechu zunifikowanych figur ludzkich. Moim celem nie była identyfikacja konkretnych osób, koncentracja na podobieństwie, portrecie. Chciałam skupić się na danej, wyrwanej z kontekstu, anonimowej zbiorowości jako całości oraz na stworzeniu tłumy, który wydaje się abstrakcyjną masą, amorficzną strukturą, ludźmi *chmurami* i *rojem*, o którym wspominał Antonio Negri. Gilles Deleuze z kolei pisał o podmiocie rozproszonym. Zaznaczał, że w nowym typie społeczeństwa zanika jednostka, indywiduum jest niepodzielne, staje się więc dywiduum – jednostką nieustająco dzieloną. Jesteśmy dzieleni na różne

⁴⁵ J. Ortega y Gasset, *Zjawisko aglomeracji* [w:] *Bunt mas*, Replika, Zakrzewo 2016, s. 8–9.



z cyklu *all-over*, akryl na płótnie, 200 × 150 cm, 2015

aspekty, jesteśmy wielowymiarowi i wieloskładnikowi.

Ewelina Jarosz w tekście towarzyszącym mojej indywidualnej wystawie w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy w 2017 roku pisze: *W swojej sztuce artystka stawia pytanie o malarstwo abstrakcyjne jako narzędzie społecznej obserwacji. [...] Poszukując strukturalnych prawidłowości, artystce towarzyszy wzgląd na decorum tłumu, post – Greenbergowskie zafascynowanie płaskością („Fascynuje mnie sprowadzenie figur do jednolitej, wręcz abstrakcyjnej płaszczyzny”), natomiast reżim czystej abstrakcji przelamywany jest potrzebą zachowania pewnego pierwiastka partykularyzmu w drodze do uogólniania obserwacji przenoszonych na płótno. Obrazy Peli powstały według analogicznej, tautologicznej zasady multiplikowania motywów, które tracą własną odrębność na rzecz holistycznego ujęcia. Zmienia się na nich gęstość wypełnienia kompozycji ludzkimi sylwetkami, w efekcie czego powstaje bardziej dynamiczny układ, wywołujący złudzenie ruchu, ujmującego efemeryczne prawidłowości tkanki tymczasowej [...] społeczności⁴⁶.*

Zjawiska pędu, powtórzenia, masowości obecne są również w warstwie formalnej moich prac. W przytoczonych cyklach malarskich posługiwałam się aleatoryczną, otwartą zasadą kompozycyjną *all-over*. Wielokrotnie powtarzałam te same czynności. Ważne było (i nadal jest) poczucie mantrycznego działania. Do dziś często pracuję przy użyciu szablonu, który sam w sobie ma charakter ulotny, ponowoczesny, jest stworzony, by powielać. Obrazy z cykli *all-over* i *plaża* są moja osobistą próbą ogarnięcia nadmiaru i odpowiedzi na zjawisko pełności.

Powielanie figur stało się jednak niewystarczające. Masowe traktowanie jednostek i zachłyśnięcie się efektem namnażania i ich dusznego stłaczania okazało się powtarzalne i w pewnym sensie ograniczające. Był to moment, w którym podjęłam decyzję, że nie chcę już opowiadać o tłumie tylko poprzez figury, które czerpię z własnych lub cudzych zdjęć. Poczułam, że kontur i płaskość tych form mówią znacznie mniej o człowieku niż ślady jego istnienia. Zdecydowałam się na zastosowanie w tym celu zapisów codzienności będących zazwyczaj przypadkowymi odciskami naszej egzystencji. Chciałam, żeby śladami były

⁴⁶ E. Jarosz, Magdalena Peli. *Optyczne kroniki plażowe. O obrazach Magdaleny Peli* [w:] *Znalezienie miejsca zaczyna być powodem niekończących się kłopotów*, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017, s. 8.

nośniki obecności, które ciągną za sobą konkretne sensory. Jednak nie ich konkretny jest tutaj tematem wypowiedzi.

3.1. COMMONPLACE BOOK. MAPA ZBIOROWOŚCI

Pierwszym z przedstawianych badań, a zarazem pierwszą z prac stworzonych w nowym kontekście mówiącym o zbiorowości, jest obiekt zatytułowany *commonplace book*, który powstawał od 2017 do 2022 roku. Efekt finalny został zaprezentowany podczas publicznej prezentacji rozprawy doktorskiej jako zwieńczenie kilkuletniej pracy nad śladami codzienności.

Obiekt traktuję jako zapis i mapę banałów mojego otoczenia, najlepiej znanego przeze mnie kodu, opracowanego jednak w kontekście szerszym niż indywidualny. Z czasem praca przybrała charakter daleki od osobistego. Oddałam głos zbiorowości. Moja rola sprowadza się tu jedynie do kopiowania, przepisywania, przerysowywania gestów, które otrzymałam od osób partycypujących w tej pracy. Chciałam, żeby znakami nie były wykreowane i przefiltrowane przeze mnie formy ludzi oraz ich atrybuty, tylko bezpośrednie zapisy codzienności osób tworzących konkretne grona. Zadziałam na zasadzie przybliżenia i głębszego wniknięcia w daną grupę, często poprzez moją fizyczną obecność w miejscu wśród konkretnej społeczności. Mapę zbiorowości tworzą ślady zapisów, czyli między innymi notatki, bazgroły, listy zakupów, zapisane przypadkowe hasła, dziecięce rysunki, a wielokrotnie przeze mnie kopiowane kreują nawarstwiająca się sieć ludzkich małych wszechświatów.

Obiekt *commonplace book* odnosi się do pojęcia *commonwealth*, czyli przestrzeni, w której funkcjonują *common people* – to wspólny grunt i wspólne banały. Znajomość banałów warunkuje zrozumienie kodu kulturowego, który łączy daną zbiorowość. Te same lektury szkolne, bajki opowiedane na dobranoc, wszystko, co w grupie określa naszą wspólnotową powszedniość. Powtarzalność codziennych czynności, przewidywalność, które towarzyszą nam każdego dnia, tworzą *commonplace*. Mimo wszystko każdy pozostaje swoim własnym wszechświatem, niezmierną skarbnicą pilnych spraw, tajemnic, wyjątkowych rozmyślań. Każdy poszukuje swoich własnych sposobów na cementowanie



commonplace book, pisaki akrylowe na folii PVC, 225 × 140 cm, 2017-2018

czasu⁴⁷, płynących chwil, uciekających rozmów. I tak, nagromadzając znaki codzienności, tworzymy nasze *commonplace books*. Intymne księgi pełne słów, gestów i myśli.

Obiekt został wyeksponowany na stole, który przywołuje sposób prezentacji kartograficznych. Podświetlenie formy ma ułatwić dojrzenie niuansów sieci znaków. Bardzo ważny jest dla mnie gest pochylenia się odbiorcy nad mapą. Obiekt został stworzony do wspólnego oglądania, by tak jak przy – będącym osią codzienności – rodzinnym stole, zebrać się wokół przedstawionej / podsłuchanej / zamazanej treści.

Commonplace book po raz pierwszy został wyeksponowany w 2017 roku w ramach mojej indywidualnej wystawy w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy. Składał się on wtedy jedynie z dwóch warstw zapisanych folii. Rok później, podczas wystawy w Kolonii Artystów we Wrzeszczu, zaprezentowałam kolejną

⁴⁷ Pojęcie *cementowanie czasu* zostało użyte przez Pawła Czyszaka w jego pracy magisterskiej: P. Czyszak, *Biografie zawodowe z perspektywy całożyciowego uczenia się. Edukacyjne znaczenie obrazów pracy w narracyjnych i wizualnych reprezentacjach życia zawodowego*, Uniwersytet Gdański – Wydział Nauk Społecznych, Gdańsk 2015, s. 90.



commonplace book, detal

warstwę położoną na dwóch wcześniejszych. Ślady się zagęściły i przybliżyły obiekt do planowanego efektu nieczytelności: formy abstrakcyjnej chmury będącej odciskiem i śladem naszej biologicznej fizyczności gestu.

W Galerii Miejskiej BWA i w Kolonii Artystów obiekt przybrał formę zabudowanego prostokąta podświetlanego zimnym światłem. Jednak w miarę pracy nad kolejnymi warstwami zdecydowałam, że powinien on w efekcie finalnym przybrać formę bardziej organiczną, mniej surową, wynikającą z gestu, ustawicznego poszukiwania kształtu, ucieczki od dusznej geometrii. Doszłam do wniosku, że niekoniecznie musi zamykać się w jednej formie. Pojawiła się druga, mniejsza, być może zapowiadająca rozwój i dalsze pączkowanie kolejnych kształtów. Morficzny charakter obiektów i podświetlenie ciepłym światłem są bliższe cielesności tak silnie powiązanej ze śladem ludzkiego istnienia. W postaci dwóch organicznych form przedstawiam pracę *commonplace book* jako element części praktycznej rozprawy doktorskiej.

Na pierwsze warstwy obiektu składają się skopiowane zapisy ludzi z mojego najbliższego otoczenia. Pierwsza z nich zawiera gesty moich pradziadków, dziadków, rodziców i najbliższej rodziny. Kolejną stanowi mapa notatek

przekazanych przez znajomych i przyjaciół. Następna została stworzona podczas mojego miesięcznego pobytu w Kolonii Artystów w Gdańsku, gdzie na bieżąco przenosiłam na folię zapisy i rysunki zbierane od osób mieszkających w mojej rodzimej dzielnicy Gdańska – we Wrzeszczu.

Po trzech powstałych i wyeksponowanych na wystawach warstwach podjęłam decyzję, że muszę wrócić do korzeni i stworzyć raz jeszcze folię startową obiektu. Składa się ona z zapisów pochodzących z różnych etapów mojego życia. Są tam dziecięce rysunki, pierwsze gesty zostawione na kartce, zeszyty ze szkół, notatki studenckie, rysunki, a także zapisy służące do pracy nad doktoratem. Później z powrotem położyłam na stołach te warstwy odnoszące się do moich krewnych, najbliższych przyjaciół, znajomych, a na końcu społeczności dzielnicy.

Po miesięcznym pobycie rezydencyjnym w Kolonii Artystów uznałam, że moja obecność w społecznościach, z których chcę czerpać zapisy, jest niezwykle ważna. Z drugiej strony łączy się z pewnego rodzaju działaniem performatywnym, ale także z czymś niewygodnym. Wyjście z bezpiecznej przestrzeni pracowni, tworzenie na oczach obcych ludzi i w nieznanym otoczeniu było wyzwaniem oraz przekroczeniem osobistych granic, czymś zaprzeczającym sposobom mojej codziennej pracy. Było wystawieniem się na zupełnie nowe doświadczenie, zarówno odnosząc się do działania twórczego, jak i pod kątem czysto socjologicznym i antropologicznym. Miałam wrażenie, że z obserwatora wydarzeń i życia w danym miejscu staję się jego uczestnikiem. Wybory danych miejsc były podyktowane aktualnym biegiem mojego życia. Nie chciałam, żeby miały charakter siłowy i sztucznie wykreowany. Zazwyczaj było to działanie dodatkowe, równoległe do przepływającej bytności.

Następną przestrzenią stwarzania obiektu była Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie podczas mojego pierwszego roku pracy na stanowisku asystentki (2020–2021) spędziłam niezwykle dużo czasu. Zdecydowałam się na zbieranie od współpracowników notatek, zapisów, bazgrołów, odpadów ich codzienności – przeważnie akademickiej. Pierwszy rok pracy był bardzo mocno związany z moją obecnością w danym miejscu. Wyrazem tego jest kolejna warstwa dzieła.

Materiały na kolejną składową *commonplace book* zebrałam podczas dwutygodniowej rezydencji w Europejskim Centrum Solidarności. Sam pobyt

w tym miejscu oraz jego przebieg opisuję dokładniej poniżej, ponieważ zapisanie warstwy nie było dla mnie pierwszorzędym celem. Moja obecność wynikała z chęci zrobienia innego obiektu, zatytułowanego *Stół Dobrych Słów*, będącego jednym z bardzo ważnych badań w rozprawie doktorskiej. Podczas pobytu rezydencyjnego zaczęłam wrastać w strukturę danego miejsca. Poznałam ludzi tworzących ECS, uczestniczyłam w wielu sytuacjach i wydarzeniach, a także swoją obecnością kreowałam część wystawy stałej. Zebrałam ślady istnienia oraz stworzyłam mapę miejsca i ludzi, którzy są jego częścią.

Ostatnią z powstałych warstw zapisałam gestami, których autorów nie poznałam. Chciałam mocno oddalić się od tego, co jest mi osobiście bliskie, prywatne i zrośnięte z moim życiem. Zaczęłam zbierać zapisy znalezione przypadkiem. W sklepie, na ulicy, na klatce schodowej. Stałam się więc obiektywnym zbieraczem, który stworzył kolejną część pracy z materiału niewiadomego źródła. Przy ostatniej warstwie zmieniłam optykę na znacznie szerszą i wychodzącą poza granice poznania osobistego.

Zyskując kolejne warstwy, praca stała się coraz mniej czytelna, a pojedyncze słowa i rysunki przestały nieść za sobą konkretną treść. Sam obiekt oraz proces jego powstawania był działaniem kolaboracyjnym o charakterze społecznym. Był również moją pierwszą próbą wyjścia poza chęć przekazania odbiorcy efektów czysto wizualnych, najczęściej zamkniętych w prostych ramach płótna. Wszystkie zapisy, notatki, ślady i odciski codzienności, które zbierałam od ludzi, zostały przeze mnie docenione czy wręcz nobilitowane. Nad każdą pochyliłam się i za pomocą bardzo nieskomplikowanej, lecz mozolnej metody, skopiowałam, przepisując i utrwalając. Przeniosłam na folię charakterystyki pisma, kierunki prowadzenia linii oraz w miarę możliwości oryginalne kolory długopisów, kredek, piór, cienkopisów, farb. Większość osób z chęcią pozbywała się zalegających odpadów codzienności: ciężarów i dowodów na pozornie zmarnowany czas. Była również grupa odbiorców, dla której partycypacja ich gestów w dziele sztuki sama w sobie była nobilitująca, dlatego uznali, że podzielą się ze mną i wypożyczą mi zapisy dla nich niezwykle cenne. Były to często piękne rysunki, listy miłosne, notatki od bliskich, którzy już odeszli, albo pożółkłe, wyblakłe ślady dzieciństwa.

3.2. GEST ODCISKU

Odcisk i ślad w wyżej opisywanym rozumieniu rezonuje bliskoznacznie z teorią Georges'a Didi-Hubermana, jednego z najbardziej znanych i cenionych teoretyków i badaczy teorii odcisku w relacji do dotyku. Obrane przeze mnie ślady codzienności traktuję jako ściśle połączone z naszą fizycznością i biologicznością, wpływające z ciała i zostawiające ślad na papierze. Fascynują mnie odpady codzienności, resztki, których zniknięcie nic pozornie nie zmienia w pojmowaniu rzeczywistości. Jak już wyżej podkreślałam, moim celem nie jest zbadanie sensów tych zapisów, podążając za myślą Georges'a Didi-Hubermana: *W centrum procesu pozostawiania dotykowego śladu nie stało zatem wizualne naśladowanie podobieństwa, dokonywane z dystansu, lecz odcisk, taktyna bliskość i reprodukcja, co doprowadziło do tego, że forma stała się nierozdzielna z nośnikiem*⁴⁸. Samo sformułowanie gestu odcisku, którym posługuję się w mojej pracy, zostało szerzej opisane i zaproponowane po raz pierwszy przez badacza teorii odcisku. *Gest odcisku – to pojęcie [...] chwytające istotę techniki odcisku, w której zawiera się jego otwarcie na kompleksowość znaczeń. Odcisk nie jest zatem rudymmentarny i prymitywny w powszechnym znaczeniu tych słów, nie stanowi jedynie formy bez stylu – odcisk pracuje, jest to gra materii, gestu, oznakowania, a w ramach tej konstelacji kluczową rolę odgrywa dotyk, który daje wizualny rezultat pobudzający haptyczną pamięć i haptyczny system empatycznego podmiotu. Artystki i artyści w swoich dziełach „odciskają rozkoszną i bolesną historię zmysłów”. Przed wykonaniem gestu odcisku forma nigdy nie jest całkowicie przewidywalna – może być problematyczna, niepewna, nieoczekiwana i otwarta*⁴⁹.

W pracy nad obiektem *commonplace book* wymienione cechy formy są jednym z najtrudniejszych elementów całego działania. Temat pełnej otwartości i idące za tym wizualne i formalne trudności dotyczą również kolejnych badań, które przywołam w niniejszej pracy. Towarzyszy mi bardzo duża niepewność, związana z ostatecznym kształtem zapisów, niewiedza, jakie i od kogo

⁴⁸ M. Smolińska, *Haptyczna pamięć odcisku* [w:] *taż, Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020, s. 294-295.

⁴⁹ Tamże, s. 295-296.

otrzymam materiały, a także, jak będą one wyglądały w końcowym, wspólnym i z założenia spójnym zestawie. W związku z tym, że nie jestem autorką przedstawianych gestów, cały proces ma charakter niepewny i zawiera dużo znaków zapytania. Do samego końca powstawania pracy nie mogę przewidzieć jej finalnego kształtu. Choć, co bardzo ważne, poprzez powtarzanie i powtarzanie otrzymanych treści, przechodzą one również przez moje ciało i fizyczność. Pokonują drogę podwójnego przepisania, utrwalenia i scementowania. Nie odmawiam przyjęcia i zawarcia w mojej pracy notatek ze względu na treść, z którą się merytorycznie bądź światopoglądowo nie zgadzam lub na rysunek, który czysto formalnie i kompozycyjnie mógłby zdominować dotychczasową sieć zapisów. Uważam, że w mojej pracy jest miejsce na każdy ślad i nie powinnam oceniać ich charakteru, źródła i treści. Każdy zapis jest gestem odcisku.

3.3. PISMO - CIAŁO - DOTYK: KELOID

Często wspominam, opisując proces powstawania moich prac, o powiązaniu gestów, momentu zapisu i powtórzenia z cielesnością, fizycznością oraz powierzchnią skóry. Traktuję gesty jako wynikową przepływu w naszym ciele, jako ślad naszej bytności. Bardzo ciekawe, że dla Georges'a Didi-Hubermana niebagatelny pozostawał również fakt, że w pismach rzeźbiarza Davida d'Angers, czynnego w pierwszej połowie XIX wieku, odcisk bywa często wiązany ze skórą – jest ona miejscem dotyku i bezpośredniego przylegania, a więc kluczową powierzchnią inicjowania „afektywnego dotknięcia”⁵⁰.

Odnosząc się do kategorii pamięci i cementowania czasu szarej, powtarzalnej codzienności, dowiadujemy się, że w najstarszych metaforach, dotyczących pamięci nierozdzielnie łączą się ze sobą pismo i ciało. Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki, otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której – niczym zapis – wskutek dotykowego kontaktu odciskają się ślady, umożliwiające utrwalenie ulotnych wspomnień⁵¹. Z kolei Hans Belting zauwa-

⁵⁰ Tamże, s. 296.

⁵¹ Tamże.



Keloid, akryl, mulina na płótnie, tondo, śr. 80 cm, 2019

ża, że *realność ciała zależy wyłącznie od mechanicznego śladu, który może być zostawiony tylko przez to właśnie ciało*⁵².

Nad historią zmysłu dotyku i meandrami tego pojęcia w historii kultury i sztuki pochyla się oraz opisuje je w bardzo ciekawy i rzetelny sposób Marta Smolińska⁵³. Badaczka twierdzi, że opanowała ją haptyczna gorączka, tak modna i często spotykana w ostatnim czasie. W szerokim kontekście poszerza pojęcie i koncentruje się na *redefinicji [...] haptyczności, traktując ten fenomen nie tylko jako modalność wzroku, lecz również jako modalność słuchu, smaku, węchu, a także zmysłu równowagi i zmysłu kinestetycznego (propriocepcja), przy czym te dwa ostatnie dodają do tradycyjnej listy pięciu zmysłów.*

⁵² Tamże.

⁵³ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.



Keloid, detal

Dialogując z tradycją historyczno-artystyczną i de(kon)struując teksty źródłowe [...], wskazuję na multisensoryczny, somaestetyczny i synestetyczny wymiar haptyczności. [...] Postuluję o haptyczność poszerzoną, wychodząc z założenia, że każda dziedzina naszego życia nosi niewidzialne piętno działania zmysłu dotyku⁵⁴.

Bardzo silny związek zmysłu dotyku oraz pojęcia ciała widoczny jest w mojej kolejnej pracy. Obraz zatytułowany *Keloid* sam swój tytuł czerpie z bezpośredniego odniesienia do cielesności: *keloidy (bliznowce) to łagodne nowotwory tkanki łącznej, będące odpowiedzią na nieprawidłowy proces gojenia się ran. [...] Blizny te cechuje również brak tendencji do samoistnego ustępowania, odporność na różne metody leczenia i duża skłonność do nawrotów po próbie ich usunięcia. W wyniku nadmiernego rozrostu mogą prowadzić do ograniczenia ruchomości oraz negatywnie wpływać na jakość życia i psychikę chorego⁵⁵.*

⁵⁴ Tamże, s. 13–15.

⁵⁵ M. Jurzak, A. Goździalska, G. Dębska, *Keloidy. Łagodne nowotwory tkanki łącznej powstające w wyniku zaburzeń leczenia*, „Państwo i Społeczeństwo” 2012, nr 2, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Zdrowia i Nauk Medycznych, s. 11.

Obraz składa się z ręcznie wyszywanych przeze mnie keloidów (łac. bliznowców) – słów, które przekazało mi kilkadziesiąt osób z mojego najbliższego otoczenia. Poprosiłam ich o podzielenie się ze mną najbardziej bolesnymi słowami, które usłyszeli w swoim życiu. Tymi, które jak blizny nigdy nie znikną i o których ciężko zapomnieć. Niektórzy mieli potrzebę podzielenia się kontekstem, w którym usłyszeli dane słowa. Inni podawali hasłowe, często obiektywnie neutralne wyrazy, które w nieznanymi dla odbiorcy okolicznościach zmieniały się w najboleśniejsze rany. Dla wielu uczestniczących w projekcie badanie miało wpływ oczyszczający i uwalniający ze złych emocji. Wielu nie chciało się jednak tymi słowami dzielić. Część osób z łatwością przywoływała atmosferę i emocje towarzyszące bolesnej sytuacji, lecz same słowa nie były dla nich najważniejsze. Wnioski płynące z procesu tworzenia obrazu *Keloid* przerosły moje oczekiwania. Obraz zamienił się w projekt społecznie zaangażowany, który ma realny wpływ na dużą liczbę osób. Skumulował ogromny ciężar, który mozolnie przepracowałam i skrupulatnie wyszyłam, zamieniając go w namacalne, widoczne blizny. *Pokłute i zakrwawione palce, żmudna, trwająca dniami benedyktyńska praca, cierpliwość i mantryczny charakter działania na płótnie to nic innego jak bardzo świadomie uprawiana wielka sztuka. [...] Jeden z obrazów zakomponowany został ze słów wyszytych w tondzie. Słowa, które ilustrują ból i traumę, trudne słowa w zbitej masie czerni, ciemnych barw. Obraz działa niczym keloid – trudno gojąca się rana, blizna czy wręcz lekki nowotwór na powierzchni skóry⁵⁶.*

Myśląc o hafcie, którym posłużyłam się w tej pracy, można oczywiście nawiązać do wyżej wspomnianych konotacji ludowych lub odebrać przedstawienie w tondzie jako pracę o rysie feministycznym. Jednak, jak już wspomniałam, nie to było moim pierwotnym celem. Chciałam znobilitować usłyszane i przeczytane słowa bądź całe historie, wyciągnąć ten mroczny ciężar od osób biorących udział w projekcie i wyhaftować go. Metoda, jaką się posłużyłam, sprawiła, że z trudnymi słowami spędziłam bardzo dużo czasu. Przyjrzałam się każdej literze budującej wagę wyrażenia, hasła bądź całych dialogów. Musiałam je przez siebie przefiltrować, co było silnym emocjonalnie doświadczeniem.

Podczas pracy nad *Keloidem* nie kopiowałam gestów innych ludzi. Zbierałam

⁵⁶ A. Nowosielska, dz. cyt.



Stół Dobrych Słów, pleksi, sklejka, farba akrylowa, śr. 300 cm, 2021-2022

słowa usłyszane. Zapisałam je więc w najprostszy, najbardziej neutralny sposób – drukowanymi literami w jednym, nieprzerwanym ciągu. Nie są więc kopiami zapisów, tak jak powyżej opisany obiekt *commonplace book*. Są próbą powtórzenia emocji, ciężaru, zasłyszanej mowy nienawiści i stworzenia formy zgrubiałej, niewygodnej jak tytułowy keloid.

W kontrze do *Keloidu* powstał *Stół Dobrych Słów*. Obie prace zostały wyeksponowane w styczniu 2022 roku podczas projektu *Słowo dobre / Słowo złe* w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Całe przedsięwzięcie odnosiło się do tragicznej śmierci Prezydenta Miasta Gdańska Pawła Adamowicza i do siły, z jaką potrafią ranić i zabijać złe słowa. Do obrazu *Keloid* powstała również instalacja dźwiękowa stworzona przez aktorów Teatru Wybrzeże w Gdańsku, którzy nagrali czytanie mojego obrazu i wszystkich złych słów na nim skumulowanych. Pole zmysłów odbierających pracę zostało więc poszerzone.

Praca nad *Stołem Dobrych Słów* rozpoczęła się w październiku 2019 roku, kiedy w ogrodzie zimowym ECS stanęła skrzynka na dobre słowa. *Szukamy słów, które usłyszeliście od innych albo sami wypowiedzieliście, a one wciąż rezonują pozytywnymi emocjami i kojarzą Wam się z pięknymi, szczęśliwymi chwilami życia lub wręcz przeciwnie, świat się Wam walił, a słowo*

przyniosło ukojenie – w ten sposób prosiłam gości ECS o dzielenie się dobrymi słowami. Można było opisać kontekst sytuacji bądź ją zilustrować. Forma dowolna. Skrzynka miała być dostępna przez dwa miesiące. Pandemia sprawiła, że napełniała się dobrymi słowami niemal o rok dłużej, przez co zebrany materiał był imponująco obszerny.

Z pieczołowicie zbieranych, zapelniających szczelnie skrzynkę kartek z dobrem, powstał *Stół*. Pojawiły się na nim świetliste, ciepłe słowa, opowieści, które misternie wydrapałam na trzymetrowej płaszczyźnie koła. Napisy czasem na siebie nachodzą, płaczą się, zamazują. Jednak sensem tej pracy nie jest czytelność. Chodzi o sam gest, ślad dobra, mnogość charakterów pisma, wielkość liter, temperament autorki lub autora słów. Szczególnie w pamięci utkwily mi te otrzymane od osób niewidomych, przepisane i dostarczone przez pośredników dobroci. Dominowały słowa wskazujące na wsparcie, opokę, bezwarunkową miłość i przyjaźń.

Po przejrzeniu kilku setek otrzymanych kartek z zapisami (w wielu językach świata) byłam w stanie podzielić je na cztery wyróżniające się kategorie:

1. opisujące coming outy osób homoseksualnych, które dostały wsparcie od najbliższych,
2. wyznania osób wychodzących z ciężkich chorób, depresji, uzależnień i odnoszących się do nieocenionej pomocy przyjaciół, partnerów bądź rodziny,
3. nawiązujące do spraw codziennych, najprostszych, stanowiące często największe wsparcie i wyrazy tęsknoty,
4. pojedyncze hasła, cytaty znanych osób (m.in. Czesława Miłosza, Marka Aureliusza, Władysława Bartoszewskiego).

Była również duża ilość listów skierowanych bezpośrednio do mnie jako autorki działania, w których otrzymałam podziękowania za inicjatywę.

Pracując nad obiektem, znów postawiłam się w roli kopistki śladów zapisów, szybkich gestów pozostawionych na kartce. Część pracy powstała w mojej pracowni, nad drugą połową pracowałam już na miejscu ekspozycji – w Europejskim Centrum Solidarności. Było to więc działanie partycypacyjnie podobne do tego w Kolonii Artystów. Chciałam, żeby odbiorcy widzieli, w jaki

na następnej stronie: *Wieczór dla Przyjaciela*, Europejskie Centrum Solidarności, styczeń 2022

sposób pracuję i co dzieje się z pozostawionym przez nich dobrem. Mozolnie, w wielkim skupieniu i oddaniu wydrapałam każdą literkę i gesty pozostawione w skrzynce na dobre słowa. Myślałam, że podczas rezydentury w ECS całą pracę wykonam sama. Jednak działanie i moja obecność spotkały się z bardzo dużym zainteresowaniem i ciekawym odbiorem. Pracując w sali G, stanowiącej część wystawy stałej, spotkałam kilkaset osób odwiedzających muzeum. Padało mnóstwo pytań i wyrazów chęci partycypacji. Zaczęliśmy wspólnie pracować nad *Stółem*. Część osób z wielkim oddaniem i skupieniem zapisywała kredą swoje dobre słowa, które później wydrapałam i utrwaliłam. Usłyszałam bardzo dużo historii od ludzi z różnych stron świata. Co ciekawe, dobre słowa pozostawione przez zwiedzających często wynikały z emocji związanych z wcześniej obejrzaną ekspozycją. Brzmiały też bardziej jak życzenia, ogólne hasła: *solidarność, zawsze razem, za naszą wolność*. Mój dwutygodniowy pobyt w ECS zamienił się w nieustające warsztaty, spotkania z ludźmi, wspólną pracę daleko wykraczającą poza pierwotne plany. Ale chyba już się nauczyłam, że wyjście do ludzi nie łączy się z bezpieczną realizacją założeń. W ten sposób następuje otwarcie na nowe, co chyba dla artysty powinno być jedną z podstawowych dróg rozwoju.

Stół nie był niedostępnym dziełem sztuki. Osobiście poprowadziłam przy nim zajęcia plastyczne dla dzieci. W trakcie zajęć rozmawialiśmy też o sile słów, o tym, jak mogą ranić lub wzmacniać. Co niezwykle ważne – odbył się przy nim również cykl warsztatów psychologicznych dotyczących porozumienia bez przemocy. *Stół* był przystosowany do tego, żeby przy nim usiąść, porozmawiać, dotknąć go. I działo się to w sposób naturalny, światło i dobro przyciągały.

3.4. DROBINY BYTU I DEKORACJA CODZIENNOŚCI: KURTYNA

Kolejną pracą, którą omawiam w kontekście badań nad śladami codzienności jest *Kurtyna*. Składa się ona z odpadów mojej codziennej pracy w pracowni, które zbieram od czasu dyplomu magisterskiego z 2015 roku. Są to ręcznie wycinane szablony, którymi posługiwałam się do namalowania cyklu obrazów *all-over* i *plaża* prezentujących wyżej opisywane tłumy ludzi. Elementy tkaniny zbierane przez kilka lat same zaczęły przybierać kształt gotowej pracy, wielkiej

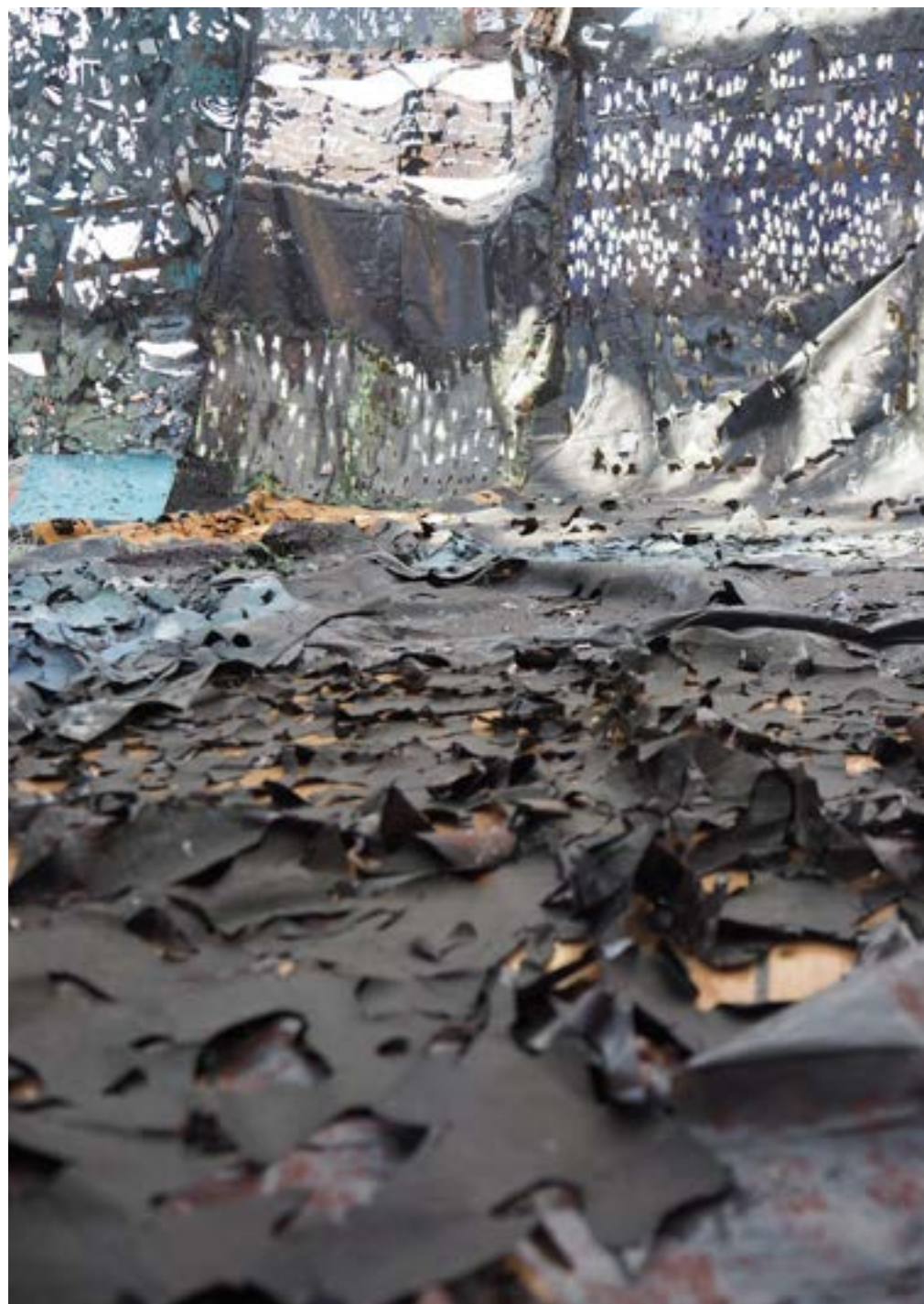
formy złożonej z pozszywanych folii i nawarstwionych, odpadających płaszczyzn farb. Praca jest w stałym procesie, wciąż się rozrasta i nabudowuje.

Kurtyna złożona jest z resztek, z tego, czego nie zauważałam i chciałam się podczas malowania obrazów pozbyć. W procesie powstawania zaobserwowałam bezpośrednią analogię do codzienności: do wyciągnięcia na wierzch tego, co zwyczajne, często zakurzone i stworzone po to, by chować, a nie stawiać na piedestale oraz do podkreślenia, że to przezroczysta codzienność i jej resztki konstituują nasz byt.

Nasuwa się tu bardzo bezpośrednia analogia do jednej z najważniejszych, wyżej już cytowanych, polskich książek filozoficznych *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Sam tytuł mojej pracy został zaczerpnięty z inspiracji lekturą, w której kurtyna pojawia się jako dekoracja oddzielająca nas od codzienności, jako forma przysyłająca skutki uboczne powszedniości bądź techniczne czynności rozgrywające się na scenie. *Nie ma dwóch takich samych istnień i nie ma dwóch takich samych codzienności. Moja różni się radykalnie od Twojej, Twoja nie przypomina niczego, co moje, choć przecież spełnia się w tych samych dekoracjach, w tej samej architekturze i za pośrednictwem tych samych obiektów. To, co stanowi o ich unikalności, jest jednak niewidoczne. I na to właśnie naprowadzają nas „Szczeliny istnienia”. Na kartach tej książki odsłania się fundamentalna ekstatyczność najbardziej banalnych codziennych praktyk i rek wizytów. [...] A przede wszystkim – co jest skądinąd zasadniczym warunkiem możliwości jakiegokolwiek doświadczenia – faktu posiadania ciała. [...] Dlatego prawdziwej metafizyki [...] nie trzeba szukać w opasłych księgach, egzotycznych duchowych rytuałach albo psychodelicznych substancjach otwierających na oścież „drzwi percepcji”. [...] Ona wydarza się tu i teraz, w tym wszystkim, co najbardziej namacalne, dotykalne, cielesne, intymne, fizjologiczne, bezpośrednie i bliskie⁵⁷.*

Warto przyjrzeć się opisanym w *Szczelinach istnienia* pojęciom drobin bytu i obiektów egzystencjalnych. Drobiną bytu może być wszystko. Jednak staje się obiektem dopiero wtedy, kiedy skupimy na niej naszą uwagę i straci swoją anonimowość. Ważne jest więc to, żeby obserwować, co naturalnie dzieje się w naszym otoczeniu, co wydarza się samoistnie, a zaczyna ugruntowywać

⁵⁷ T. Stawiszyński, *Wstęp* [w:] J. Brach-Czajna, *Szczeliny...*, dz. cyt., s. 7.



Kurtyna, folia, farba akrylowa, ok. 400 × 600 cm, 2015-2020

się poprzez naszą uważność. Jolanta Brach-Czaina zauważa, że *przedstawicielstwo istnienia, jakim jest „coś” jako drobina bytu nie może być mylone z fragmentem rzeczywistości. Fragmenty są elementami samowolnie odciętymi od całości i nie stanowią naturalnych struktur, jakimi są drobinny istnienia wcielone w konkret egzystencjalny. Fragmenty są rzeczywistością okaleczoną. Odlądzone od całości przez kataklizm – jak urwana noga stołu czy człowieka [...]*⁵⁸. Drobinny bytu, które stają się obiektem, nazywane są obiektem egzystencjalnym ze względu na powiązanie z bytem i z naszym istnieniem. I co bardzo ważne: *spotkanie z drobinami bytu, choć polega na udzieleniu im uwagi, dotyczy naszego istnienia [...]. Gdy próbujemy zrozumieć przesłanie płynące ku nam od egzystencjalnego konkretnego, ostatecznie dochodzimy do rozumienia siebie*⁵⁹. Temu właśnie ma służyć nasza uważność i egzystowanie w odwiecznym, rytmicznym dramacie dnia codziennego, w którym przeplata się stan zaangażowania i nicości, a coś, na czym byliśmy skupieni i czemu byliśmy w pełni oddani za chwilę przechodzi w zapomnienie.

W mojej pracy artystyczno-badawczej drobinami bytu są zapisane kartki, otrzymane notatki oraz pozostałości po działaniu w pracowni (foliowe szablonny, łuszcząca się na nich farba, której odpady skrupulatnie zbieram od lat). Poprzez dostrzeżenie ich i zauważenie następuje nobilitacja i podkreślenie rangi egzystencjalnej przedmiotów, wyciągnięcie ich z szarej otchłani codzienności i docenienie ich znaczenia dla przepływu naszych bytów. Świadczy o tym również sposób wyeksponowania podczas publicznej prezentacji rozprawy doktorskiej pojedynczych notatek i zapisków, które skopiowałam i potraktowałam jako punkt wyjścia w serii prac malarskich. Te, które wybrałam i które pojawiły się w cyklu obrazów, eksponuję na wystawie w szklanych gablotach. Traktuję więc pogniecione świstki i nikomu (pozornie) niepotrzebne znaki czasu jak muzealne eksponaty, które można podziwiać za szklaną taflą eleganckich obiektów.

⁵⁸ T. Stawiszyński, *Wstęp* [w:] J. Brach-Czaina, *Szczeliny...*, dz. cyt., s. 14.

⁵⁹ Tamże, s. 20.

3.5. NIECZYTELNOŚĆ I ORGANICZNOŚĆ – CYKL OBRAZÓW ŚLADY CODZIENNOŚCI. RYTUAŁ POWTÓRZENIA

Jolanta Brach-Czaina szeroko opisuje zjawisko krząctwa, kręcenia się wokół spraw codziennych, szarych, w których nicość przeplata się z istnieniem. *Krząctwo to obecność poprzez ponawianie. Gdy powtarzam gesty przypisane mojej obecności, utrzymuję ją. Na tym przecież polega bytowanie. [...] Krząctwo samo siebie unicestwia. Każda czynność anihiluje własne działanie, by dać miejsce możliwości ponawiania. Codziennosc budowana jest ze znikających gestów, ulatujących problemów, z przedsięwzięć, które tracą znaczenie, gdy tylko zostaną wykonane*⁶⁰.

Autorka bardzo wyraźnie zwraca uwagę na przezroczystość i niezauważalność jako główną formę obecności codzienności⁶¹, w której cały czas i na okrągło coś się dzieje, a czego namacalnie nie dostrzegamy. Często tylko czujemy znużenie, zmęczenie wiecznym powtarzaniem i mechanicznym wykonywaniem tych samych, błahych czynności. Tak jakby to, co codziennie przepływa, działo się pod powierzchnią spraw bardziej ważkich i przez nas wyczekiwanym. Bardzo niebezpieczna jest również kategoria beczynności, która może doprowadzić nas do zagubienia się w codzienności. Najlepiej więc: *zrobić tylko to, co i tak robimy, czego nie zrobić nie możemy: wejść w środek codziennego doświadczenia, poddać się, zdecydować na wypłaszczenie nie pozostawiające cienia nadziei na nic, skapitulować wobec elementarnych konieczności, wówczas gdy nie ma już mowy o fałszywych spekulacjach intelektu, mirażach dumy, złudzeniach wyobraźni maskującej nagi fakt dumy, wtedy – w tym ogoloceniu – codzienność odsłania zimną potęgę ostatecznych wartości. Gdy zrezygnowani przyznajemy, że nasze krząctwo jest niczym, zaczynamy rozumieć, że zawiera wszystko*⁶².

Kategoria niezauważenia i przezroczystości wyraźnie przyświecała mi przy powstawaniu prac tworzących część praktyczną rozprawy doktorskiej. Wyżej wspomniałam, że składa się na nią finalny kształt dwóch obiektów *commonplace*

⁶⁰ Tamże, s. 93.

⁶¹ Tamże, s. 73.

⁶² Tamże, s. 96.



proces powstawania jednego z obrazów z cyklu *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia*

book oraz wybrane notatki nobilitowane do wyeksponowania w szklanych gablotach. Częścią dzieła doktorskiego, będącego naturalnym wynikiem trwających kilka lat badań, jest również cykl obrazów. Większość z prezentowanych prac przyjęła formę organiczną, obłą, nieregularną. Chciałam – podobnie jak w przypadku obiektu *commonplace book* – żeby straciły surowość geometrii i zbliżyły się do naturalnej nieudolności, otwarcia perfekcyjnych ram malowanych obrazów. Wszystkie kształty, w które zamknęłam malarskie wypowiedzi, pochodzą z gestów zaczerpniętych z otrzymanych notatek bądź są wynikiem mojej własnej fizyczności i obrazem przepływu danej chwili.

Do stworzenia większości prezentowanych prac posłużyłam się wyżej już zaznaczonymi, szlachetnymi i nobilitującymi technikami: haftem, pracą z naturalnymi pigmentami oraz pszczelim woskiem. Przedstawiłam na nich notatki, rysunki i zapisy zaczerpnięte z tych eksponowanych w gablotach. Nad wyborem notatek nie zastanawiałam się długo, nie był dla mnie ważny ich sens, lecz sam fakt istnienia śladu czyjejś codzienności. Niezależnie od tego, czy to były zapisy historyczne, prywatne czy znalezione w ulicznej kałuży, nad każdym pochylałam się z takim samym oddaniem i pieczołowitością.

Większość prac powstała w tonacjach wyblakłych, kolorach cielistych,

spranych i momentami wołających o mocniejszy akcent kolorystyczny. Chciałam, żeby w swoich gęstościach sieci zapisów, nakładania warstw notatek były nieczytelne, a niektóre z nich wręcz niezauważalne i nieuchwytnie w swojej bladej bądź monochromatyczności. Ta bladeść przypomina skórę, nieidealność ciała, z którego prezentowane gesty wypływają. Nakładane ślady pisma, bazgroły momentami wibrują, zamieniają się w sznury ornamentów, orientalnych rytów, nieczytelnych znaków.

Bardzo ważna podczas powstawania cyklu obrazów była dla mnie kategoria nieczytelności. Marta Smolińska w tekście kuratorskim do wystawy *Nieczytelność. Konteksty pisma* w Art Stations z 2016 roku pisze: *Jakby powiedział Jacques Derrida nieczytelność jest miejscem, w którym wydarza się błąd, jaki z kolei może być sygnałem najbardziej intensywnego inicjowania się i działania nowych znaczeń. Nieczytelny zapis nie należy bowiem do żadnego miejsca i porządku: jego istotą jest niestabilność, która uruchamia myślenie o tym, co wymyka się jednoznacznyom określeniom. Gra z naszymi nawykami kulturowymi oraz z matrycami pisma i liter, które nosimy w pamięci. Wytrąca nas z pewności i otwiera na nieoczekiwane*⁶³.

Marta Smolińska zaznacza również, że nieczytelne zapisy są częścią naszej codzienności⁶⁴. *Większości z nas zdarzyło się w życiu wykonanie notatki nieczytelnej później nawet dla nas samych, prawie każdy doświadczył niemożności odczytania bazgrołów innej osoby lub natrafił na system znaków, którego nie był w stanie zrozumieć. Co wtedy czujemy? Poirytowanie, bezsilność, bezradność? A może w tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądanym sens beczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, gdy pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem lub kodem bez informacji? Mamy więc do czynienia z zapisami, które są widzialne, lecz pozostają nieczytelne*⁶⁵.

Powyższy cytat mógłby być opisem sensów przedstawionych podczas publicznej prezentacji rozprawy doktorskiej. Tak jak pisze Marta Smolińska:

⁶³ M. Smolińska, *Nieczytelność. Konteksty pisma*, <http://www.artstationsfoundation5050.com/exhibitions/wydarzenie/nieczytelno-konteksty-pisma/2745> [dostęp 2.01.2022].

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ M. Smolińska, *Konteksty pisma i palimpsesty (czyli o uczytelnianiu nieczytelności przez kuratorkę)*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, *Nieczytelność*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, s. 31.

zapisy w moich pracach są widzialne. Można dopatrzeć się pojedynczych słów, liter, ciągów znaków. Część z nich została również wyhaftowana, przez co poszerza swoją haptkę, można ich dotknąć, wyczuć zgrubienie i nawarstwienie nici. Ze względu na nieczytelność tekstów, rysunków, obliczeń, która często jest wynikiem powtarzalności gestu, zdecydowałam się umieścić obok obrazów ślęgi. Są to oryginalne zapisy, które bez palimpsestowych warstw wyjaśniają pochodzenie przedstawienia.

Pojawia się wątpliwość, dlaczego część z notatek zostaje wyeksponowana przeze mnie w sposób czytelny, skoro wyraźnie i wielokrotnie podkreślałam, że nieczytelność jest ważnym założeniem tej pracy. Zdecydowałam się na umieszczenie zapisów w szklanych gablotach, ponieważ uważam za istotne, żeby wystawa doktorska prezentowała również drogę dochodzenia do nieczytelności i końcowej formy przedstawianych dzieł. Proces osiągania finalnego kształtu pracy artystyczno-badawczej uznaję za niezwykle ważną część działania praktycznego rozprawy doktorskiej. Jego specyfika opiera się przecież na próbach i błędach, a także na odsłanianiu przebytej drogi poszukującego badacza. Stwierdziłam więc, że zapisy figurujące jako oryginały i korzenie całej dysertacji zasługują na taki sposób ekspozycji.

Kolejnym powodem jest fakt, że to, co czytelne, pozwoliło na pojawienie się w moich pracach kategorii nieczytelności. *Nieczytelność, z powodu negatywnej natury swego bytowania, musi być rozpatrywana nie wprost, ale niejako z boku. Ten epistemologiczny kłopot zdaje się wspólny wszelkim ontologicznym negacjom. Aby zaprzeczyć istnieniu czegoś, koniecznym jest inteligibilnie pozytywne określenie obiektu negacji. Nieistnienie zawsze jest negatywną formą istnienia czegoś. [...] Nieczytelność potrzebuje czytelności, żeby zaistnieć. Bez spełnienia tego warunku snucie rozważań nad jej naturą pozbawione jest sensu. Nieczytelność jako zaprzeczenie czerpie pełnię swojej tożsamości z czytelności. Aby można było stwierdzić, że dany obiekt jest nieczytelny, koniecznym jest rozpoznanie go jako przekazu intencjonalnych treści [...]*⁶⁶.

Od pojęcia nieczytelności bardzo blisko do terminu palimpsestu. W takim rozumieniu podchodzę również do obiektu *commonplace book*, którego nakładające się warstwy prowadzą do zatarcia sensów. Z drugiej strony warunkiem

⁶⁶ A. Bednarczyk, *Kształt nieczytelności*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, dz. cyt., s. 13.

zaistnienia palimpsestu jest wieczna procesualność, która stanowi podstawową cechę prezentowanych obiektów. Tak jak w pierwszych powstałych palimpsestach, gdzie tekst był zapisywany na nowo i ścierany bądź zamazywany, żeby zrobić miejsce na nowe.

Pojawia się tutaj również hasło Derridiańskiego nierozstrzygalnika, opisującego moment, w którym odbiorca musi sobie poradzić z irytująco zamazaną treścią. Gdzieś pod powierzchnią wiemy przecież, że to są kody i rzędy sensów dobrze nam znane. Zaczynamy więc mierzyć się z fascynującymi do zbadania odczuciami odbiorcy względem nieczytelnego. *Jakby powiedział Derrida, nieczytelność pism konfrontuje nas z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, które ze znaczeń, jakie przychodzą nam go głowy, jest tym jedynym właściwym. Usiłujemy dopasować znane słowa do bazgrołów, lecz żaden sens i tak się nie wylania. Nie powinniśmy jednak rozkładać ręk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma”. Pisma związanego z naszą zarówno umysłowością, jak i cielesnością. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze⁶⁷.*

Przy pracy nad dziełami malarskimi należącymi do części praktycznej rozprawy doktorskiej bardzo ważny był dla mnie również sam sposób ich prezentacji. Obrazy nie zostaną powieszony jeden przy drugim, równane według górnej bądź dolnej krawędzi w myśl współczesnej, rozumianej w ten sposób od nowożytności, ekspozycji wystawowej. Z pojedynczych płócien zostaną zbudowane szersze w zamyśle kompozycyjnym przedstawienia. Kształty krosien, poza ich nierównomierną organicznością, różnią się również znacząco wielkościami. Ich różnorodność, morficzność i zbudowane na tej bazie kompozycje odwołują się do współczesnego, puentylistycznego Baumanowskiego postrzegania czasu. A także do nadmiaru bodźców, rozedrgania oraz próby złapania i zamrożenia śladów istnienia na pojedynczych płótnach, również do samej

⁶⁷ M. Smolińska, *Konteksty pisma...*, dz. cyt., s. 26.

formy otrzymanych notatek: z pourywanymi czy zaokrąglonymi przez upływ czasu brzegami. Nie są to jednak kompozycje nierozzerwalne. Każdy obraz jest indywidualną formą wypowiedzi, a ich układy mogą podlegać dynamicznym zmianom, przetasowaniom i odwróceniu harmonii układu. Ich forma stoi więc w kontrze do scementowanych, wyhaftowanych, zalanych woskiem treści, które pomimo tego, że pochodzą ze świata pędu i ulotności, zostały zatrzymane, a ich żywotność wydłużona.

Na jednej z prac namalowanej w tondzie o średnicy stu centymetrów wyhaftowałam małą czcionką bardzo dużą ilość wiadomości zaczerpniętych z aplikacji Messenger. Były to pojedyncze hasła, zdania bądź całe dialogi. Praca została utrzymana w kolorystyce cielistej, neutralnej, wyblakłej. Jest to jedyny obraz składający się na część praktyczną rozprawy doktorskiej, w której nie korzystałam z notatek i zapisów otrzymanych od innych ludzi. Podobnie jak w obrazie pod tytułem *Keloid* posłużyłam się neutralną i prostą czcionką. Wyrazy na sobie nachodzą, nawarstwiają się, zamazują.

Czas powstawania obrazu zbiegł się z najcięższym lockdownem i czasem pandemii w Polsce. Wręcz niemożliwe były kontakty z innymi ludźmi, a w przypadku mojej pracy zdobywanie od nich kolejnych materiałów do powstawania obrazów. Wstrzymana na jakiś czas została również możliwość odwiedzenia bibliotek w celu poszerzenia wiedzy teoretycznej, tworzącej szkielet niniejszej wypowiedzi. Okazało się, że sposób prowadzenia rozmów za pośrednictwem portali społecznościowych, który do tej pory wydawał mi się nieważny, niczym produkt uboczny prawdziwego życia, zmienił swoje znaczenie. W warunkach izolacji wymiana komunikatów za pośrednictwem urządzeń stała się jednym z nielicznych sposobów łączenia się ze światem. Błahe słowa, które zamroziłam na płótnie, stały się już nie tylko fragmentarycznym odpadem codzienności, ale osią komunikacji i często jedynym znakiem, że bliski człowiek istnieje.

ROZDZIAŁ III

4. RYTUAŁ POWTÓRZENIA

4.1 PROBLEMATYKA STANU BADAŃ POJĘCIA RYTUAŁU

Istnieje największy możliwy brak zgody na to, jak powinno być rozumiane słowo rytuał.

Edmund Leach⁶⁸

Problematyka stanu badań pojęcia rytuału łączy się z wieloma naukowymi nieścisłościami. Uważam, że jeśli chodzi o poziom niedookreślenia znaczenia, zdecydowanie wyprzedza on wyżej omawianą codzienność. Literatura przedmiotu wskazuje na mnogość sprzecznych sposobów konceptualizacji terminu. Mateusz Dąsał podkreśla, że można je traktować nawet jako zestaw opozycji⁶⁹. *Niewiele terminów zrobiło w ciągu ostatnich lat równie zawrotną karierę co rytuał. Uznawany był za podtrzymujący porządek i ład społeczny, a jednocześnie za metodę wprowadzania do kultury innowacji; miał tworzyć wspólnotę równych, wolną od ustrukturyzowanej hierarchii, a w tym samym czasie stanowić środek sprawowania kontroli i wywierania opresji. Uważano go za najistotniejszy element kultury, jej „soczewkę”, a inni badacze w tym samym okresie postulowali, że w ogóle nie istnieje. Każda epoka [...] inaczej go rozumiała i stosowała, a każde pokolenie badaczy poszerzało jego zakres znaczeniowy albo przypisywało mu zupełnie inne sensy. Wraz z upływem czasu pojęcie to coraz bardziej się metaforyzowało i wkraczało na co raz to nowe obszary. Równoległe do tego procesu narastały spory o to, co i w jakich okolicznościach może zostać nazwane rytuałem, podczas gdy okazywało się, że termin ten użyty w dyskusji może dotyczyć zupełnie różnych, teoretycznie nie związanych ze sobą kwestii⁷⁰.*

⁶⁸ M. Dąsał, *Rytuały, obrzędy, ceremonie. Antropologiczna konceptualizacja rytuału*, Zakład Wydawniczy NO-MOS, Kraków 2018, s. 14.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

Podążając za bardzo ciekawymi badaniami Mateusza Dąsala, dowiadujemy się, czym rytuał na pewno nie jest. I jest to chyba jedyną wiadomą w badaniach nad współczesnym rozumieniem terminu. Pośród wielu przykładów należy wyraźnie podkreślić, że rytuałem nie powinno się nazywać *zwyczaju i nawyku, czym może być na przykład „poranny rytuał” lub „rytuał oglądania wiadomości w telewizji”*⁷¹. To jest bardzo istotne przy próbie określenia, czy moje twórcze działania w jakikolwiek sposób ocierają się o pojęcie rytuału, czy nobilitująca praca, którą wykonuję niemal w mantrycznym rytmie, nosi jego znamiona – czy wręcz przeciwnie: bliżej jej do nawyków i zwyczajów.

Na potrzeby niniejszej dysertacji dookreślam termin *rytuał*, nazywając go *rytuałem powtórzenia*. Dodawanie słowa uszczegóławiającego również wprowadza badaczy w konsternację. Nie wiedzą, czy ma to służyć przysłonięciu samego niejasnego pojęcia czy *jeśli do terminu „rytuał” dołączony zostanie dodatkowy konkretyzujący element, to zanika potrzeba doprecyzowania zakresu znaczeniowego badanych fenomenów? Mówiąc wprost, czy rytuał polityczny to ciągle rytuał, czy może zupełnie nowa jakość, niemająca nic wspólnego z pierwotnym znaczeniem terminu. Z drugiej strony, jakaś forma ciągłości, uzasadniony powód tego, że nie zostało powołane do życia nowe pojęcie, może istnieć*⁷². Być może posługując się takim zlepkiem słów, próbuję osłabić ogromny ciężar historyczny i kulturowy przywołanego terminu i wskazać również na wagę zjawiska powtórzenia.

Jedno jest pewne: *należy mieć [...] na uwadze, że ostateczna odpowiedź po prostu nie istnieje. Nie jest możliwe raz na zawsze w sposób wszystkich satysfakcjonujący powiedzieć, czym jest rytuał. [...] Samo stwierdzenie, że rytuał „jest” tym lub owym, już samo w sobie obarczone jest błędem definicyjnym*⁷³.

Jednak wszyscy badacze zgadzają się co do tego, że rytuały w swojej najczystszej formie możemy odnaleźć w społecznościach tradycyjnych. Od razu nasuwa się powiązanie ich z religią, a także podstawowymi dychotomiami jak *sacrum – profanum, dobro – zło. Jedną z podstawowych kwestii spornych w analizach rytuału jest problem, czy rytuał koniecznie przynależy do sfery*

⁷¹ Tamże, s. 10.

⁷² Tamże, s. 17.

⁷³ Tamże, s. 12.

*religii, czy też jest zjawiskiem od niej niezależnym, możliwym do odnalezienia w innych sferach kultury. [...] Rytuał był dla antropologów spleciony z religią, gdyż od początku dyscypliny zajmowali się społecznościami, gdzie religia była głównym wzorem kulturowym*⁷⁴.

I tutaj należy wspomnieć o rozumieniu rytuału przez Victora Turnera, jednego z czołowych badaczy pojęcia. Najbardziej interesujący jest fakt, że XX-wieczny antropolog odchodzi od łączenia rytuału z religią, a zaczyna przenosić go również w strefę współczesnej rzeczywistości. *Turner nie wymyślił wprawdzie terminu „rytuał”, od połowy XIX wieku obecnego w piśmiennictwie antropologicznym, ale w pewnym sensie wynalazł go na nowo wpisując pojęcie „dramatu społecznego” [...], obrzędowego rozwiązania konfliktu potwierdzającego wartości, na których opiera się grupa*⁷⁵. *The Ritual Process* [...] stanowił dla Turnera punkt zwrotny antropologicznych poszukiwań. *Tezy zawarte w książce [...] otwierały perspektywę zastosowania kluczowych pojęć – liminalności i communitas – do opisu zjawisk występujących w społeczeństwach złożonych. [...] Nastąpił istotny przełom, związany z przejściem od studiów nad społecznościami plemiennymi do analiz złożonych, industrialnych społeczeństw*⁷⁶.

Bardzo ważne jest również zjawisko zeświecczenia pojęcia spowodowane wzrastającą świadomością i zauważeniem pewnych zachowań rytualnych. Być może przyczyniło się do tego pomieszanie niecodziennego z codziennym, *sacrum* z *profanum*, spraw błahych z wysokimi. Podawanie w wątpliwość definicji pojęcia, a także współczesna literatura przedmiotu odnosząca się do rytuału, kreują wielką niewiadomą. Z drugiej strony przez poszerzenie granic codzienności pole badawcze się niezwykle rozrasta, staje się wręcz nieuchwytnie, jego granice zamazują się.

Proces uświadamiania zachowań rytualnych [...] może zmodyfikować lub zredukować ich sens. To, co do tej pory przyjmowano „samo przez się”, co podlegało zwyczajowi sakralnemu, teraz musi zostać sprawdzone lub budzi wątpliwości. [...] Pozostaje jednak pytanie, czy będziemy świadkami

⁷⁴ Tamże, s. 18.

⁷⁵ J. Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału* [w:] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 10.

⁷⁶ M. Dąsal, dz. cyt., s. 19.

wykrystalizowania się bardziej ogólnych form rytualnych o bogatej symbolic. [...] Wszelkie prognozy tracą sens, ale stawka jest bezsprzecznie wielka, gdyż dotyczy sensu regulacji, emocji oraz doświadczeń społecznych⁷⁷.

Mateusz Dąsał zwraca uwagę na to, że podejście do rytuału może być także bardzo indywidualne, postrzegane z naszej własnej perspektywy. Nie należy również pominąć perspektywy arbitralnych doświadczeń jednostki. Mecz podwórkowy nie jest rytuałem lub jest w minimalnym stopniu, lecz dla młodego piłkarza może to być punkt zmieniający całe jego dotychczasowe życie. Mundial natomiast, choć dla tysięcy osób będzie „tym czymś”, nie można założyć, że tak będzie faktycznie dla wszystkich z nich⁷⁸. Oczywiście takie rozumienie, na co badacz również kładzie nacisk, musi mieć swoje granice – pojęcie rytuału jest konstruktem naukowym.

4.2. FUNKCJE RYTUAŁU W KONTEKŚCIE BADAŃ

Po zapoznaniu się z wieloma koncepcjami rytuału (m.in. wspomniana koncepcja V. Turnera, Durkheimowska, intelektualistyczna C. Lévi-Straussa, P. Bourdieu, teoria psychoanalityczna S. Freuda, B. Bettelheima, R. Girarda czy próba syntezy J.-T. Maertensa)⁷⁹ oraz podążając za myślą Jeana Maisonneuve’a, stwierdzam, że mnogość podejść badawczych do pojęcia oraz sposoby jego rozumienia mają punkty wspólne. Odnoszę się tutaj przede wszystkim do funkcji rytuału. Uważam, że nawiązują one zarówno do rytuałów sakralnych, jak i współczesnych, świeckich, rozgrywających się w naszej codzienności.

Rytuały odgrywają bezsprzecznie niezastąpioną rolę w utrzymaniu i wzmocnieniu więzi społecznych, a równocześnie sankcjonują, przez przypisanie im pewnych ról, istniejące różnice. [...] Odnajdujemy doniosłą rolę rytuałów, szczególnie jako czynnika zmniejszającego lęk – nazywany religijnym, egzystencjalnym, czy epistemologicznym. Systemy symboliczne, do których odnoszą się rytuały, mają na celu nie tylko nakazywanie, ale również

⁷⁷ Tamże, s. 93–94.

⁷⁸ Tamże, s. 225.

⁷⁹ J. Maisonneuve, *Rytuały dawne i współczesne*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995, s. 75–91.

pojednanie, a szczególnie wzbudzanie i ukierunkowanie podstawowych uczuć: miłości, nienawiści, nadziei lub smutku oraz utrzymanie w granicach przemocy i transgresji święta⁸⁰.

Jean Maisonneuve wyróżnia trzy funkcje rytuałów:

1. *Funkcja panowania nad zmiennością i strachem. Zachowania rytualne wyrażają i uwalniają ludzki strach przed ciałem i światem, ich przemijaniem i unicestwieniem – liczne archaiczne rytuały [...] pozwalają na ukierunkowanie silnych emocji [...].*
2. *Funkcja obcowania z nadprzyrodzonym lub z pewnymi tajemnymi i idealnymi formami i wartościami. [...] W obliczu tego, co nie jest technicznie dostępne i możliwe do kontrolowania, człowiek ucieka się do zabiegów symbolicznych: gestów, znaków, przedmiotów, którym przypisuje pewną skuteczność [...].*
3. *Funkcja komunikacyjna i regulacyjna realizowana poprzez poświęcenie i wzmocnienie więzi społecznej. Ta funkcja jest z pewnością mniej uświadomiona od poprzednich, lecz wyraźna dla każdego obserwatora: każda społeczność [...], każda grupa mająca poczucie tożsamości [...] dowodzi potrzeby podtrzymania, umocnienia przekonań i uczuć tworzących jej jedność. Ten rodzaj „odnowy moralnej”, żeby użyć wyrażenia Durkheima, może zaistnieć tylko dzięki spotkaniom, zgromadzeniom, gdzie jednostki potwierdzają wspólne wartości⁸¹.*

W tym kontekście należy odnieść się do moich działań i spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy praca ze zbieranymi zapisami i próba ich utrwalenia oraz obecność w konkretnych społecznościach mają cechy rytuału.

Uważam, że moje podejście odwołuje się do trzeciej cechy rytuału sformułowanej przez Jeana Maisonneuve’a. Odnoszę się do obecności w społecznościach, w których zbierałam zapisy do stworzenia prac: *commonplace book*, *Keloid* czy *Stół Dobrych Słów*. Mowa nie tylko o budowaniu masowych wypowiedzi lokalnych społeczności (np. w przypadku *Keloidu* czy *Stołu Dobrych Słów*), dzięki

⁸⁰ Tamże, s. 92.

⁸¹ Tamże, s. 14–15.

którym nastąpiło oczyszczenie z traumatycznych przeżyć. Nawiązuję również do wiążącego dla istnienia rytuału pojęcia powtórzenia, które stanowi podstawę pracy nad praktyczną częścią rozprawy doktorskiej. Wielokrotnie powielam konkretne czynności (haft, wycinanie, odbijanie szablonów, pisanie). Być może wynika to ze strachu przed przemijaniem, chęcią uchwycenia na dłużej śladów istnienia i próbą ich zatrzymania. Analogicznie do wymienionych cech rytuału moje działanie można nazwać pewnego rodzaju pracą o tym, czego obawiamy się najbardziej i nad czym nie mamy kontroli – nieubłagalnym upływem czasu. Wyjście do społeczności i oddanie im głosu nadało moim działaniom zdecydowanie bardziej uniwersalnego wydźwięku oraz umożliwiło wejście w strachy, historie i codzienną powtarzalność kilku setek ludzi. Nie pozostaję obojętna wobec bardzo wygodnej badawczo furtyki – opisanego przez Mateusza Dąsala arbitralnego podejścia do zagadnienia. Jest ono jednak na tyle szerokim pojęciem, że trudno w nim o skonkretyzowane usytuowanie moich badań.

Bardzo ważny jest również sposób poznawania rytuału i metody obserwacji. Moje działania sytuują się w metodzie obserwacji uczestniczącej, niezwykle rewolucyjnej na polu antropologicznym.

*Obserwacja uczestnicząca, podczas której badacz integruje się z grupą badanych i współdziała z nią w różnych sytuacjach. Nawet jeśli uda mu się stworzyć od razu kilka hipotez lub zarysować centra zainteresowań, jego główną troską jest obserwacja ludzi, których chce zrozumieć*⁸². W momencie wejścia w struktury społeczności moim celem jako artystki, a nie antropolożki czy badaczki rytuałów, było stworzenie konkretnych prac wizualnych. Dlatego stawiałam się obserwatorką lokalnych grup, które gromadziły się wokół miejsc mojego pobytu. Z czasem w nie wrastałam, przestawałam być tylko gościem. Obserwowałam jednak głównie zapisy, notatki, świstki papieru. Koncentrowałam się na ich zbieraniu, segregowaniu i rozmowach z ludźmi. Poznawałam też rytuały, plany dnia, historie graniczne, codzienność i prywatne zwyczaje osób przebywających na co dzień w Kolonii Artystów czy w Europejskim Centrum Solidarności. Może to stanowić jednak materiał na oddzielną dysertację. Obiekty *commonplace book* oraz *Stół Dobrych Słów* powstawały częściowo w przestrzeniach dla mnie obcych, często na początku niewygodnych,

⁸² Tamże, s. 16-17.

w których obecność łączyła się z przekraczaniem własnych wewnętrznych granic. Opuszczałam komfortową pracownię, w której ścianach nikt nie śledził ruchu mojej ręki i codziennych zmagania. Dlatego działania te noszą w sobie znamiona performatyki, tworzenia razem z ludźmi, do których zwracałam się, mając tylko ogólny plan, obrany punkt startu. To ich obecność była tworzywem do powstania moich prac. A performatyce już bardzo blisko do rytuału. *Performatywnością nacechowane jest działanie, w którym angażuje się schechnerowskie „zachowane zachowanie” oraz dzieje się na goffmanowskiej „scenie”, co odpowiada terminowi teatralizacji. Rodzi się ona w każdej sytuacji, w której wykonawca ma świadomość, istnieje odbiorca, nawet jeśli tylko kulturowo postulowany, jego działań, a więc związana jest z relacją widza / uczestnika. Naznaczone jest nią każde działanie symboliczne, zrytualizowane oraz znaczące, gdzie wykonywanie określonych czynności jest czymś więcej niż po prostu „zrobieniem czegoś”*⁸³.

4.3. FILOZOFIE POWTÓRZENIA

Powtórzenie odgrywa w mojej rozprawie doktorskiej kluczową rolę. W przypadku pracy nad obiektami *commonplace book* powtarzałam i przepisywałam (starając się wiernie kopiować) ludzkie zapisy. W przypadku cyklu obrazów *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia* posłużyłam się notatkami umieszczonymi w gablotach, jak również wielokrotnie powielalam je na płaszczyznach płócien, doprowadzając do nieczytelności. Moim celem nie było odzwierciedlenie oryginałów z kronikarską pieczołowitością. Dopuszczałam tutaj własną malarzką interpretację nobilitowanych zapisów. Starłam się je jednak powtórzyć poprzez skopiowanie charakterów pisma oraz śladów-znaków zostawionych na papierze.

Samo pojęcie powtórzenia (konstituującego również działania rytualne) nie jest jednak oczywiste. Tomasz Załuski opisuje jego dwoisty charakter: *Aby zaistnieć, powtórzenie jako wystąpienie jeszcze raz tego samego musi nieść za sobą modyfikację tego, co powtarzane. Musi być połączone ze zdarzeniem*

⁸³ M. Dąsal, dz. cyt., s. 172.

się odmienności, a zatem w samej swej strukturze obejmować to, co wydaje mu się przeciwstawić. Owa modyfikacja i będąca jej skutkiem odmiennosc jako niezbędną dla powtórzenia i ustanawiającą samą jego możliwość są zarazem podstawowymi czynnikami odpowiedzialnymi za wyrażane czasem przekonanie, iż dokładne, ściśle powtórzenie jest niemożliwe⁸⁴.

Co ważne, powtórzenie znalazło swoje wyraźne miejsce jako pojęcie problemowe w historii filozofii. Na Zachodzie uzyskało ono bardzo wysoką rangę wraz z pojawieniem się książki zatytułowanej *Powtórzenie*, której autorem jest S. Kierkegaard. *W goście swoistej inauguracji myśliciel ten stwierdza, że powtórzenie jest nową kategorią, którą należy odkryć*⁸⁵. Co istotne dla niniejszej dysertacji, powtórzenie jako pojęcie w rozważaniach filozofa zostaje zestawione ze wspomnieniem, które wyraźnie prezentuje w wybranych warstwach obiektów czy obrazach. Wspomnienia ujawniają się w postaci zapisów z przeszłości. Wśród anonimowych treści można odnaleźć również te najbardziej prywatne czy pełne bagażu rodzinnych wspomnień. Można założyć, że oba pojęcia są tożsame, bo przecież cała historia ludzkości oparta na wspomnieniu, jest powtórzeniem. *Kierkegaard zastrzega jednak, że między obiema kategoriami występuje istotna różnica: „powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc do tyłu. A właściwie powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości”*⁸⁶. Kierkegaard wskazuje również na powiązanie kategorii powtórzenia z rozwojem, czyli podobnie do wyżej przytoczonej myśli Tomasza Załuskiego podkreśla, że *chodzi o powtórzenie, w którym to, co nowe, posiada znaczenie absolutne wobec tego, co je poprzedza*⁸⁷.

Warto również odnieść się do współczesnych filozoficznych teorii powtórzenia sformułowanych w dyskursach Deleuze’a oraz Derridy. Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu* podkreśla, że *aby opisać powtórzenie [...] przywołuje się [...] formę tego, co tożsame w pojęciu, formę Tego Samego w przedstawieniu: o powtórzeniu mówi się w odniesieniu do elementów, które faktycznie są*

⁸⁴ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012, s. 6.

⁸⁵ Tamże, s. 19.

⁸⁶ Tamże, s. 20.

⁸⁷ Tamże.

odrębne, mają jednak ściśle to samo pojęcie. Powtórzenie jawi się jako różnica, ale różnica całkowicie pozbawiona pojęcia i w tym sensie obojętna⁸⁸. Istnieje zatem powtórzenie, ale rzeczy różnią się in numero w czasie i przestrzeni, przy czym ich pojęcie pozostaje tożsame⁸⁹. Myśliciel nie ujmuje tego pojęcia jako ogólne. Wiąże je mocno z jednostkowością, bo uważa, że powtarzanie czegoś to odniesienie do wyjątkowego, być może prywatnego, co nie posiada swojego odpowiednika we wszechświecie⁹⁰. Co jest bardzo ciekawe w kontekście moich badań, według filozofa, to co jednostkowe, jest również powszechne: *Jednostkowość jest tym, co przysługuje powszechnie, co powtarza się w przypadku każdego z elementów „zbioru” obejmującego wszystkie byty, całą „rzeczywistość”. Nie istnieje jednak żadna ogólna forma jednostkowości, w swej niezmienionej tożsamości wspólna wszystkim jednostkowym elementom. [...] Można by uczynić formułę „wszystko jest jednostkowe”, zgodnie z którą sama jednostkowość stanowi to, co powszechne*⁹¹.

Niezwykle ważne dla niniejszej dysertacji są rozważania o powtórzeniu autorstwa Jacques’a Derridy, który rozpatruje pojęcie w kwestii pisma. Powyższe wspomnienie o Derridiańskim nierozstrzygalniku należy więc poszerzyć o pojęcie powtórzenia: *Prowadzona przez Derridę reinterpretacja polega w pierwszym rzędzie na wskazaniu tych tradycyjnych predykatów znaku pisanego, które stawiają opór modelowi komunikacyjnemu, a tym samym umożliwiają wypracowanie całkiem odmiennego ujęcia pisma. Reinterpretacja kwestii pisma dotyczy też [...] samego problemu powtórzenia, ściśle powiązanego z nią w ramach modelu komunikacyjnego*⁹².

Derrida łączy pojęcie powtórzenia z czytelnością. Uważa, że *pismo, które strukturalnie nie byłoby czytelne – iterowalne – po śmierci adresata nie jest pismem*⁹³. A więc, czy ślady codzienności, którymi posługuję się w mojej pracy, mogą być jeszcze rozumiane jako pismo? Uważam, że jest ono jedynie źródłem przedstawień w części praktycznej rozprawy doktorskiej. Przez

⁸⁸ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 46.

⁸⁹ Tamże, s. 370.

⁹⁰ Tamże, s. 27–28.

⁹¹ T. Załuski, dz. cyt., s. 27.

⁹² Tamże, s. 50.

⁹³ Tamże, s. 54.

doprowadzenie do nieczytelności pismo ztraca swoją podstawową funkcję, jaką jest przekazywanie konkretnych treści. Pismo służy przecież przede wszystkim do komunikacji.

Według Derridy samo funkcjonowanie pisma istnieje właśnie dzięki powtarzaniu. *Ścisłej rzecz biorąc, jest to nie tylko możliwość bycia powtarzanym, ale i ulegania w tym powtórzeniu zmianom, zyskiwania odmiennego sensu niż miałyby to miejsce w kontekście założonego odbiorcy. Ową podwójną możliwość Derrida wyraża właśnie za pomocą zredefiniowanego terminu „iterowalność”, który łączy w sobie zarówno sens powtarzalności, jak i inności [...]”⁹⁴.*

To, co powtarzamy, nie będzie więc nigdy pociągało za sobą tych samych konotacji co pierwotnie. Zmiana kontekstu, kulturowy bagaż osoby powtarzającej oraz odbiorcy mają tutaj ogromne znaczenie. Wielokrotne powtarzanie może doprowadzić do zatarcia i utraty sensów. Mimo tego, że pismo w moich pracach nie jest nośnikiem konkretnych treści, jest jednak widzialne: widzialne lecz nieczytelne.

⁹⁴ Tamże, s. 53–54.

5. PODSUMOWANIE

Podsumowując powyższe rozważania, wyjaśniam oraz odpowiadam na postawione we wstępie tezy i pytania badawcze. Przeprowadzone badania służyły próbie przeanalizowania śladów codzienności zawężonych do ludzkich zapisów. Licznie powstałe prace oraz posłużenie się metodą obserwacji uczestniczącej pomogły mi w znalezieniu odpowiedzi na pytania, czy można je traktować jako ślady naszej fizyczności i obecności, czy mogą przestać być tylko nośnikami sensu, środkiem komunikacji, notatką treści danej chwili. Kreując ciągi zapisów i palimpsestyczne warstwy nieczytelnego pisma w kontekście Derridiańskiego nierozstrzygalnika, zaczęłam budować nowe sensy. Podążając za myślą Kierkegaarda, nie powołuję się tutaj na sentymentalizm i wspomnienie: czyli nieskończone powielanie dawnych spraw, gestów i odniesień do historii. W momencie powtórzenia pojawia się nowe. Bo przecież powtórzenie to *wspomnienie zwrócone ku przyszłości*⁹⁵. Wielokrotne powtarzanie i nawarstwianie, którymi posługiwałam się przy tworzeniu prac, można więc przyrównać do momentu, w którym odbiorca zderza się z nieczytelnym pismem i obcuje z kategorią nierozstrzygalnika. Z początkową frustracją i niemocą odczytania treści – które kulturowo w nas rezonują i powinniśmy je znać – dochodzimy do momentu, w którym budzi się nowa interpretacja. Doprowadzanie zapisów do formy nieczytelnej, zamazanej bądź przedstawienia fragmentu treści pozbawionej szerszego kontekstu ma na celu otwarcie na nowe. Oddalamy się więc od tego, co wygodne, znane czy wręcz automatyczne. *Nie powinniśmy jednak rozkładać ręk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma”. Pisma związane z naszą zarówno umysłowością, jak i cielesnością. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze*⁹⁶.

Uważam, że moja performatywna obecność w zbiorowościach, mająca na celu zebranie, przebadanie śladów i ich fizyczności, również może być

⁹⁵ Tamże, s. 20.

⁹⁶ M. Smolińska, *Konteksty pisma...*, dz. cyt., s. 26.

sytuowana w kontekście nierozstrzygalnika, czyli momentu przekroczenia tego, co znane i wygodne oraz otwarcia się na nowe. Oddałam ludziom głos i stworzyłam jego wizualny zapis. W związku z posłużeniem się metodą obserwacji uczestniczącej moja praca nabrała charakteru antropologicznego i socjologicznego. To wyraźnie pozwoliło na poszerzenie dotychczasowego sposobu myślenia oraz spojrzenia na common people.

Warto wspomnieć w tym kontekście o Derridiańskiej różni, czyli nowości, pojawieniu się innego, który jest konieczny do pobudzenia struktury umysłu. *Difference* jest warunkiem możliwości rozwoju nie tylko na gruncie sztuki. Podążając za myślą Merleau-Ponty'ego, warto odwołać się do kluczowej dla niniejszej dysertacji procesualności, którą samą w sobie myśliciel nazywa sztuką. Uważam, że moje działanie, które w sposób palimpsestyczny nawarstwiało zapisy, również zasługuje na takie określenie. Poprzez obecność, klasyfikowanie śladów oraz rytuał powtórzenia efekt końcowy nie jest jedynym wynikiem działań.

Powstała praca jest nobilitacją śladów codzienności. Dzięki zastosowaniu szlachetnych metod zamroziłam na płótnie oraz na płaszczyźnie obiektów *commonplace book* setki ludzkich zapisów. Rzetelnie skopiowałam charaktery pisma, kierunki prowadzenia gestu. Samo trwanie w tym procesie było zrytmizowanym działaniem, peanem do powszedniej powtarzalności.

W antropologii codzienności bardzo ważną rolę odgrywa rytm, który tworzy harmonię obecności. Zburzenie jej wiąże się z katastrofą i przerwaniem odwiecznej powtarzalności, która w *monotonii pustego zamieszania*⁹⁷ odpowiada za spokój i ciszę. Poprzez zrytualizowane działanie zwracam uwagę na niewidzialne oczywistości i możliwość doświadczenia *swojego nieistnienia w samym środku istnienia, [...] które wyszło z ukrycia i przestało być sekretem*⁹⁸.

⁹⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny...*, dz. cyt., s. 17.

⁹⁸ Sz. Wróbel, dz. cyt.

6. ABSTRAKT

(PL)

W rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia* odpowiadam na pytanie, czy tytułowe ślady, które zawężam do ludzkich zapisów, mogą stanowić o przepływie naszej obecności i fizyczności, a także w jaki sposób warunkują naszą codzienność. Na podstawie przeprowadzonych badań za pomocą metody obserwacji uczestniczącej kategoryzuję i obserwuję zebrany materiał. Otrzymane zapisy kopiuję i sprowadzam do nieczytelności. Badam moment zderzenia odbiorcy z nieczytelnym, lecz pozornie znanym (Derridiański nierozstrzygalnik). Stawiam również pytanie o rolę oraz funkcję rytuału powtórzenia w mojej pracy nad praktyczną częścią rozprawy doktorskiej. Celem jest nobilitacja zbieranych śladów, wyciągnięcie z ukrycia oczywistości, które warunkują harmonię codziennego powtórzenia, a przez swoją pozorną przezroczystość stają się niewidoczne.

(EN)

In the doctoral dissertation entitled *Traces of everyday life. The ritual of repetition* I answer the question of whether the titular traces, which I narrow down to human records, can constitute the flow of our existence and physicality, as well as how they condition our everyday life. Based on the research carried out using the participant observation method, I categorize and observe the collected material. I copy the received records and reduce them to illegibility. I examine the moment of the recipient's collision with the illegible but seemingly known (Derridian insolvent). I also raise the question about the role and function of the ritual of repetition in my work on the artistic part of my doctoral dissertation. The goal is to elevate the collected traces. Unraveling the obvious, which conditions the harmony of everyday repetition, and in their apparent transparency become invisible.

7. BIBLIOGRAFIA

1. Bednarczyk A., *Kształt nieczytelności*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, *Nieczytelność*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
2. Bogunia-Borowska M. (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
3. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
4. Brogowski L., *Zbigniew Dłubak. Od sensu ukonstytuowanego do konstytucji sensu*, „Sztuka i dokumentacja” 2012, nr 6, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.
5. Burzyńska A., Markowski M.P., *XII. Feminizm [w:] Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
6. Czyszczak P., *Biografie zawodowe z perspektywy całościowego uczenia się. Edukacyjne znaczenie obrazów pracy w narracyjnych i wizualnych reprezentacjach życia zawodowego*, Uniwersytet Gdański – Wydział Nauk Społecznych, Gdańsk 2015.
7. Dąsal M., *Rytuały, obrzędy, ceremonie. Antropologiczna konceptualizacja rytuału*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2018.
8. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
9. Derrida J., *Pismo i różnica*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
10. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, Warszawa 1997.
11. Hirszfeld K., *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Universitas, Kraków 2015.
12. Honour H., Fleming J., *Historia sztuki świata*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002–2006.
13. Jarosz E., *Magdalena Pella. Optyczne kroniki plażowe. O obrazach Magdaleny Peli [w:] Znalezienie miejsca zaczyna być powodem niekończących się kłopotów*, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017.

14. Jurzak M., Goździalska A., Dębska G., *Keloidy. Łagodne nowotwory tkanki łącznej powstające w wyniku zaburzeń leczenia*, „Państwo i Społeczeństwo” 2012, nr 2, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza-Modrzewskiego, Wydział Zdrowia i Nauk Medycznych.
15. Kowalczyk I., *Mikroutopie codzienności. Wystawa prac z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.
16. Maisonneuve J., *Rytuály dawne i współczesne*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995.
17. Mateja-Jaworska B., Zawodna-Stephan M., *Badania życia codziennego w Polsce. Rozmowy (nie)codzienne*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2019.
18. Nowosielska A., *Magdalena Pela, by coś usłyszeć trzeba samemu zamilknąć. Tekst kuratorski*, Galeria Żak, Gdańsk 30.01–1.03.2020.
19. Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
20. Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, Replika, Zakrzewo 2016.
21. Skrzeczkowski M., *Sztuka codzienności. W jaki sposób sztuka współczesna wpływa na świat. Spotkanie z cyklu „Sztuka i filozofia”*, 13.01.2016, <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/sztuka-codziennosci-w-jaki-sposob-sztuka-wspolczesna-wplywa> [dostęp 19.02.2022].
22. Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.
23. Smolińska M., *Konteksty pisma i palimpsesty (czyli o uczytelnianiu nieczytelności przez kuratorkę)*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, *Nieczytelność*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
24. Smolińska M., *Nieczytelność. Konteksty pisma*, <http://www.artstationsfoundation5050.com/exhibitions/wydarzenie/nieczytelno-konteksty-pisma/2745> [dostęp 2.01.2022].
25. Sulima R., *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
26. Sulima R., *Moda na codzienność. Kategoria codzienności w kulturze ponowoczesnej*, s. 14, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/14_archiwa_sulima1_o.pdf [dostęp 11.08.2021].
27. Sztompka P., *Przestrzeń życia codziennego*, „Zarządzanie publiczne” 2009, nr 2 (8), Muzeum Historii Polski, www.bazahum.muzhp.pl [dostęp 11.08.2021].
28. Szyłak A., Sikorska K. (red.), *Praktyki życia codziennego [w:] Błądźnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2015.
29. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
30. Wróbel Sz., *Powrót do świata. Życie codzienne*, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/5979-powrot-do-swiata-zycie-codzienne.html> [dostęp 9.08.2021].
31. Załuski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.
32. Zygmuntowski J., *Imperium Meta*, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/9800-imperium-meta.html> [dostęp 20.02.2022].

8. DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA CZĘŚCI PRAKTYCZNEJ ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

8.1 OBIEKTY *COMMONPLACE BOOK*





commonplace book, pisaki akrylowe na folii PVC, ok. 150 × 200 cm, 2017-2022



commonplace book, pisaki akrylowe na folii PVC, ok. 80 × 40 cm, 2017-2022



planowany sposób prezentacji obiektów *commonplace book* podczas upublicznienia rozprawy doktorskiej



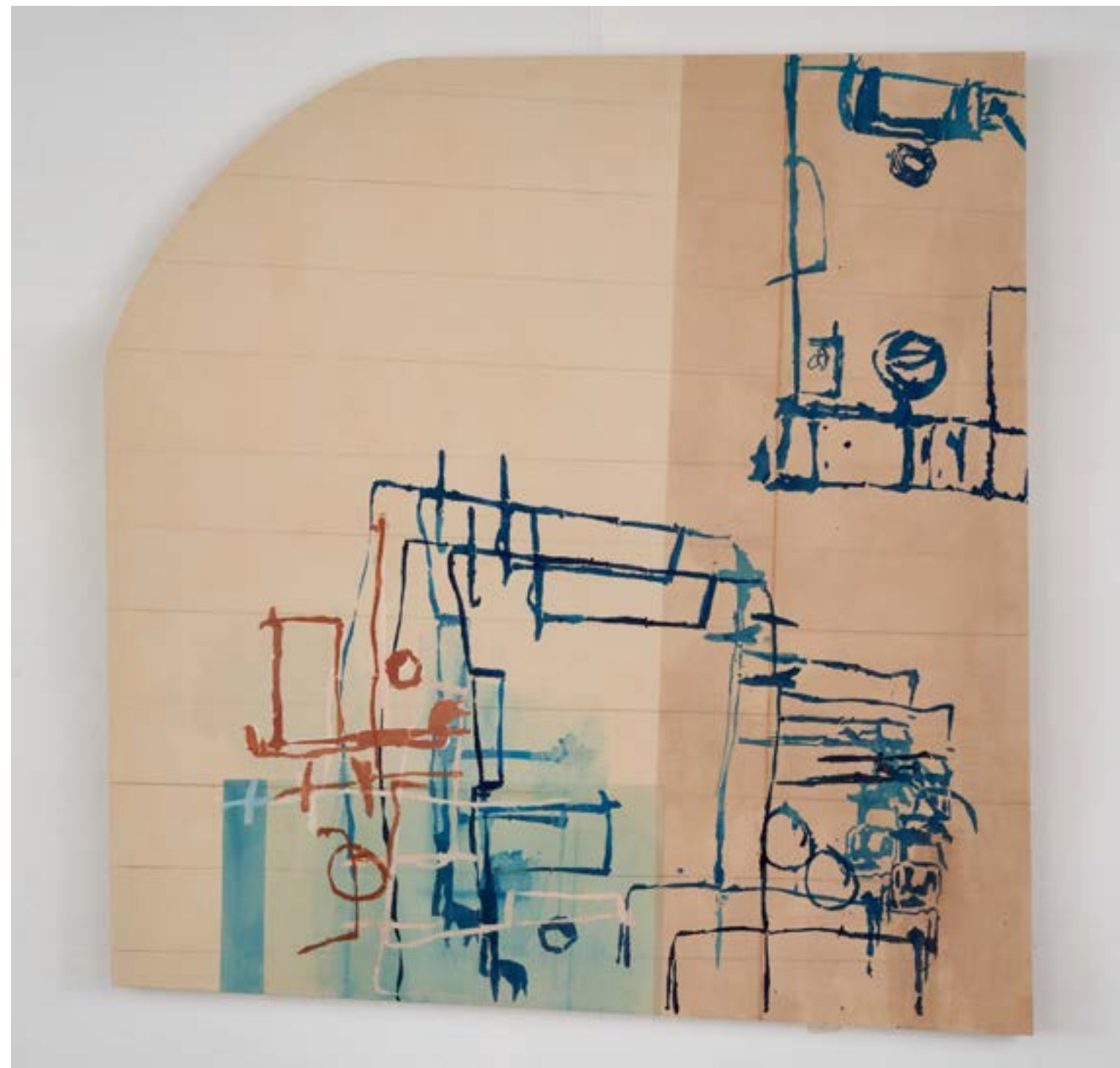
8.2 CYKL OBRAZÓW ŚLADY CODZIENNOŚCI. RYTUAŁ POWTÓRZENIA





szklana gablota 18,5 × 13,5 × 3 cm, oryginał zapisów: 14,5 × 9,5 cm

naturalne pigmenty, akryl, tusz na płótnie
150 × 150 cm, 2021

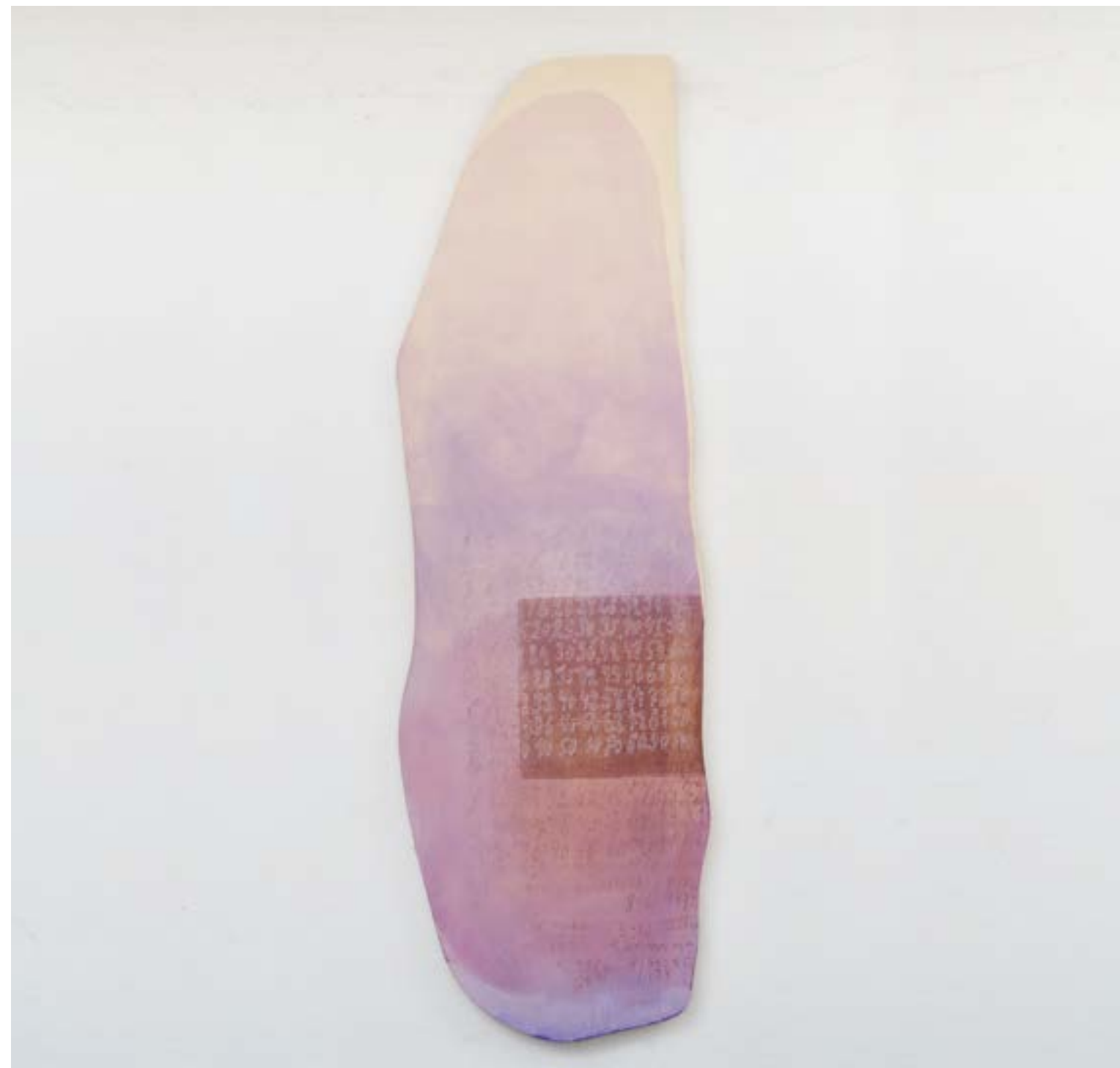






szklana gabłota 19,5 × 13,5 × 3 cm, oryginał zapisów: 9,5 × 16 cm

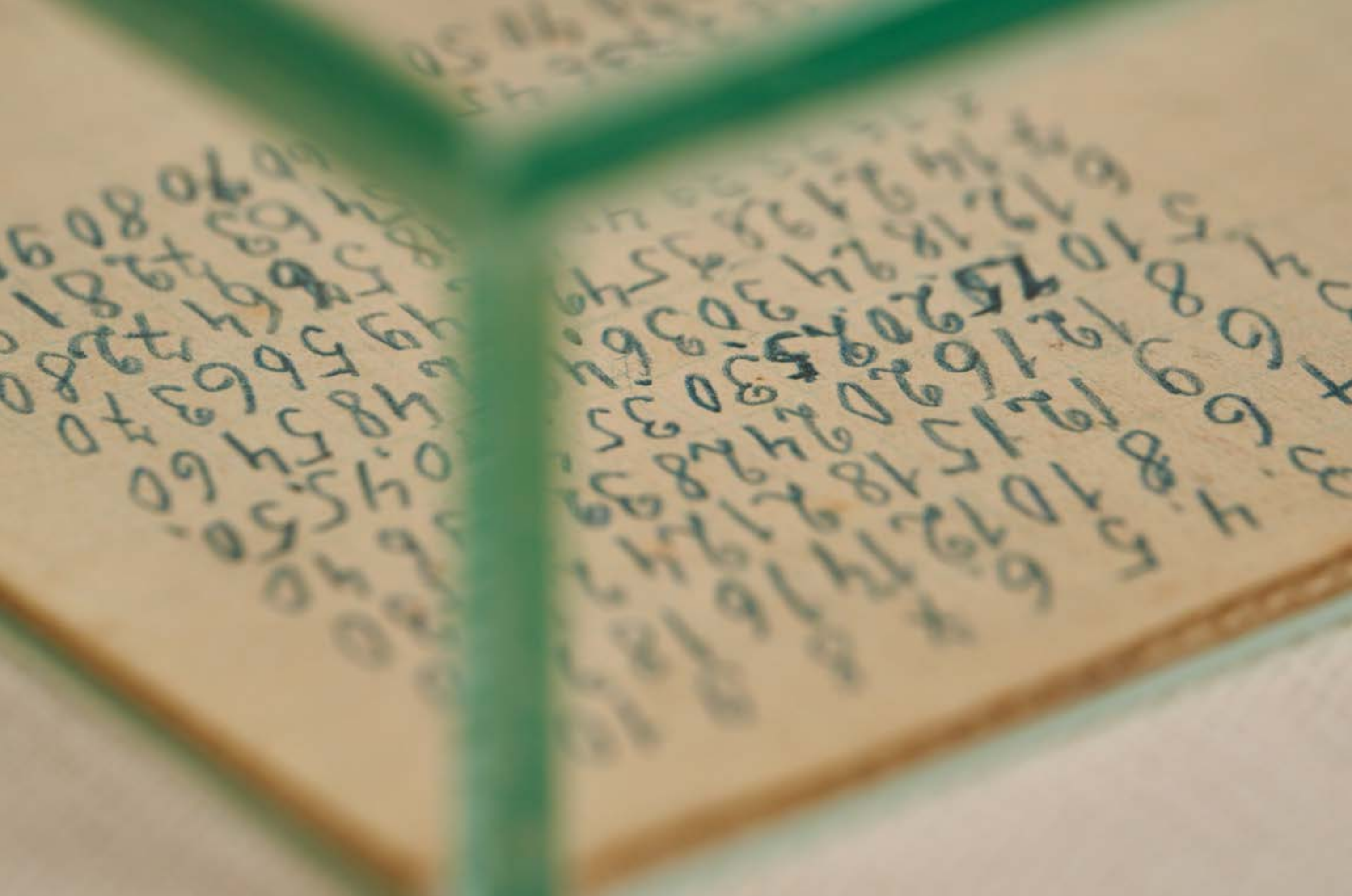
naturalne pigmenty, akryl, mulina, tusz na płótnie
250 × 80 cm, 2021-2022



Handwritten numbers on a brownish surface, arranged in rows. The numbers are: 32, 40, 48, 56, 64, 72, 80; 36, 45, 54, 63, 72, 81, 90; 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100. Below these, there are faint numbers: 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100.

Handwritten numbers on a light-colored surface, arranged in a grid-like pattern. The numbers are: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten numbers on a purple surface, arranged in rows. The numbers are: 24, 5918, 15.976; 90, 2600000000; 978, 19910, 259; 9691, 1138.



naturalne pigmenty, akryl, mulina na płótnie
90 × 60 cm, 2022

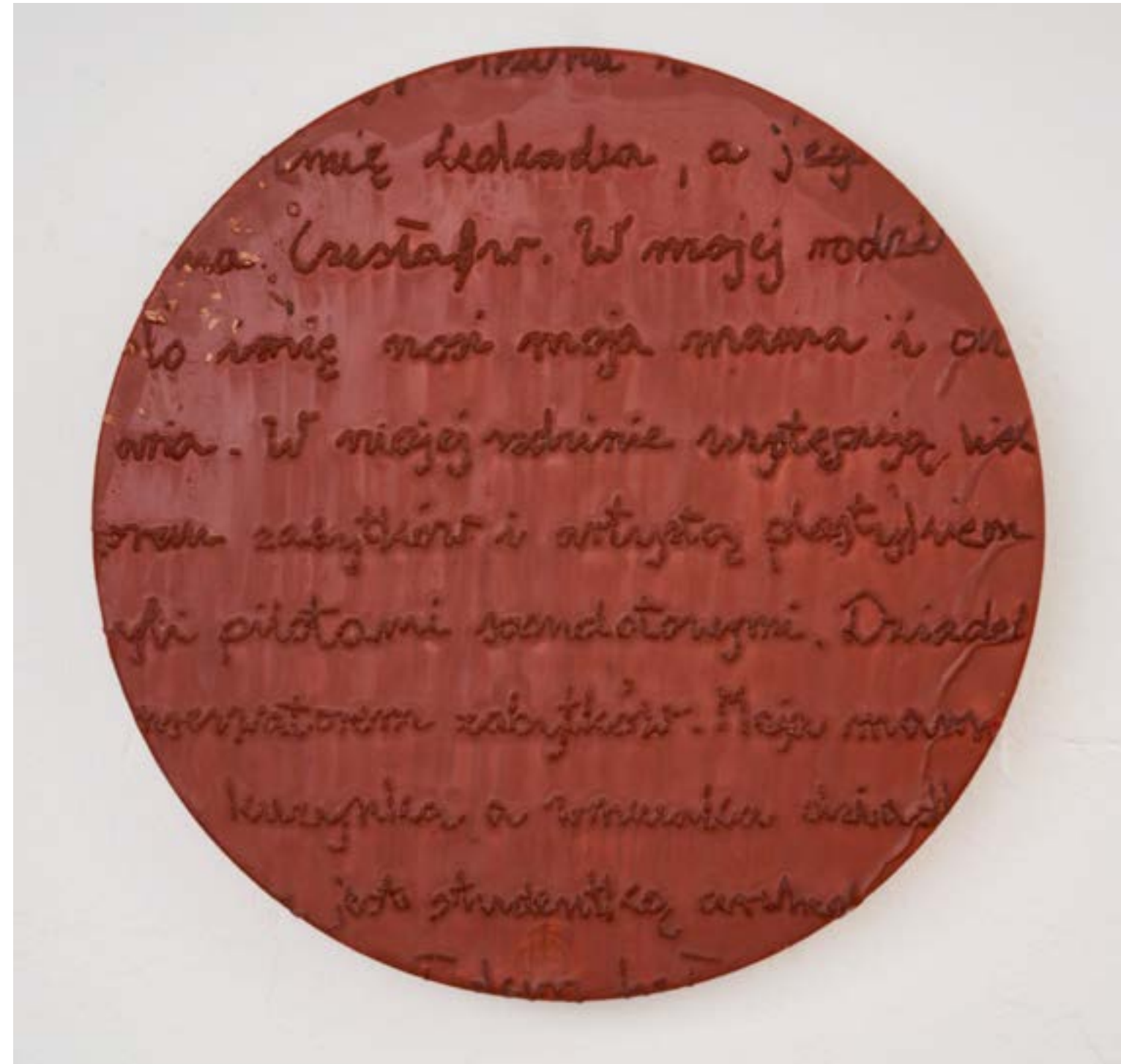


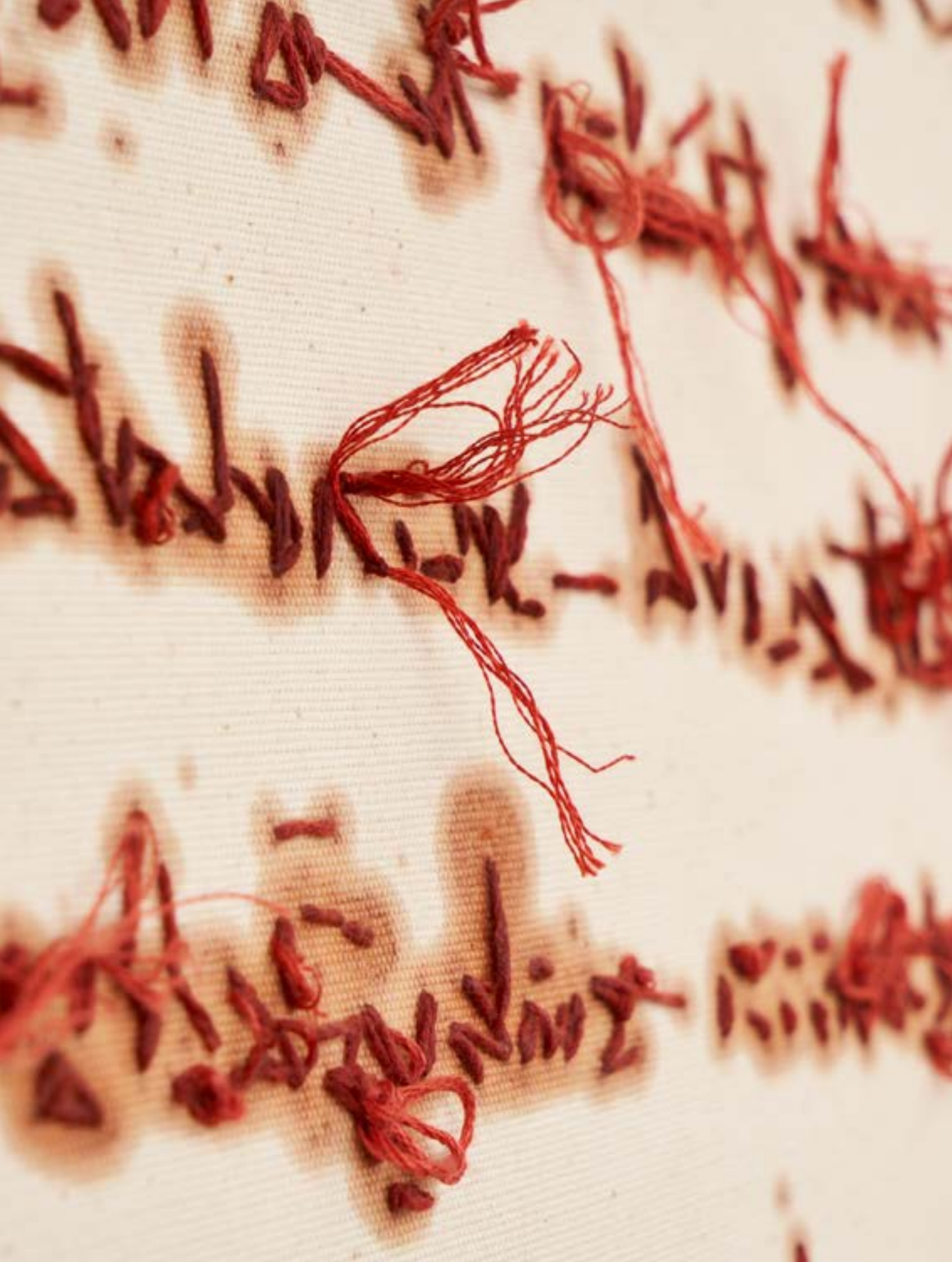


szklane gabloty 10,5 × 10,5 × 3 cm, oryginały zapisów: 8,5 × 8,5 cm



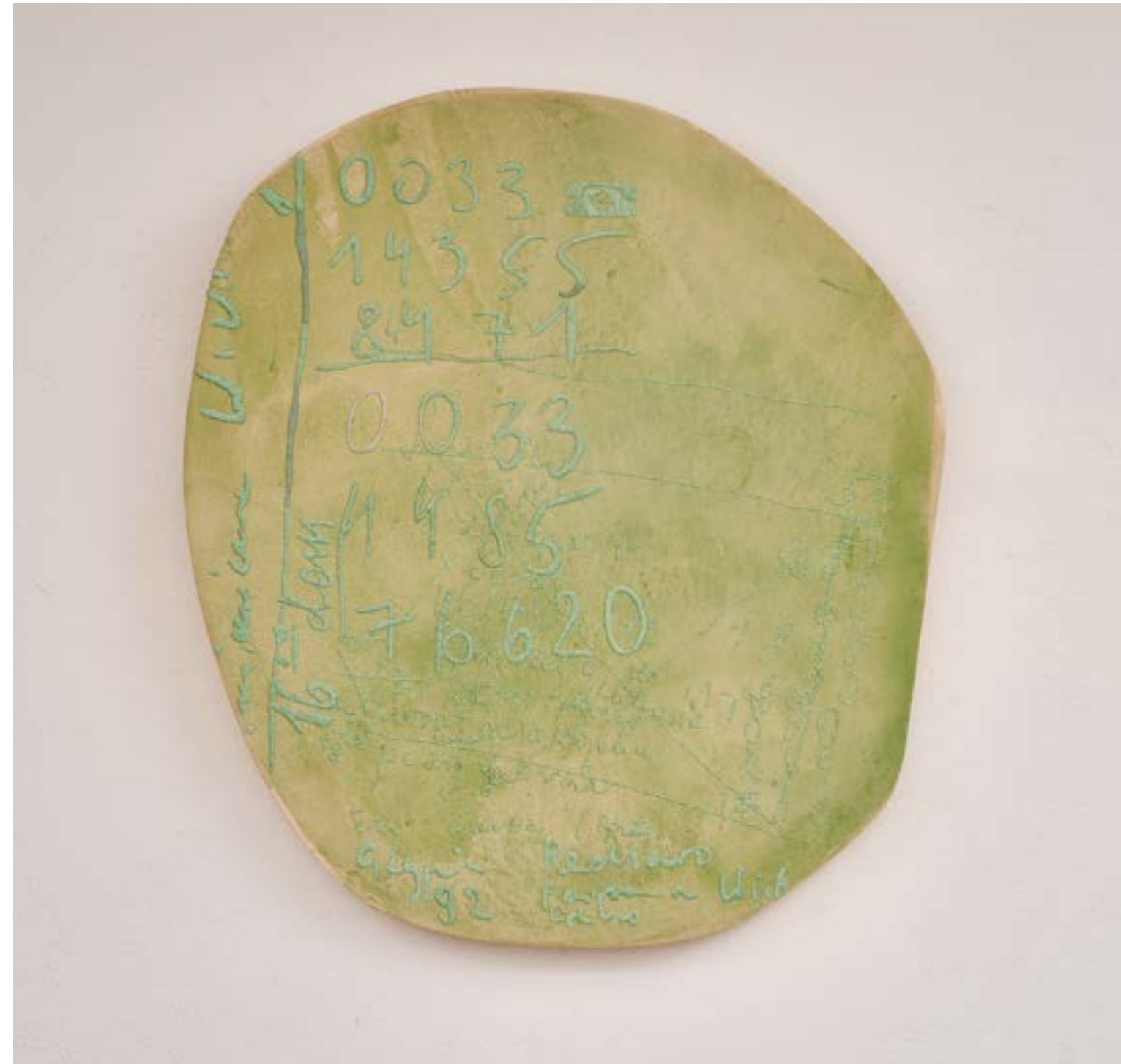
naturalne pigmenty, воск, мулина на полотне
tondo, średnica 50 cm, 2022







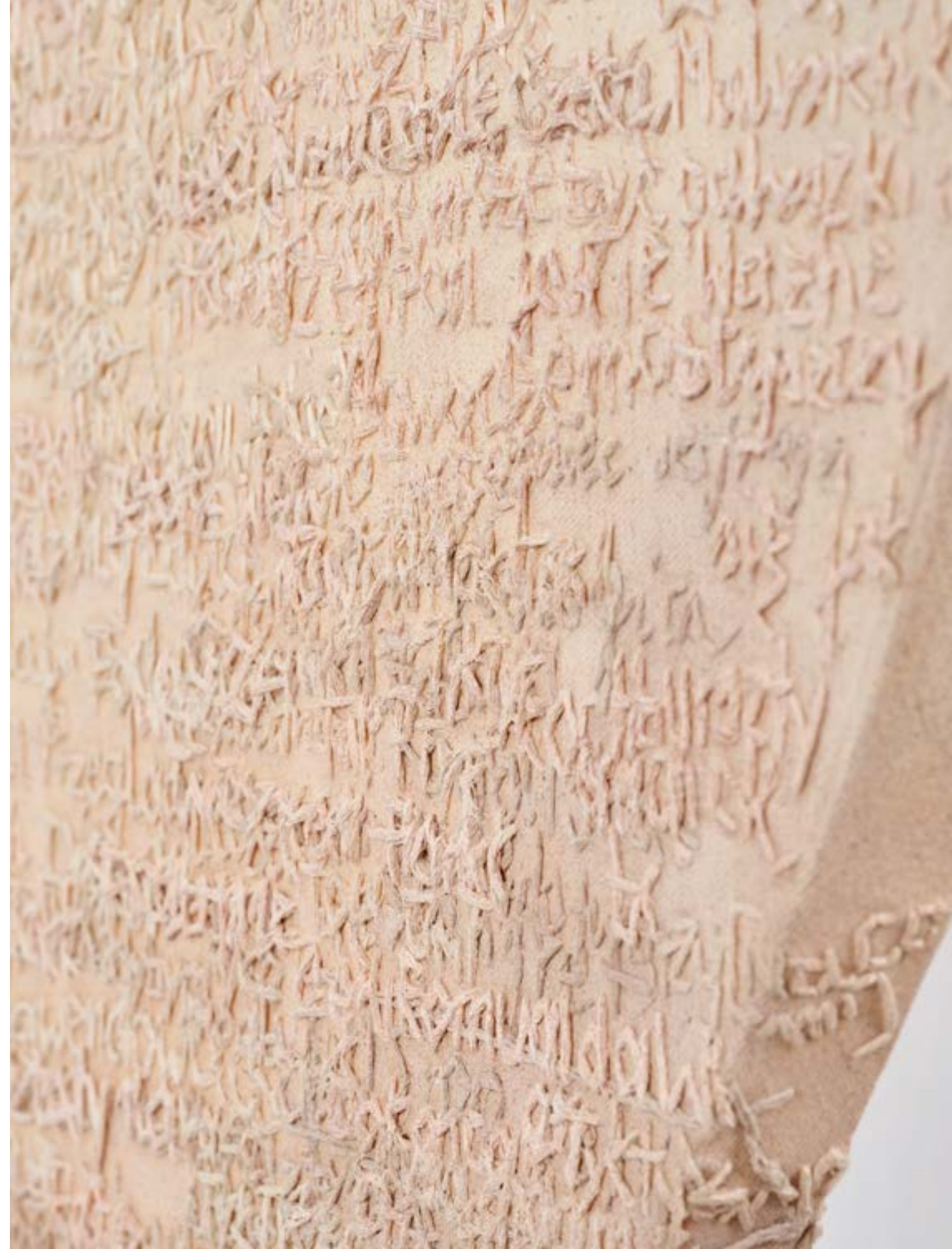
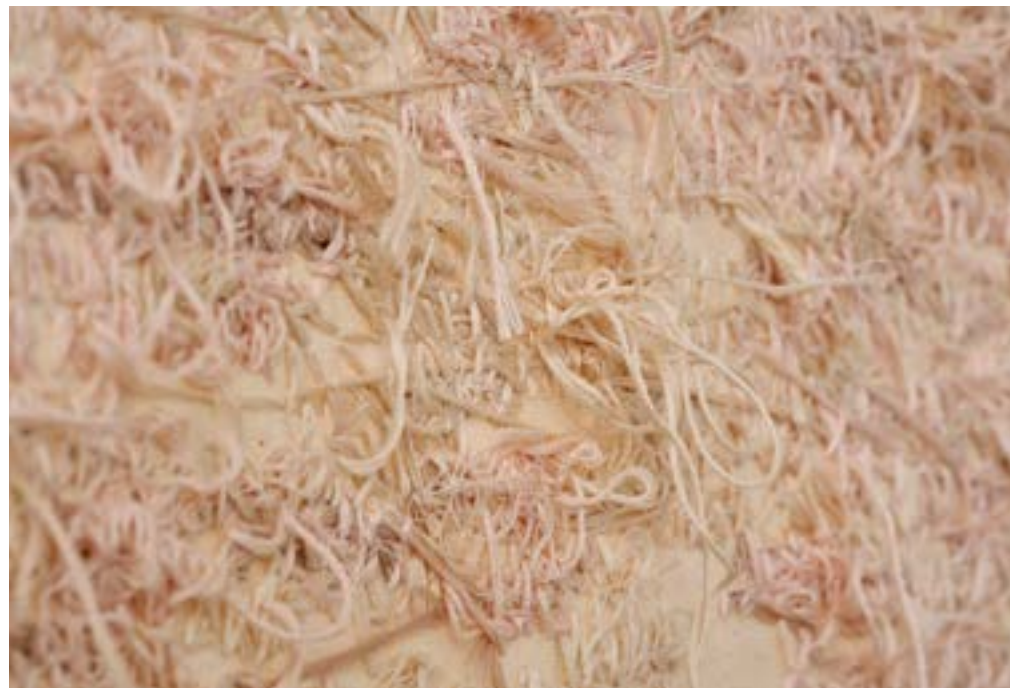
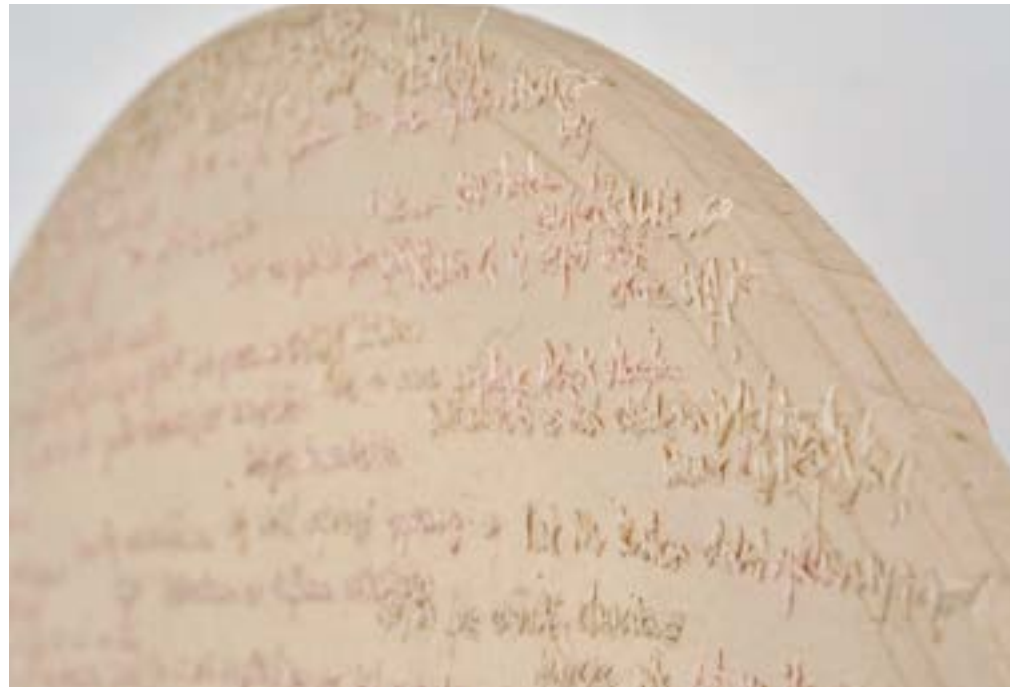
naturalne pigmenty, akryl, mulina na płótnie
80 × 80 cm, 2021-2022

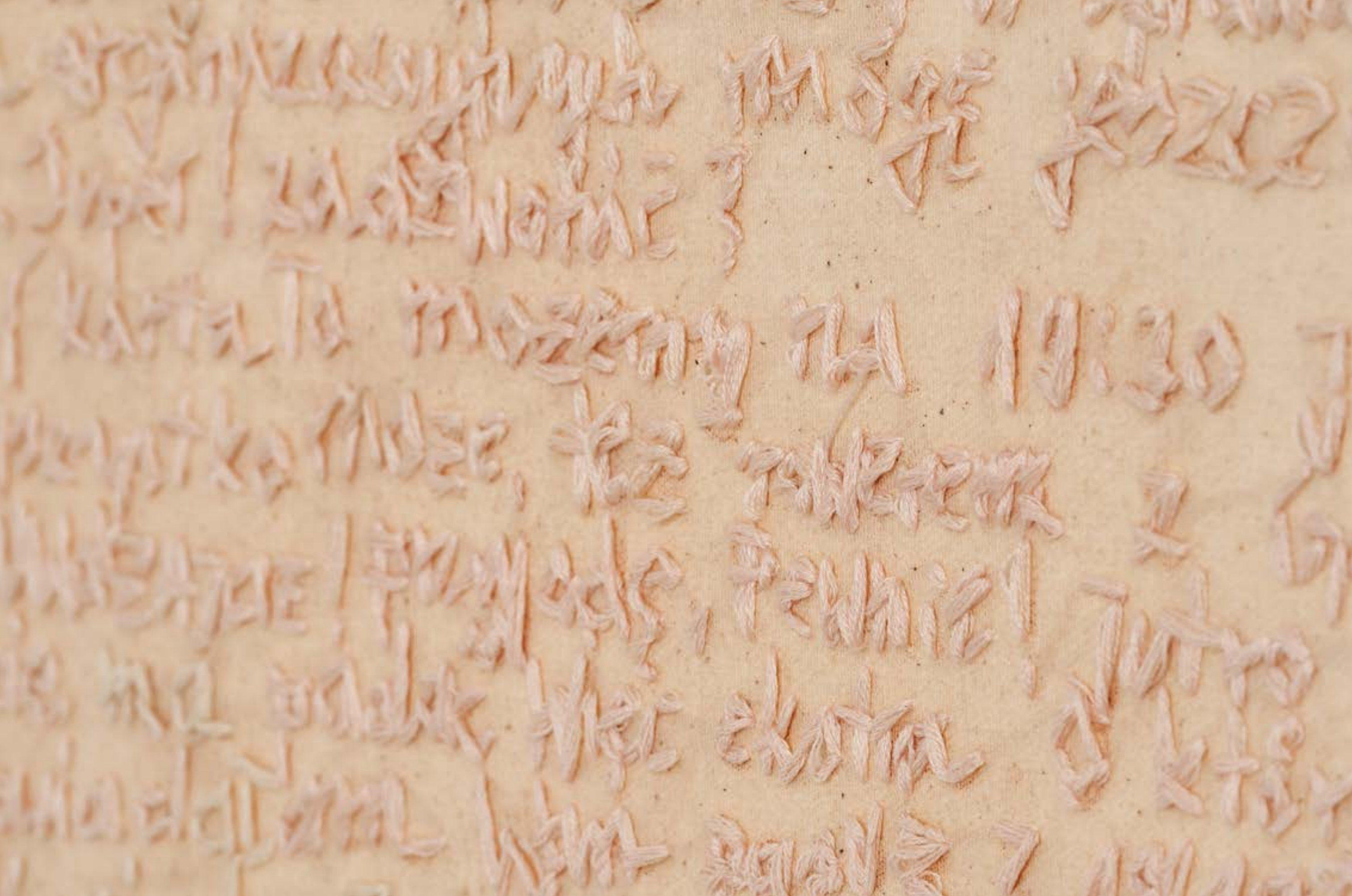




naturalne pigmenty, akryl, mulina na płótnie
tondo, średnica 100 cm, 2020-2022



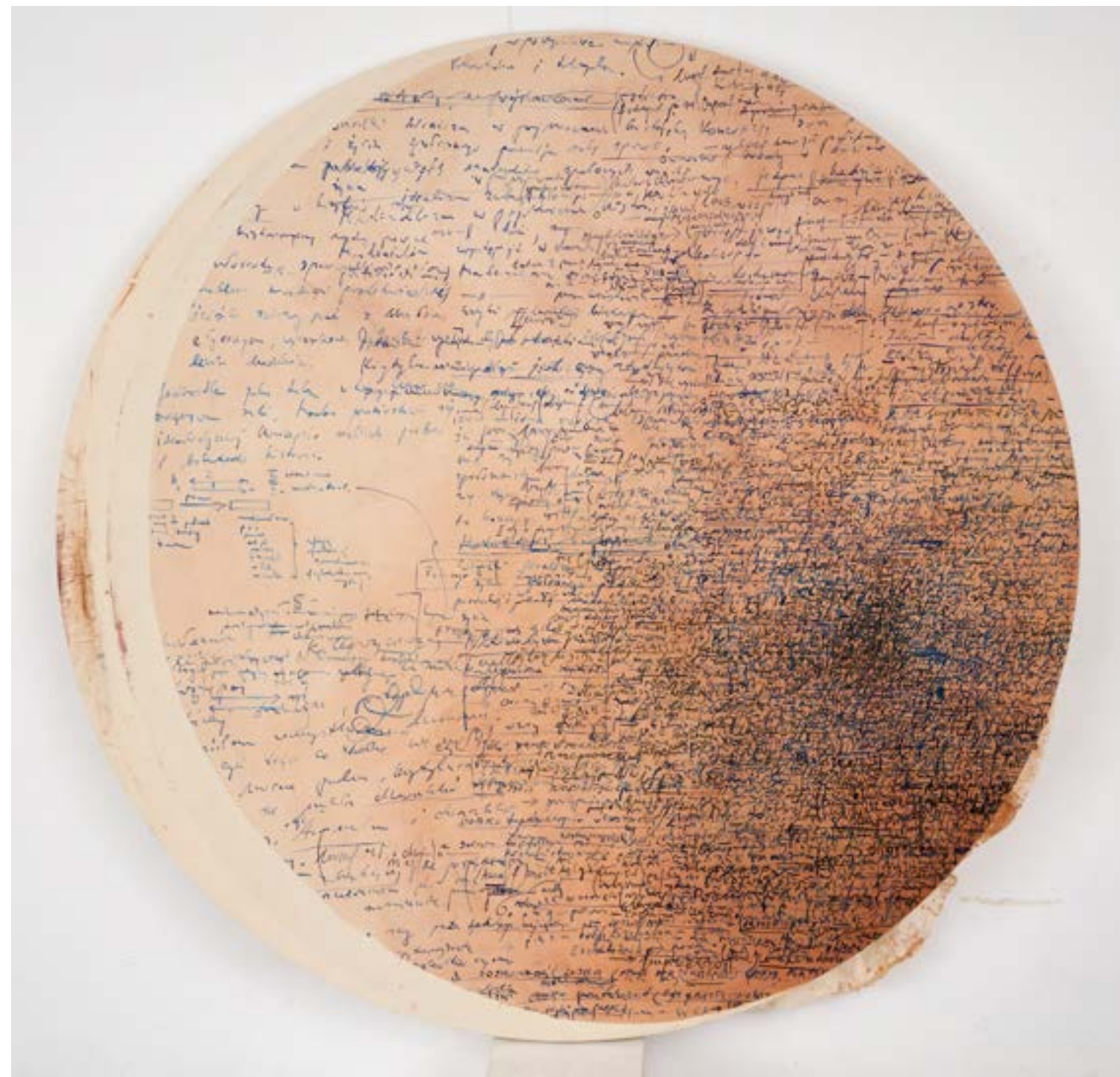




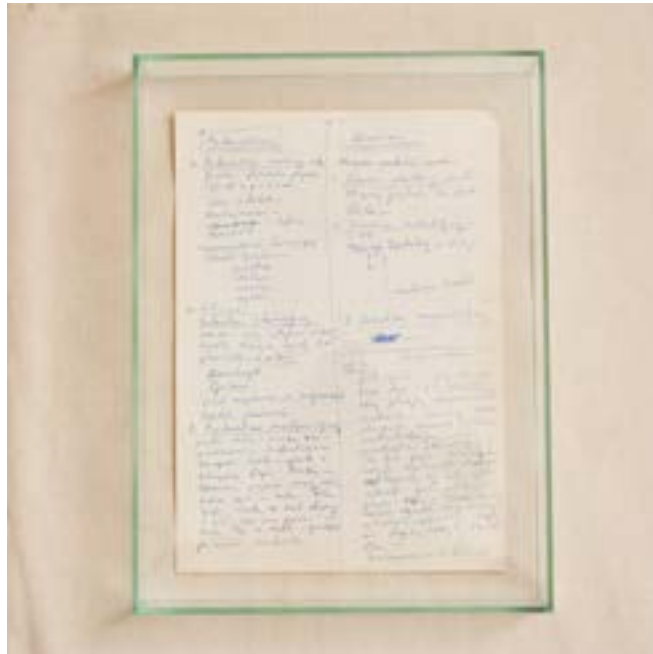


szklana gabłota 25 × 34 × 5 cm, oryginał zapisów: 21 × 29,5 cm

naturalne pigmenty, akryl, tusz na płótnie
tondo, średnica 200 cm, 2021

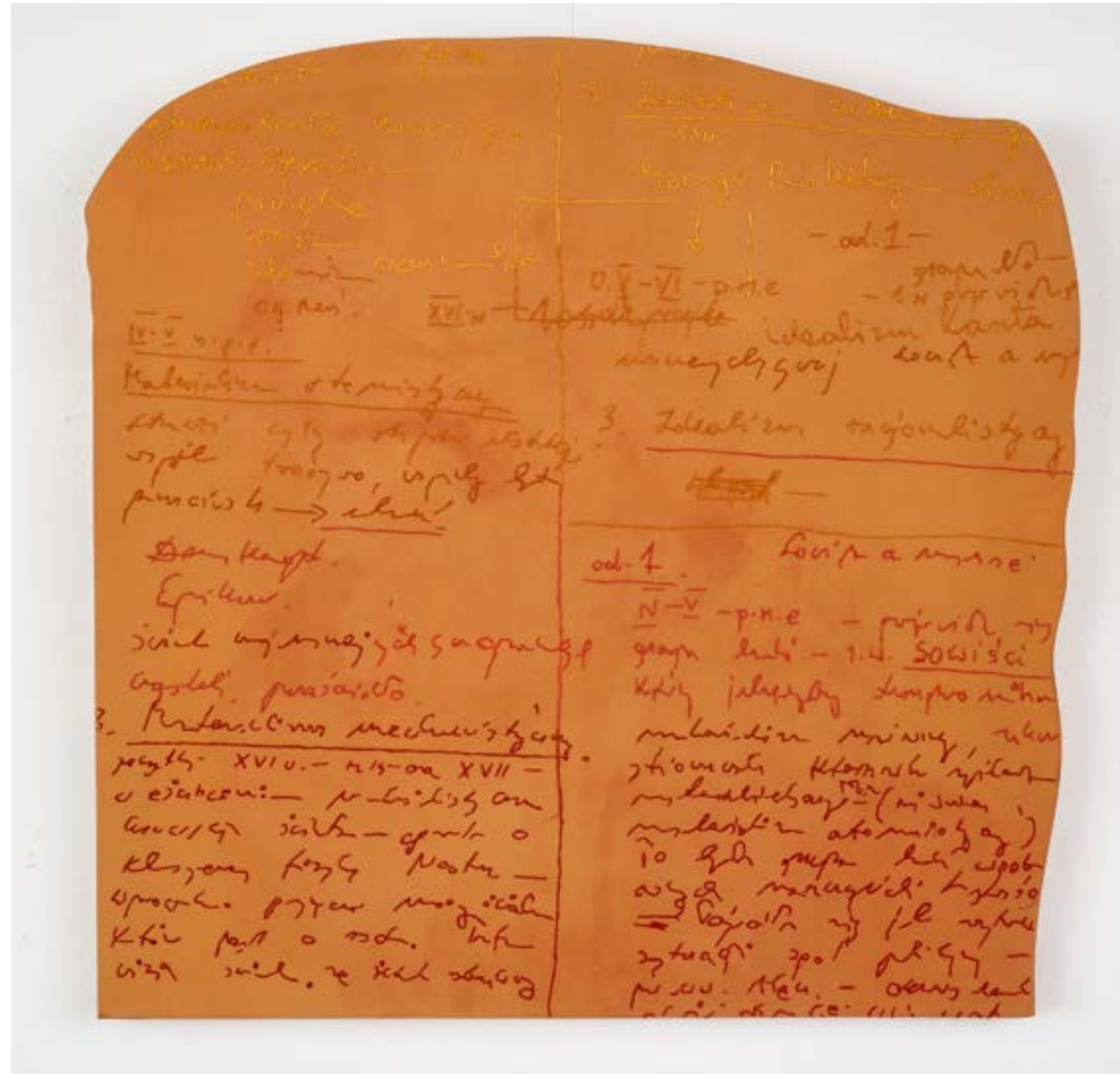


Handwritten text in blue ink, possibly a signature or name, written vertically on the right side of the page. The text is difficult to decipher but appears to consist of several lines of cursive or stylized script.



szklana gablota 25 × 34 × 5 cm, oryginał zapisów: 21 × 29,5 cm

naturalne pigmenty, akryl, mulina na płótnie
120 × 120 cm, 2021



Handwritten text in red ink on a textured, light brown background. The text is written in a cursive script and is partially obscured by a diagonal shadow. The visible words include:

- Handwritten text at the top, partially cut off.
- Handwritten text in the middle, including the word "Handwritten" and "Handwritten".
- Handwritten text at the bottom, including the word "Handwritten" and "Handwritten".

planowany sposób prezentacji części obrazów
z cyklu *Ślady codzienności. Rytuał powtórzenia*
podczas upublicznienia rozprawy doktorskiej

