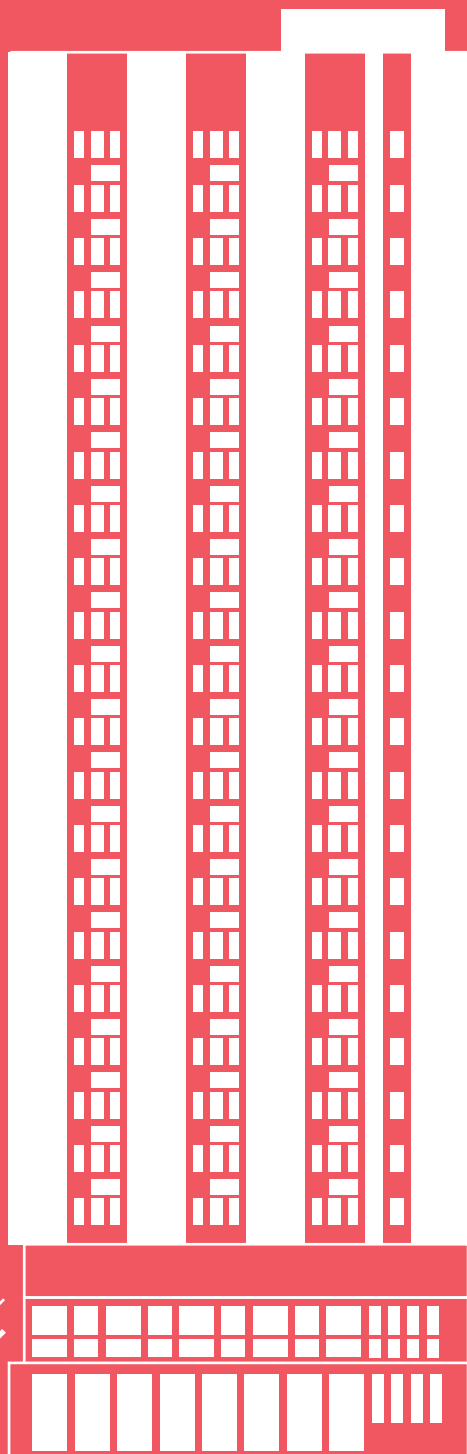


# Sztuka w edukacji

Galeria Sztuki Współczesnej  
BWA





## **Co z tą sztuką?**

Aneta Zasucha s. 4

## **M jak miasto. M jak mediatorka. M jak mapa**

Natalia Gołubowska s. 12

## **GRA warta świeczki**

Kamil Myszkowski i Krzysztof Szlapa s. 24

## **Teatr i zabawa**

Anna Nowak s. 42

## **Tańczące stany emocjonalne**

Dominika Knapik s. 52

## **Rola teatru i tańca w budowaniu wspólnoty**

Tobiasz Sebastian Berg s. 62

## **Inspirowanie**

Piotr Kopik s. 74

## **Biogramy autorów tekstów s. 78**

# Co z tą sztuką?

Aneta Zasucha

„Związki formalne, które zachodzą w jednym dziele  
lub pomiędzy różnymi dziełami,  
tworzą porządek, który jest metaforą porządku świata”<sup>1</sup>.

FOCILLON

Od dekady pracuję jako edukatorka sztuki, tworząc autorskie programy edukacyjno-artystyczne oparte na sztuce współczesnej. Opracowuję metody, które mają za zadanie otwierać odbiorców na specyfikę dzieł współczesnych angażując wielowymiarowo wyobraźnię i... odwagę – do samodzielnej pracy interpretacyjnej i kreatywnej, odrzucającej wszelkie schematy i myślenie szablonowe. Szybko się okazało, że największym wyzwaniem będzie przekonanie uczestników do sztuki najnowszej i pokazanie im, że jest „fajna”.

Aby stworzyć dobry program edukacyjny musimy wyznaczyć sobie konkretny cel. Zaczęłam od określenia przeszkód, które uniemożliwiały mi swobodną pracę w oparciu o dzieła współczesne. Musiałam poznać przyczyny niechęci uczestników działań do dzisiejszej sztuki w celu opracowania odpowiednich metod pracy, które by je niwelowały. Niniejszy artykuł przedstawia pokrótce dwa najważniejsze problemy związane z odbiorem sztuki współczesnej, wskazane przez uczestników działań.

## Sytuacja estetyczna

„Sztuka współczesna jest niezrozumiała i trudna w interpretacji”; „Jak to? To jest sztuka? Ja sam(a) też potrafię stworzyć takie «dzieło»!”; albo: „Ooo, widać, że artysta się nie napracował...” – takie stwierdzenia słyszę najczęściej podczas dyskusji z uczestnikami działań o sztuce współczesnej. Odbiór dzieł najnowszych często spotyka się z zakłopotaniem, bądź ze zdziwieniem. Dlaczego dzieła współczesne wzbudzają aż tyle wątpliwości?

Zacznijmy od samego pojęcia estetyki. Sięgnięcie do tej dziedziny filozofii, traktującej o pięknie i innych wartościach estetycznych, pozwala na zagłębienie się w „sytuację estetyczną”, powstałą na gruncie przedstawienia i zrozumienia procesu percepcji sztuki (relacji pomiędzy twórcą dzieła, procesem twórczym, dziełem sztuki, odbiorcą, percepcją sztuki i wartościami estetycznymi)<sup>2</sup>. Rozważania na temat „piękna” dzieła sztuki zaczęłam od sięgnięcia po najbardziej popularną definicję – wpisując w wyszukiwarce internetowej Wikipedii frazę „dzieło sztuki”, czytamy: „Dzieło sztuki to całościowy i syntetyczny wytwór artystyczny o określonym sensie, charakteryzujący się wysokimi walorami estetycznymi (piękno). (...)”<sup>3</sup>. Czy ta definicja odnosi się do prac współczesnych artystów?<sup>4</sup>

2 M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1986

3 [http://pl.wikipedia.org/wiki/Dzie%C5%82o\\_sztuki](http://pl.wikipedia.org/wiki/Dzie%C5%82o_sztuki) (z dn. 12.08.2018 r.)

4 W wywiadzie z Romanem Lewandowskim, Grzegorz Kłaman mówi o zmianie postrzegania sztuki:

„To paradoks, że właśnie ten rodzaj moich działań z ciałem (prace z lat 80. i 90.) wywołał tyle nieporozumień co do umiejscowienia i zdefiniowania ich jako «nieszuka». Długa i bogata tradycja teatrów anatomicznych zainspirowała akademicką metodę studium z modelu, o czym większość obrońców «prawdziwej sztuki» (akademickiej) zapomina. Obrażające ich zmysł estetyczny wizerunki martwego ciała, czy to autentyczne preparaty, czy tylko fotografie, wg nich naruszały (zawieszały) status dzieła sztuki. To, co w moim przekonaniu leży u podstaw otwartego badawczego umysłu, a tym samym kreatywnego stosunku do rzeczywistości, u nich wywołuje wściekłość i odrazę. Myślę, że te prace pokazywały – naświetlały – proces przechodzenia ciała z dyskursu medycznego, naukowego, do dyskursu artystycznego i tu następował konflikt. Środowisko medyczne było bardziej otwarte na wymianę doświadczenia niż konserwatywna krytyka, która rozpętała wojnę o wartości szantażując tych, którzy ośmielali się współpracować ze «zбочzonymi pseudoartystami». Te prace trafnie i boleśnie obnażyły hipokryzję tradycyjnych środowisk artystycznych i intelektualnych nieprzygotowanych do polaryzującej dyskursy funkcji działania artysty. Ale dobrze komentuje to cytat z Foucaulta: «Ciało, stając się celem ataków nowych mechanizmów władzy, otwiera się na nowe formy wiedzy»”. Cytat zaczerpnięty z wywiadu opublikowanego na łamach internetowego czasopisma „ArtPapier”, <http://artpapier.com/?pid=2&cid=2&aid=136> (z dn. 26.04.2010 r.)

Każda ogólna teoria sztuki musi wychodzić od domniemania, że człowiek reaguje na kształty, proporcje, faktury i kolory przedmiotów, które go otaczają. Określone kompozycje tych elementów wywołują przyjemne doznania, natomiast zaburzenie pewnych układów lub ich brak powodują niepokój albo odrazę. Umiejętność odczuwania tych związków to poczucie piękna<sup>5</sup>. Przytoczę prosty przykład: kalejdoskop. Oglądając kolorowe skrawki o różnych kształtach, wielkościach i kolorach, rozrzucone chaotycznie i przypadkowo, doznalibyśmy wrażenia podobnego jak w otaczającym zewsząd hałasie, pełnym nieznośnych dźwięków, zgrzytów, pisków, bez uporządkowanego rytmu. Za pomocą przecinających się luster kalejdoskop układa kolorowe cząstki w określony sposób, czyniąc oglądanie przyjemnym. Nasuwa się prosty wniosek: działanie w sposób przemyślany, w oparciu o zamierzony rytm, porządek i symetrię, prowadzi do powstania dzieła o niezaprzeczalnej wartości estetycznej.

Pierre Bourdieu mówi o „dyspozycji estetycznej” – naturalnej wrażliwości na piękno. Owa dyspozycja jest autotelicznym podejściem do sztuki, zakładającym, że dzieło sztuki wymaga percepcji z intencją estetyczną. Stąd może wynikać trudność w klasyfikacji dzieł „nieestetycznych”. Analizując zagadnienie percepcji artystycznej, Bourdieu wyróżnia dwie podstawowe formy doznania estetycznego: kontemplację czy delektację estetyczną (właściwą znawcom sztuki) oraz przyjemność sensualną (właściwą przeciętnym odbiorcom). Odpowiadają one gustowi czystemu i barbarzyńskiemu. Bourdieu wykazuje, że gust czysty nie jest „naturalny”, jak twierdzi Kant, lecz kształtowany. Odrzuca on potoczne doświadczenie piękna. Natomiast gust barbarzyński, który Bourdieu nazywa również wulgarnym, szuka natychmiastowej estetycznej satysfakcji w kontakcie z dziełem. Cechuje go naiwne patrzenie na sztukę, odrzucenie nowatorskich form kreacji artystycznej. Akceptowany jest prosty przekaz, poklask wywołują dzieła piękne i efektowne. W analizach empirycznych Bourdieu posługuje się układem trójdzielny: gustem wyższym, średnim i popularnym, odpowiadającym w zasadzie poziomom wykształcenia i klasom społecznym<sup>6</sup>.

5 H. Read, *Sens Sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 8

6 Podobne trójdzielne typologie konstruowali również inni: Aline Ripert wyróżnia profanów, wierzących i dewotów, Maria Gołaszewska – odbiorców bezpośrednich i wtórnych oraz miłośników i znawców sztuki, Jerzy Mikułowski Pomorski – ignorantów oraz odbiorców biernych i aktywnych.

## Sztukę współczesną przetyka się na surowo

Wiele zawahań w klasyfikacji dzieł współczesnych jako dzieł sztuki może zatem wynikać z mylnego rozumienia pojęć „sztuka”, „piękno” i „estetyka”. Zakładając, że to co piękne i estetyczne jest sztuką, a to co brzydkie nie mieści się w jej definicji, mylnie klasyfikujemy dzieła współczesne jako niespełniające warunków uznania za „dzieło sztuki”. Krytyk sztuki Donald Kuspit twierdzi wręcz, że sztuka współczesna (nazywana przez niego postestetyczną) terroryzuje widza, mówiąc – a raczej krzycząc – o złu i brzydocie świata, nie oferując nic w zamian – żadnego estetycznego przeżycia, stanu duchowej odnowy. W jego mniemaniu artysta to nauczyciel-despota, który za każdą cenę chce nas nauczyć świata. Jednak oprócz brzydoty świat dostarcza nam mnóstwo piękna, które artyści powinni przekształcać w dzieło, służące odbiorcy jako obszar do kontemplacji, odczuć i doznań estetycznych. Sztuka powinna być nośnikiem iluzji. Kuspit twierdzi także, że przez rozdarcie między rozumem a zmysłami sztuka „postestetyczna” skazuje dzieła na bycie albo estetycznymi bez głębszej treści albo konceptualnymi, które trzeba przełknąć na surowo, ponieważ nie zawierają warstwy przemawiającej do zmysłów. Krytyk mówi wprost, że sztuka współczesna to estetyczna porażka. Przytacza stanowiska Waltera Patera, Clementa Greenberga i Georga Hegla, którzy stawiają estetykę na czele wśród elementów niezbędnych do powstania dzieła sztuki, ponieważ godzi ona rozum ze zmysłami (jego formę i treść czy przesłanie). We współczesnym dziele rozłam pomiędzy nimi cały czas się pogłębia, aż jedno i drugie osiągnie postać czystą. Pater, na którego powołuje się Kuspit, mówi dobitnie, że pierwszą zasadą sztuki jest piękno estetyczne, które wznosi się ponad to, co intelektualne. Fenomenolog Mikel Dufrenne pisze: „Istota dzieła sztuki oddaje się wyłącznie poprzez jego obecność dla zmysłów, pozwalającą nam odbierać je jako przedmiot estetyczny”<sup>7</sup>. Podobnie twierdzi Hegel; według niego sztuka ujawnia prawdę w formie kształtów czytanych przez zmysły<sup>8</sup>. Tezy te zdają się trafnie obrazować wątpliwości osób spoglądających na dzieła współczesne nieprzychylnym okiem. W zbiorowej świadomości dzieło

7 M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973. s. 44, [w:] D. Kuspit, *Koniec Sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 35

8 Zastanawiający jest fakt, że Kuspit powołuje się na tezy postawione przez Patera i Hegla, którzy zmarli na długo przed powstaniem sztuki współczesnej.

sztuki wciąż idzie w parze z pięknem i estetyką. Poproszeni o wyjaśnienie „dlaczego uważają, że współczesne dzieła nie są dziełami sztuki”, uczestnicy moich działań często odpowiadają, że nie są one „kunsztowne” – czyli, jak nam tłumaczy słownik języka polskiego, „wykonane z artyzmem i precyzją”<sup>9</sup>. Pojęcie precyzji jest powszechnie znane, jednak definicję artyzmu warto przypomnieć: 1. talent, kunszt, mistrzostwo, zdolność do tworzenia pięknych, doskonałych dzieł sztuki; 2. właściwości dzieła sztuki, będące przejawem kunsztu twórcy w posługiwaniu się środkami typowymi dla danej dziedziny sztuki. Pojęcia zapętłają się więc – co zaliczamy (a czego nie) do „pięknych, doskonałych dzieł sztuki”? Zapytani, czym jest ów „kunszt”, uczestnicy często mieli trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem tego zjawiska. Najczęściej wyjaśniali, że dzieło powinno być „zrobione własnoręcznie” przez artystę (bez użycia gotowych elementów: obraz ma być namalowany, rzeźba wyrzeźbiona z drewna czy kamienia itd.), dzieło ma być „piękne” – ale to piękno nie odnosi się tylko do przedstawianych rzeczy, lecz również do umiejętności artysty, jego warsztatu. Piękny obraz to również taki, który oddaje precyzyjnie daną rzecz/postać. Może być surrealistyczny, ale abstrakcyjny – nie. Kunszt to coś absolutnie wyjątkowego, leżącego poza zasięgiem zwykłego człowieka.

Współczesne dzieła sztuki często dalekie są od pięknej formy i estetycznej ogłady. Marcel Duchamp twierdził, że dzieło nie powinno pociągać estetycznie; nie powinno być przynętą zwabiającą społeczny poklask. Ani być gustowne, bo gusty się zmieniają. Nie powinno dążyć do bycia uznanym za piękne czy dobre, a jedynie dążyć do BYCIA, przenosząc tylko cierpienia i namiętności, które pojawiły się podczas jego tworzenia. Barnett Newman mówi, że „Sztuka nowoczesna jest abstrakcyjna, intelektualna. Modernizm przywiódł artystę z powrotem do pierwszych zasad. Nauczył, że sztuka jest wyrażaniem myśli, ważnych prawd, a nie sentymentalnego i sztucznego «piękna»”<sup>10</sup>.

Jak mówi Artur Schopenhauer w książce *Świat jako wola i przedstawienie*: „(...) w sztuce to, co najlepsze, jest zbyt uduchowione, aby zmysły mogły to wprost odebrać; trzeba, by zrodziło się to w fantazji widza, czy lepiej, by zostało tam stworzone przez dzieło sztuki. Stąd się bierze, że szkice

9 Internetowy słownik języka polskiego, <http://sjp.pl/artyzm> (z dn. 12.08.2018 r.)

10 B. Newman, *The Sublime Is Now*, s. 67, [w:] D. Kuspit, *Koniec Sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 33



wielkich mistrzów działają nieraz silniej niż wykończone przez nich obrazy; co prawda przyczynia się do tego też okoliczność, iż powstają za jednym zamachem, w chwili gdy rodzi się koncepcja, gdy tymczasem wykończone dzieło wymaga dłuższego trudu i dochodzi do skutku tylko dzięki rozważdze, namysłowi i uporczywemu dążeniu do celu, gdyż natchnienie nie może przecież trwać tyle czasu, ile wymaga ukończenia dzieła”<sup>11</sup>. Czyż dzieła koncepcyjne, odarte z niepotrzebnego, nadmiernego upiększania, nie są więc „czystą” kwintesencją sztuki?

### **Kod kodów**

Kiedyś symbole i alegorie zawarte w dziełach były uniwersalne. Dziś, aby zrozumieć dzieło współczesne, trzeba uwzględnić różne sposoby napotykania symboli, różne sposoby ich rozpoznawania i jeszcze różniejsze ich odczytywania. Sztuka współczesna zwolniona jest z obrazowo-treściowych tradycji. Zwolniona jest także z posługiwania się zrozumiałym, uniwersalnym językiem; nie ma dziś jednoznacznej kodyfikacji dzieł. Sztuka najnowsza aktywizuje widza, wplątując go w różne płaszczyzny, nawarstwiając konteksty. Ledwo z ulgą udaje nam się otworzyć jedne drzwi, a tuż za nimi pojawiają się kolejne... Odczytanie dzieła sztuki wymaga zastosowania różnych kodów, a kiedy przekaz przekracza możliwości percepcyjne widza, zazwyczaj następuje zniechęcenie i utrata zainteresowania, ponieważ oglądany obraz wydaje się pozbawiony sensu. Innym razem widz stosuje kody, którymi dysponuje, wykorzystując skojarzenia, „osąd praktyczny” i odwołując się do „estetyki funkcjonalnej” (następuje uruchomienie zainteresowań i oczekiwań stosowanych w życiu codziennym). Nowatorskie dzieła wymagają odrzucenia wcześniej ustanowionych kodów i przyjęcia zupełnie nowych, dostarczanych przez dane dzieło. „Oznacza to praktyczne opanowanie metakodu – «kodu kodów», który reguluje odpowiednie zastosowanie różnych kodów społecznych obiektywnie wymaganych przez ogół dzieł zaoferowanych w danym czasie i miejscu historycznym”<sup>12</sup>.

Niechęć do dzieł współczesnych wynika również często z obawy, że nie będziemy ich w stanie „dobrze” zinterpretować. Nauczeni w systemie

11 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012

12 A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieua*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010

szkolnym metody „co artysta miał na myśli”, boimy się, że zostaniemy wyśmiani, jeśli nasza interpretacja będzie bardzo daleka od tego, co przyświecało artyście w momencie tworzenia dzieła. Zawsze powtarzam uczestnikom działań, że najważniejsze, co ONI czują w momencie kontaktu z dziełem sztuki. Najbardziej pożądana jest „estetyka czysta” czyli umiejętność recepcji sztuki w sposób nieanalityczny. Lubię porównywać kontakt ze sztuką do fuzji drgań, które poruszają w nas delikatne nici skojarzeń, wyobrażeń, emocji i wspomnień. KAŻDA interpretacja jest dobra, każda jest ważna i adekwatna. Zawsze podkreślam, jak ważną rolę w procesie tworczym odgrywa odbiorca – jest nie tylko biernym obserwatorem, ale łączy dzieło ze światem zewnętrznym. Interpretując i inwestując własne uczucia, tworzy kolejne znaczenie. W warstwie symbolicznej dzieło nigdy nie jest skończone; ilekroć ktoś na nie spojrzy, dodane zostają kolejne pierwiastki. Nawet kiedy ponownie patrzy ta sama osoba, bo żadna interpretacja nie jest ostateczna. Zmieniają się nasze poglądy, doświadczenia, nastroj, sposób myślenia. Dzieło zobaczone po raz drugi możemy odczytać zupełnie inaczej. Ważne, aby kontakt ze sztuką odbywał się bez lęku czy obawy, że mamy niewystarczające kompetencje, zbyt małą wiedzę, niedostateczne doświadczenie. Rozległa wiedza i dogłębna analiza dzieła mogą wręcz przeszkadzać w odbiorze, powodując „zablokowanie intelektualne wrażliwości estetycznej”<sup>13</sup>. Rejestrując poszczególne elementy dzieła i porównując je z innymi, wkraczamy w cykl rozważań teoretycznych, badamy dzieło zbyt racjonalnie, przez co umykają nam wzbudzane przez nie emocje, niezwykle istotne w kontakcie za sztuką.

Oto jak Tołstoj opisał działanie sztuki, proces jej tworzenia i odbierania: „Wywołać w sobie uczucie raz doznane i wywoławszy je w sobie, za pomocą ruchów, linii, fal, dźwięków, obrazów wyrażonych słowami, oddać to uczucie tak, iżby inni go doznawali – na tym polega działanie sztuki. Sztuka jest czynnością ludzką na tym zasadzającą się, iż ktoś świadomie, przy pomocy pewnych znaków zewnętrznych, komunikuje innym uczucie przez się doznawane, a ci inni zarażają się tymi uczuciami i przechodzą je sami”<sup>14</sup>. Podobną teorię wygłosił Wordsworth twierdząc, że dzieło „bierze początek ze wzruszenia rozpamiętywanego w spokoju (...). Kontemplujemy to wzruszenie, aż w końcu na skutek pewnych reakcji spokój zaczyna po trochu zanikać

13 Tamże

i wzruszenie pokrewne temu, które było tematem kontemplacji, rodzi się powoli i rozpoczyna w umyśle samodzielną egzystencję<sup>15</sup>.

Pomysł publikacji *Sztuka (w) edukacji* powstał w mojej głowie kilka lat temu w wyniku licznych rozmów z pedagogami, edukatorami oraz uczestnikami warsztatów o sztuce współczesnej i edukowaniu poprzez sztukę. Przekonana o dużym znaczeniu wymiany dobrych praktyk, wzajemnego uczenia się, inspirowania do szukania nowych metod, narzędzi i rozwiązań, co roku zapraszam do współpracy osoby zajmujące się szeroko pojętą edukacją artystyczną, aby podzieliły się swoim doświadczeniem z innymi. Duże zainteresowanie publikacją utwierdza mnie w tym przekonaniu – nakłady poprzednich trzech części rozeszły się bardzo szybko. Oddajemy zatem w Wasze ręce kolejną porcję informacji, z nadzieją, że okażą się użyteczne w Waszej twórczej pracy. Enjoy! :)

PS: Zawarte w artykule przykłady problemów z recepcją sztuki współczesnej nie dotyczą małych dzieci, które podchodzą do dzieł sztuki z naturalną ciekawością, zadając pytania, dociekając, odważnie mówiąc co im się podoba a co nie. Nie baczą „co artysta miał na myśli” i czy ich interpretacja wpisuje się w tekst kuratorski. Doprawdy, dzieci są wspaniałymi nauczycielami!

# M jak miasto. M jak mediatorka. M jak mapa

Natalia Gołubowska

„... miasto powstaje w miejscach, w których spotykają się różne potencjały, różne intencje, różne zmiany i te różnice wyznaczają właśnie pole miasta. Jednolitość nie tworzy żadnego napięcia, nie tworzy żadnej wyrazistej formy współzycia i właściwie miasto w takich warunkach nie może nawet powstać (...). Arystoteles (...) mówi, że z ludzi jednakowych nie można utworzyć miasta i że na jedność składać się muszą elementy różne...”

BOGDAN PACZKOWSKI

Miasto jako laboratorium społeczne kryje w sobie wielki potencjał kulturotwórczy. Moje kilkuletnie obserwacje oraz doświadczenie towarzyszące podejmowanym działaniom skierowanym do lokalnych społeczności, odkryły zasadność i rolę mediatorki sztuki w dzisiejszym poszukiwaniu, odkrywaniu oraz sieciowaniu zasobów i potencjału miasta.

Miasto, jak i społeczności lokalne – mieszkańcy małych miast, dzielnic, wspólnot czy środowiska wykluczone społecznie – pojawiają się we wspólnych praktykach artystycznych i kulturowych zarówno w małych jak i dużych aglomeracjach. Zainteresowanie miastem i jego wszelkimi zasobami dostrzegamy m.in. wśród badaczy, animatorów, artystów, edukatorów czy aktywistów. Nie szukając daleko, Wrocław – miasto Europejskiej Stolicy Kultury 2016, znaczną część programu obchodów oparł o działania i wydarzenia realizowane w przestrzeni publicznej (Wrocław – wejście od podwórza), a prace artystów powstawały we współpracy z mieszkańcami, bardzo często nawiązując do miejsca, wynikając z jego specyfiki, wyglądu, potrzeb. Dostrzegając renesans koncepcji życia w małej wspólnocie przyglądamy się różnym jej wymiarom i aspektom. Tematyka sąsiedztwa, kulturotwórczej roli miasta, kultury miejskiej pojawiają się w opracowaniach badawczych w środowisku gdańskim, poznańskim czy warszawskim, a obecnie również wrocławskim. Konferencja „Miasto i kultura” podkreśla miastotwórczą funkcję kultury i kulturotwórczą rolę miasta. Również w ramach piątej edycji MIASTOMove odnajdujemy takie hasła jak „sąsiedztwo”, „społeczności lokalne” czy „sąsiedzkie sieciowanie”. Mediatorka sztuki ma zatem szeroki

wachlarz możliwości, pole do eksperymentów i zestawiania, kształtując tym samym swoją pozycję w obrębie miejskich środowisk.

Badając i obserwując relacje zachodzące pomiędzy różnymi instytucjami w mieście, swoją uwagę skupiam na nieoczywistych, wychodzących poza utarte schematy miejscach, często marginalnych, na peryferiach – nie tylko życia kulturalnego, ale i społecznego. Rozkładając miasto na czynniki pierwsze – sieciując oraz mapując jego tkankę, łącząc we współpracy miejsca przeciwstawne – dostrzegłam moc bycia w sieci opartej na wymianie, która w znacznym stopniu wpływa na sposób życia określonej zbiorowości. Wykorzystanie potencjału miasta, zarówno jego instytucji, jak i tożsamości – zakorzenienia oraz powiązania z lokalnością – można odnaleźć m.in. w zrealizowanym przeze mnie projekcie „W jak Wołów – alfabet mojego miasta” w ramach projektu „Czytanie miasta” Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Słownik miejski, który udostępniony jest w wersji elektronicznej na stronie [dolnoslaskosc.pl](http://dolnoslaskosc.pl), został stworzony we współpracy z 12 instytucjami na terenie miasta Wołów. Program dostosowany do specyfiki danych miejsc oraz ich odbiorców, czy podejmowanych przez nich działań, pozwolił na naturalne włączenie i zaangażowanie instytucji spoza obszaru kultury we wspólne budowanie wizerunku miasta, definiując jego obraz przez pryzmat indywidualnego doświadczenia. Powstały słownik miejski to zbiór haseł określający daną społeczność, miejsce, dorobek, historię oraz przestrzeń za pomocą obrazów, liczb i słów, które zostały opracowane w ramach licznych działań warsztatowych i wydarzeń towarzyszących stałemu programowi poszczególnych instytucji i organizacji. W efekcie opracowane materiały pokazują zróżnicowane doświadczenie kulturowe, jak i możliwości oraz sposoby modelowania i przekształcania kultury z zachowaniem odrębności danej zbiorowości.

Tworzenie projektów edukacyjno-kulturalno-społecznych łączących działania warsztatowe, wykłady, wystawy oraz publikacje, daje możliwość dogłębnego zbadania – zarówno teoretycznego, jak i praktycznego – potencjału miasta i żyjącej w nim społeczności lokalnej. Mediatorka, pełniąc rolę obserwatora i zbieracza-kolekcjonera miejskich krajobrazów, poszukuje podobieństw, a jeszcze częściej różnic, wierząc tym samym, że przeciwieństwa się przyciągają. Będąc mediatorką, moim podstawowym narzędziem pracy jest mapa – swoistego rodzaju notatnik, sieciujący badane terytoria.

Według słownika znajdującego się na stronie projektu Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza, „mapa” (współpracy, powiązań) to relacje pomiędzy człowiekiem a otoczeniem, w którym on funkcjonuje, forma przemieszczania się, ogólna forma działań celowych dotyczących poznania otoczenia. Mapa to również metaforyczny opis terenu i czasu, ustalenie znaczeń poszczególnych elementów. Zarówno w kontekście potencjału przestrzeni miasta, jak i mapy myśli-powiązań i skojarzeń, czy mapy społeczności lokalnych – sposobu jej funkcjonowania w odniesieniu do miasta – jest to narzędzie ułatwiające pracę, będące dobrym punktem wyjścia dla projektów edukacyjno-artystycznych. Mapa ułatwia sieciowanie; często skrajne obszary, przestrzenie zwykle pomijane, stają się inspiracją lub podstawą planowanych przez mnie działań. Według Obserwatorium Żywej Kultury „sieć” to zbiór indywidualnych organizacji, elementów, relacji i powiązań, zorganizowana wokół centralnego ośrodka, w których ważne relacje przechodzą przez centralny ośrodek. Interpretując wyjaśniane pojęcie w odniesieniu do własnych doświadczeń oraz specyfiki mediacji sztuki nasuwa się stwierdzenie, że postać mediatorki w środowisku lokalnym może przybrać formę centrum i być punktem wyjścia lub splotu w budowaniu artystyczno-edukacyjnej sieci społecznej, połączonej przez różne rodzaje powiązań. Przykładem działania zrealizowanego w oparciu o sieciowanie i mapowanie miasta oraz jego potencjału jest innowacyjny projekt „Po sąsiedzku – kieszeń wsparcia”, powstały we współpracy z Anną Stelmarczyk-Matraj w ramach programu „Generator innowacji. Sieci wsparcia” Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę”. Projekt został sfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego Działania 4.1 Innowacje społeczne Programu Operacyjnego Wiedza Edukacja Rozwój oraz środków Polsko-Amerykańskiej Fundacji Wolności. Wypracowany model skierowany jest do Wspólnot Mieszkaniowych i Spółdzielni Mieszkaniowych, zarówno mieszkańców, jak i administracji. Wykorzystując ich potencjał związany głównie z zarządzaniem obiektami mieszkalnymi włącza się ich, wskazując nowy, niezagospodarowany obszar społeczny. Tworzona w ramach rozwiązania sąsiedzka sieć wsparcia skupia się na kilku elementach:

- uwzględnienie potrzeb osób starszych zależnych i umożliwienie starzenia się w miejscu ich zamieszkania,
- włączenie w działania społeczne wyżej wymienionych instytucji,

- aktywizacja i integracja międzypokoleniowej społeczności sąsiedzkiej wokół wspólnego celu,
- współpraca z lokalnym domem kultury we wdrażaniu i zarządzaniu proponowanym modelem pracy,
- wizualne narzędzie – „kieszonka” do komunikacji, budowania dialogu i wzajemnej wymiany.

Poza zasobami ludzi i instytucji bardzo ważnym aspektem jest wykorzystana do działań mediacyjnych przestrzeń – klatka schodowa. Poruszając się po niej na co dzień bezrefleksyjnie, nie zwracamy uwagi na jej potencjał społeczny ani na związane z nią możliwości. Wykorzystanie najbliższego dla mieszkańców otoczenia jest podstawą formułowania wspólnych celów i świadomego użytkowania przestrzeni w kontekście budowania relacji sąsiedzkich. „Kieszonka wsparcia”, umieszczana na drzwiach każdego mieszkańca w połączeniu z zestawem komunikatów, otwiera nowy wymiar wysyłania i odbierania – wchodzenia w interakcje z różnorodnymi elementami aktywności sąsiedzkich. Pomysł zrodził się z potrzeby budowania więzi, przywracania osób starszych zależnych do uczestnictwa w życiu społecznym, znalezienia wspólnego międzypokoleniowego języka wymiany i wzajemnej pomocy. Innowacja jest punktem wyjścia w budowaniu sąsiedzkiego dialogu, ma ułatwić codzienną komunikację i przełamywanie barier. W jej skład wchodzi m.in. scenariusze dobrych praktyk sąsiedzkich – działania animacyjne.

### **Scenariusz działania animacyjnego „Wspólnie przy zieleni” z wykorzystaniem narzędzi do komunikacji „kieszonki wsparcia”.**

#### **Opis**

„Wspólnie przy zieleni” to działanie skupione na tworzeniu sąsiedzkich ogródków, aranżacji nieużytków, które często pojawiają się w przestrzeni podwórka, tworzeniu zieleni dedykowanej wydarzeniu: w jednej z lokalizacji zagospodarowane klomby – biało-czerwone róże – podkreślają setną rocznicę odzyskania niepodległości. „Wspólnie przy zieleni” to przede wszystkim pretekst do integracji mieszkańców wspólnoty, spółdzielni i międzypokoleniowego kontaktu.

### **Przebieg działania**

Zorganizuj spotkanie w swojej wspólnocie. Wykorzystaj do tego suszarnie, ławkę na podwórku, bądź przestrzeń klatki schodowej. Poinformuj wcześniej mieszkańców – zawieś plakat, włóż informacje do wywieszonych przy drzwiach „kieszeni wsparcia”.

Wraz z mieszkańcami zastanów się, jakie miejsce możecie zaadoptować na wspólną zieloną przestrzeń. Może to być zmiana czy odświeżenie już istniejącego ogródka. Warto wykorzystać własne możliwości i potencjał mieszkańców. Kwiaty i rośliny mogą zostać przywiezione z działki, jeśli to przestrzeń gminna warto podzielić się pomysłem z przedstawicielami władzy. Można też ustalić zbiórkę – pamiętaj jednak, żeby była to symboliczna kwota.

Działanie ma integrować wszystkich mieszkańców, warto zatem zadbać aby każdy, niezależnie od wieku czy możliwości, czuł się w nim potrzebny. „Wspólnie przy zieleni” to nie tylko sadzenie, ale wspólne podejmowanie decyzji, szukanie rozwiązań, rozmowy przy kawie, herbacie i ciastku. Miejscem zielonym może być stworzony wspólnie kwietnik z drewnianej skrzyni po owocach w pobliżu ławki, na której odpoczywają osoby starsze.

### **Dobra rada – wskazówki**

Zdarza się, że nie wszyscy mogą włączyć się w działania w tym samym czasie; ważne aby każdy czuł, że może mieć wpływ na kształtowanie najbliższego otoczenia i budowanie relacji sąsiedzkich. Daj mieszkańcom możliwość włączenia się w działania w dowolnym momencie.

### **Promocja i współpraca**

Promuj wydarzenie we własnej okolicy (plakaty, ulotki, zaproszenia). Współpracuj z domem kultury, zarządcą wspólnoty lub spółdzielni, animatorem.

### **Podstawowe informacje**

Liczba uczestników: warto zaangażować jak największą liczbę mieszkańców, ważne aby byli to Twoi sąsiedzi, którzy na co dzień korzystają z przestrzeni wspólnej. Minimalna liczba to 5 osób.



Czas trwania: uzależniony jest od przestrzeni, którą chcecie zaaranżować, pamiętaj jednak, że mieszkańcy zwykle mają ograniczony czas, warto więc zaplanować do 5 spotkań, w ramach których powstanie zielony kącik.

Materiały, sprzęt: ziemia, włóknina, roślinki, polne kamienie, grabki, łopata, taczka, konewka, rękawiczki, worki na odpady zielone.

### **Alternatywa – parapetowe rabatki**

Wspólną zieleń możecie też tworzyć w przestrzeni klatki schodowej, która jest miejscem dostępnym niezależnie od pory roku. Wykorzystajcie puste i smutne parapety. Doniczki i kwietniki możecie stworzyć sami, majsterkując (DIY). Osoby starsze zależne bardzo często mogą wyjść jedynie na klatkę.

„...społeczeństwo, w trakcie swojej historii, może sprawić, by heterotopia, nie przestając istnieć, funkcjonowała w całkiem inny sposób...”

MICHEL FOUCAULT

Przestrzenie marginalne to nie tylko zapomniane, zepchnęte na drugi plan obszary wykluczenia będące częścią tkanki miejskiej. W badaniu potencjału miasta warto przyjrzeć się przestrzeniom wykluczonym, które wpływają na jego wizerunek, które są często charakterystycznymi instytucjami i obiektami w krajobrazie miasta. Na mojej mapie działań mediacyjnych znajduje się również Zakład Karny – instytucja totalna, która ma określone zasady i priorytety oraz skupia ogromną liczbę zarówno „przypadkowych mieszkańców miasta”, jak i społeczności lokalnej – jest to jedna z największych instytucji dających zatrudnienie na rynku pracy w Wołowie. Jej specyficzny charakter i liczne ograniczenia inspirują Mediatorkę do poszukiwania niestandardowych rozwiązań na zupełnie innym, nowym gruncie. Przestrzeń oraz forma życia społecznego występujące w więzieniu zainteresowała mnie jeszcze na studiach. W 2013 roku zainicjowałam współpracę pomiędzy Zakładem Karnym w Wołowie, a kierunkiem Mediacji Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (Pracownia Działań w Przestrzeni Publicznej), w ramach której zrealizowaliśmy projekt „Miejsce w czasie”. Kolejnym działaniem był dyplom „Autoportret” pod kierunkiem dr hab. Tomasza

Opani i Agnieszki Kubickiej-Dzieduszyckiej, podsumowujący moje studia magisterskie. Zbiór autorskich portretów zaproszonych do współpracy osadzonych można było oglądać w BWA Awangarda wrocławskiej Galerii Sztuki Współczesnej w ramach wystawy „MY '14 – Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu”. Heterotopie miasta wymagają dużej kreatywności, cierpliwości i konsekwencji w działaniu, spójnych wartości i zasad, które są kluczowymi elementami zmian kulturalno–społecznych. Systematyczność jest rozwiązaniem i kluczem zarówno dla Mediatorki, jak i dla uczestników, odbiorców działań edukacyjno-artystycznych. Projektem skupiającym wymienione powyżej cechy jest autorski program readaptacyjny „Stuk-puk otwórz drzwi, czyli otwarci w zamknięciu”, którego efekty można oglądać na wspólnym blogu<sup>1</sup>, prezentującym realizacje z zakresu grafiki warsztatowej, projektowania, animacji, wideo czy fotografii. Mapowanie miasta, a następnie konkretnych instytucji, daje możliwość rozwijania poszczególnych projektów oraz tworzenia nowych, odpowiadających na potrzeby jej odbiorcy. Mediatorka sztuki, jako pośrednik pomiędzy kulturą i sztuką a heterotopią, może włączyć przestrzenie wykluczone w życie kulturalne miasta. Wykorzystując dobrze znane narzędzia i metody pracy twórczej można tworzyć alternatywną ofertę w instytucjach spoza środowiska kulturalno-artystycznego, kierując działania nie tylko do osadzonych (jak w opisanym przypadku), ale i do ich rodzin. Przykładem tego typu działań może być projekt „Wzór do naśladowania” – warsztaty rodzinne w Zakładzie Karnym w Wołowie, składające się z dwóch etapów działań warsztatowych oraz kampanii edukacyjnej. Heterotopie jako miejsca trudno dostępne i niesprzyjające rozwojowi sztuki, za sprawą Mediatorki mogą mieć realną szansę na budowanie przestrzeni kulturowo naznaczonej, która może zostać wypełniona zarówno trwałymi jak i nietrwałymi, materialnymi i niematerialnymi rezultatami działań oraz oddziaływań ludzi, zjawisk i procesów („środowisko lokalne” zdefiniowane przez Barbarę Fatygę). Przykładem takiego działania jest zgłoszenie (poprzez Mediatorkę sztuki) udziału w konkursie „DIY Wykwit”, ogłoszonym przez Wykwit i BWA Awangarda w ramach Festiwalu Out of Sth. Zajęcie przestrzeni stało się pierwszym krokiem do powołania Kolektywu Urodzaj. Specyfika miejsca i jego ograniczenia zachęcają, a jeszcze częściej zmuszają, do tworzenia

i przyglądania się własnej mapie możliwości, a co za tym idzie – sieci kontaktów. Dzięki zasobom własnym, które powinien posiadać każdy niezależny mediator sztuki, możemy organizować proste aktywności, zapraszając do współpracy znane instytucje, artystów oraz włączać miejsca wykluczone w program większych projektów, festiwali i wystaw. Dużym potencjałem Mediatorki sztuki jest również praca w oparciu o kolekcje renomowanych instytucji oraz wykorzystanie jej do budowania nowej grupy odbiorców. Przykładem i próbą włączenia Zakładu Karnego w odbiór dzieł sztuki była współpraca z Centrum Sztuki WRO i zorganizowany otwarty pokaz WRO on Tour #18 połączony z działaniami warsztatowymi.

Zanim stworzysz własną mapę możliwości miejskich, przyjrzyj się samemu sobie. Jednym z zadań, które realizujemy w ramach programu „Stuk-puk...”, jest działanie artystyczne z wykorzystaniem technik grafiki warsztatowej – suchej igły. Punktem wyjścia jest temat „Jestem, jaki? Jestem.”

### **„Jestem, jaki? Jestem.” Zmapuj siebie**

Scenariusz warsztatu można wykorzystać pracując zarówno indywidualnie, jak i w grupie.

Materiały i narzędzia, które mogą Ci się przydać:

- zdjęcie – Twój oficjalny portret,
- drukarka zdjęć selfi, aparat fotograficzny, statyw,
- papier ksero, brystol, kolorowe pisaki, markery,
- klej, nożyczki,
- materiały plastyczne w zależności od wybranej techniki.

### **Krok 1**

Przyjrzyj się sobie. Przyda Ci się do tego Twoje zdjęcie. Jeśli pracujecie w grupie, warto rozpocząć spotkanie od warsztatu z fotografii portretowej. Zdecyduj sam, na ile profesjonalnie podejdziesz do tego zadania. Możesz przedstawić ogólne zasady tworzenia oficjalnego portretu do wykonania w parach, bądź zorganizować sesję fotograficzną w profesjonalnym studio. Niezależnie od tego, czy pracujesz w grupie czy indywidualnie, ważnym jest, aby wykorzystane zdjęcie było aktualne, zrobione „tu i teraz”, w formie materialnej, nie wirtualnej.

## Krok 2

Spójrz na fotografię, przyjrzyj się sobie dzisiaj. Skup się na cechach charakteru. Rozwiń następujące stwierdzenia: „na pewno jestem...”, „na pewno nie jestem...”, „być może jestem...”. Wypisz wszystko, co przyjdzie Ci do głowy; trzy określenia to niezbędne minimum. Zrobione? Przejdź do stworzenia mapy własnych możliwości.

## Krok 3

Tutaj przyda Ci się duża kartka papieru – przestrzeń to zarówno ważny element mapowania miasta, jak i własnych możliwości. Umieść na kartce swoje zdjęcie i informacje, które udało Ci się zgromadzić. Jesteś w centrum, a odchodzące od Ciebie strzałki to Twoje możliwości – wszystko, czego nie uchwycił aparat. Często są to nasze otoczenie, kontakty, znajomości, umiejętności, doświadczenie, wiedza, zainteresowania, pasje. Wypisz ich jak najwięcej, zastanów się, co je łączy – stwórz sieć.

## Krok 4

Miasto, Mediatorka i mapa to połączenie kreatywnego i twórczego działania. Na bazie materiałów, które powstały (fotografia, informacje, sieć) stwórz pracę manualną, wykorzystując dowolną technikę. My wykonujemy prace wykorzystując jedną z technik grafiki warsztatowej (sucha igła – eksperymentalnie na płycie CD). Dla Ciebie lepszy może okazać się kolaż, malarstwo, rysunek bądź komiks. Najważniejsze, aby poruszyć wyobraźnię. Zrób to i zobacz w jaki obraz układa się Twoja mapa.

Opisywanie i obrazowanie to równie ważne aspekty w tworzeniu mapy miasta.

Miasto, Mediatorka i mapa są mocno zakorzenione w najbliższym środowisku; to wielka moc, o której często zapominamy wybierając się w dalsze podróże i zawodowe „podboje” do dużych aglomeracji. Warto pamiętać, że wszędzie można działać lokalnie, wyodrębniając małą, określoną grupę.

Tak powstał realizowany we współpracy z Krystyną Magaj-Pitułą projekt „Wołów – Nowy Jork”<sup>2</sup>, łączący potencjał małego miasta, jego historię, mieszkańców, zabytki oraz grupę dzieci mieszkających w Nowym Jorku,

skupiając uwagę wokół wspólnych tematów, pokazując tym samym, jak wiele nas łączy. Artystyczna wymiana i wykorzystanie sztuki w działaniu edukacyjnym przybliżyła uczestnikom informacje na temat dwóch miast, pokazując je oczami dzieci. Odnosząc się do najbliższego otoczenia oraz tęsknoty za dużymi miastami tworzę projekty, starając się łączyć a przy tym otwierać zupełnie nowe drzwi, wchodząc tym samym w przestrzeń pełną ciekawych doświadczeń, wyzwań i przekraczania granic. Z wirtualnej wymiany prac i informacji projekt „Wołów – Nowy Jork” przerodził się w wizytę studyjną w Nowym Jorku przy wsparciu programu AIR Wro prowadzonego przez Strefę Kultury Wrocław, w ramach której przeprowadziłam cykl warsztatów z dziećmi z programu ARTonia oraz przyglądałam się ofercie edukacyjnej i kolekcji dzieł renomowanych instytucji.

Dużą siłą mediatora sztuki jest zatem jego pochodzenie, powracanie i zakorzenienie w tkance miejskiej, dla której nie jest obcy. Prowadzone badania wskazują na trudności w komunikacji i budowaniu dialogu pomiędzy lokalną społecznością a osobą wchodzącą zupełnie z zewnątrz, co pozostawia często niewykorzystany potencjał działań edukacyjno-kulturalnych. Warto wtedy pomyśleć o cyklicznych działaniach, budujących grunt, relacje, nawiązujących więzi zarówno z otoczeniem (ludźmi), jak i krajobrazem miejskim. Zrozumienie danej przestrzeni pomaga w odnajdywaniu odpowiednich środków i rozwijaniu działań dostosowanych i skupionych na potrzebach uczestników. Atrakcyjność pojmowana jest często w innych kategoriach przez autora działania i jego odbiorców. Zadaniem mediatora sztuki jest postawienie się po obu stronach „konfliktu”, wsłuchując się w sugestie, uwagi i różnice zdań. Mediatorka to również dwie postaci w jednej osobie: artystka i animatorka/edukatorka. To bardzo dobre połączenie, dzięki któremu można skupić się zarówno na procesie, jak i efekcie końcowym – dziele sztuki. Bycie równocześnie artystką i edukatorką daje poczucie bycia częścią powstających prac i realny wpływ na efekty końcowe. Świadome budowanie działań, użyte środki i narzędzia, wybór techniki pracy oraz przejście i przeprowadzenie uczestników przez cały proces twórczy dają możliwość uzyskania realnych wyników na wysokim poziomie. Tworząc projekty edukacyjno-artystyczno-społeczne staram się zawsze zakładać konkretny efekt końcowy pod postacią wystawy, publikacji, bloga, strony

projektu, instagrama czy pocztówek, co w dużej mierze przekłada się na zaangażowanie uczestników w proces oraz dbałość o jakość wykonywanych przez nich prac.

W swojej pracy najczęściej odnoszę się do sztuki partycypacyjnej, estetyki relacyjnej, sztuki społecznej i sztuki publicznej, co pozawala mi na osadzenie siebie jako artystki i mediatorki, wpływając tym samym na życie artystyczno-kulturalne społeczności lokalnych. We wczesnym okresie *community art* (początek lat 70.) burżuazyjne środowisko sztuki nie wyobrażało sobie wartościowych projektów artystycznych realizowanych w przestrzeniach blokowisk, czy lokalnych ośrodkach kultury. Poszukiwanie wysokiej „jakości” w wymienionych powyżej koncepcjach ulokowane było nie tyle w dziele, co w uczestniku – jego procesie uczenia się, poznawania technik, odkrywania dyscyplin i wymagań określonych dziedzin sztuki. Sztuka społeczna wymaga wielości kompetencji z pogranicza działań animatora, edukatora i artysty. Mediatorka sztuki łączy różnorodne role, w tym również rolę badacza, będąc czujną na zmieniające się otoczenie miejskie i trendy artystyczne, kulturalne i społeczne – aspekt, który bardzo mocno podkreślam w realizowanych przeze mnie projektach. O społecznej roli sztuki oraz wykorzystaniu jej do świadomego kształtowania swojego otoczenia mówią m.in. Artur Żmijewski w „Manifesta”, Joseph Beuys twierdząc, że sztuka, która nie może kształtować społeczeństwa w ogóle nie jest sztuką, a „każdy człowiek jest artystą”, Candy Chang tworząca sztukę partycypacyjną skupioną na prostych aktywnościach w przestrzeni publicznej, Grupa Działania, która pojawiła się na przełomie lat 70. i 80. XX wieku w Polsce i w 1980 roku ogłosiła manifest „Sztuka społeczna jako idea” mówiący o więzi, ciągłości działań, silnym zakotwiczeniu w lokalnej strukturze społecznej, komunikacji międzyludzkiej, o traktowaniu działań z lokalną społecznością jako dzieła. W zestawieniu tym warto również wspomnieć o zrealizowanym projekcie Marka Krajewskiego „Niewidzialne Miasto”, który na równi z powyżej wymienionymi grupami, artystami, inspiruje mnie w budowaniu projektów opartych o przestrzeń miejską, jej ogromny kreatywny potencjał.

Miasto jest dla mnie materiałem do formułowania aktywności w obszarze kultury i sztuki z elementami społecznego naznaczenia. Mediatorka

sztuki to swoistego rodzaju narzędzie, działające pomiędzy różnorodnymi instytucjami, potencjałem miasta, a ich odbiorcami. Mapa to droga, która pozwala prześledzić cechy i zależności oraz wybrać się na peryferia krajobrazu miejskiego.

# GRA warta świeczki

Kamil Myszkowski i Krzysztof Szlapa

„Od dawna już i we wzrastającym stopniu umacniało się we mnie przekonanie, że kultura ludzka powstaje i rozwija się w zabawie i jako zabawa”<sup>1</sup>.

Powyższy cytat pochodzi z tekstu Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w którym autor określa rolę zabawy w życiu człowieka. Według zaproponowanej przez niego definicji, zabawa jest „czynnością swobodną, którą odczuwa się jako «nie tak pomyślaną» i pozostającą poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grającego; czynnością, z którą nie łączy się żaden interes materialny, poprzez którą nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej, określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub przy pomocy przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata”<sup>2</sup>. Definicja ta może stać się punktem odniesienia dla osób organizujących czas wolny w formie warsztatów, ponieważ daje szansę na przezwycięzenie co najmniej dwóch współczesnych problemów: znalezienia motywacji do działania oraz budowania relacji międzyludzkich.

Jako animatorzy kultury, w codziennej pracy często słyszymy ludzi skarżących się na notoryczny brak czasu. Z rozmów z nimi wnioskujemy, że powód nie leży w złej organizacji planów, lecz w znalezieniu w sobie motywacji do działania oraz trwonieniu cennego czasu na niepotrzebne, mało istotne czynności. Według przywołanego wyżej Huizingi zabawa jest sposobem na całkowite zaabsorbowanie uwagi uczestnika. Jest to szczególnie istotne dzisiaj, kiedy oferta wydarzeń jest bogata i tak trudno pozyskać czyjąś uwagę, nie mówiąc już o pełnym zaangażowaniu, czy kreatywnym uczestniczeniu w procesie.

1 J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1967, s. 7

2 Tamże, s. 28



Drugim wyzwaniem staje się budowanie relacji międzyludzkich. Z naszych codziennych obserwacji i kontaktów z uczestnikami zajęć wyłania się obraz człowieka-indywidualisty, skupionego na sobie i swoich potrzebach. Zadania do wykonania w grupie napotykają na opór, trudno jest nam zsynchronizować się z drugim człowiekiem i czerpać korzyści z pracy w zespole. I tutaj z pomocą może przyjść przyjęcie formy zabawy/gry, która w sposób naturalny niweluje bariery międzyludzkie i pozwala na „przełamanie lodów”.

Aby nie być gołosłownymi przytoczymy przykład z przeprowadzonych niedawno zajęć dla uczniów jednego ze śląskich liceów. Naszym zadaniem było zorganizowanie dla młodzieży warsztatów, które odnosiły się do tematyki filmu. Na motyw przewodni wybraliśmy fotos filmowy. Już na początku opracowywania koncepcji przebiegu warsztatów postawiliśmy na pozornie szalony i jednocześnie oryginalny pomysł wplecenia w zajęcia popularnej gry planszowej „chińczyk”. Zrealizowaliśmy ją w postaci wielkoformatowej planszy, na której pionkami do gry stali się sami uczestnicy zajęć. To posunięcie okazało się strzałem w dziesiątkę – początkowo nieśmialymi uczniowie, niepotrafiący udzielić sensownej odpowiedzi na bardzo proste pytania, dzięki rozluźnieniu atmosfery i zabawnym sytuacjom stworzyli w późniejszej części warsztatów zaskakujące fotosy do czterech wymyślonych zaledwie w godzinę fabuł fikcyjnych filmów.

To i inne doświadczenia potwierdziły szczególny potencjał leżący w grach połączonych z FOTOGRAFIĄ – dziedziną cieszącą się niestabnym zainteresowaniem. Zaproponowanie warsztatów edukacyjnych w formie rozgrywki może mieć nie tylko wartość rozrywkową, edukacyjną, ale i integracyjną – co z perspektywy chęci przełamywania barier międzyludzkich wydaje się istotne i co najważniejsze: naprawdę wciąga! Szczególnie zainteresowała nas kategoria gry miejskiej, którą postanowiliśmy wykorzystać do edukowania o fotografii.

### **Gra miejska jako forma warsztatów fotograficznych**

Gry miejskie są charakterystyczną formą aktywności poznawczej, która wypełnia czas wolny i zawiera element współzawodnictwa<sup>3</sup>. Istotnymi cechami, jakimi muszą się wykazać uczestnicy takiego przedsięwzięcia są szybkość, refleks i pomysłowość. Dodatkowym atutem takiego sposobu spędzania czasu jest to,

3 J. Szady, *Edukacja w przestrzeni miejskiej – refleksja dydaktyczna*, [w:] H. Mazur, A. Rosa (red.), *Gry miejskie w działalności edukacyjnej archiwów*, Kielce – Toruń 2017, s. 14

że wykorzystanie gier do działań edukacyjnych daje możliwość wprowadzenia dodatkowych elementów: dramy, symulacji, improwizacji, inscenizacji, burzy mózgów, rozwiązywania problemów, podejmowania decyzji<sup>4</sup>.

Założeniem organizowania gier miejskich jest również wykorzystanie przestrzeni urbanistycznej jako elementu fabuły oraz planszy rozgrywki. Daje to – poza wszystkimi elementami gry – możliwość poznania i odkrycia miasta z innej perspektywy. Nic więc dziwnego, że taki rodzaj spędzania czasu należy obecnie do najczęstszych form zwiedzania przestrzeni, obok questingu i geocachingu<sup>5</sup>.

W artykule na temat edukacji w przestrzeni miejskiej Joanna Szady wyróżnia dwa rodzaje gier miejskich:

- rozwiniętą (obsługową) – z czynnym udziałem (obecnością) organizatorów i pomocników, przyjmujących na siebie różne role w trakcie gry, rozgrywaną w konkretnym czasie. Gra może mieć zarówno formę otwartą (dla wszystkich), jak i zamkniętą (na potrzeby imprez integracyjnych);
- uproszczoną (bezobsługową) – przeznaczoną do udziału indywidualnego i samodzielnego. Gra taka jest możliwa na podstawie pobranego (np. z zasobów internetowych), gotowego scenariusza, który może być zrealizowany w dowolnym czasie<sup>6</sup>.

W publikacji przygotowanej przez Polską Akcję Humanitarną został zaproponowany podział gier pod kątem treści na trzy grupy:

- gry pasjonackie – czyli wydarzenia, w których uczestniczą osoby pasjonujące się danym tematem. Najczęściej są to gry historyczne lub literackie, np. podążanie śladami znanej pisarki;
- gry komercyjne – organizowane zwykle przez firmy zajmujące się team buildingiem (budowaniem zespołu) lub marketingiem, których celem jest integracja lub reklama danego produktu. Można tu także zaliczyć coraz popularniejsze gry miejskie organizowane przez władze miast, służące ich promocji;
- gry edukacyjne – czyli gry, których celem jest przekazanie wiedzy lub umiejętności<sup>7</sup>.

4 Tamże, s. 17      5 Tamże, s. 15      6 Tamże

7 Ł. Bartosik, *Włącz się do gry. Jak zorganizować grę miejską*, Polska Akcja Humanitarna 2011, s. 6, [https://www.pah.org.pl/app/uploads/2017/06/2017\\_dlaszkol\\_wlacz\\_sie\\_do\\_gry\\_dla\\_szkol.pdf](https://www.pah.org.pl/app/uploads/2017/06/2017_dlaszkol_wlacz_sie_do_gry_dla_szkol.pdf) (z dn. 18.09.2018 r.)

W niniejszym artykule zajmiemy się tym właśnie typem gier. Skupimy się na dwóch konkretnych przykładach przeprowadzonych przez nas gier. Obie propozycje wpisują się w kategorię gier rozwiniętych (szczególnie pierwszy przywołany poniżej przykład) oraz przede wszystkim edukacyjnych. Opierały się na zaangażowaniu organizacyjnym dwóch osób, odpowiadających za przygotowanie scenariuszy, włączając w nie treści edukacyjne. Ponadto na naszych barkach spoczywało przygotowanie trasy gry, skompletowanie wszystkich niezbędnych rekwizytów oraz finalne przeprowadzenie rozgrywek i czynny w nich udział (większość treści była przekazywana przez nas). W przypadku pierwszej z omawianych rozgrywek zaangażowani zostali również aktorzy.

Weźmy na warsztat dwa konkretne scenariusze zajęć warsztatowych w formie gry. Pierwszy to fotograficzna gra miejska, którą zrealizowaliśmy dla Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, drugi – „Wakacje z fotografią”, czyli zajęcia w ramach Akcji Lato Mysłowickiego Ośrodka Kultury.

### **Detektywistyczna akcja w centrum Katowic**

Pod koniec sierpnia 2018 roku, w ramach akcji RAZ, DWA, TRZY – FOTOGRAFIA! przygotowaliśmy dla Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach kryminalną fotograficzną grę miejską – unikatową akcją plenerową, podsumowującą cykl spotkań skupionych wokół fotografii otworkowej. Odbiorcami gry były osoby dorosłe.

Jeśli ma powstać dobry kryminał, to musi być zbrodnia. Postawiliśmy na klasykę – ofiara (młody turysta odwiedzający Katowice w czasie wakacji), zabójca (seryjny morderca, który śledził turystę przez całą trasę wycieczki), a także narzędzie zbrodni. Napisaliśmy szczegółową fabułę, aby uczestnicy gry mogli wejść w role. Zadanie nie było łatwe, należało bowiem pozbierać wszystkie drobne „okruszki”, wrócić po nitce do kłębka – czyli do miejsca, skąd wyruszyła ofiara i odkryć tożsamość zabójcy. Po drodze na uczestników czekały łatwiejsze i trudniejsze zadania, które zbliżały ich do rozwiązania tajemnicy. Gra do samego końca pozostawała dla uczestników niewiadomą – zaskoczenie miało wzmocnić efekt.

Gdzie w tym wszystkim nauka fotografii? Medium fotograficzne było spoiwem całej gry. Już na samym początku, aby nie zepsuć niespodzianki,

zaaranżowaliśmy fikcyjne warsztaty w ciemni fotograficznej – miały one za zadanie wprowadzić uczestników w fabułę rozgrywki, ponieważ wskazówki zostały ukryte na skrawku kliszy. Aranżowany warsztat rozpoczął się omówieniem działania takich narzędzi jak: powiększalnik, zegar ciemniowy, maskownica, a także procesu wywoływania odbitek. Uczestnicy nie zdawali sobie sprawy, że biorą udział w grze miejskiej. Wcześniej przygotowana klisza fotograficzna posłużyła jako przykład do demonstracji. Po wywołaniu kliszy okazało się, że została na niej udokumentowana sekwencja sceny zbrodni, która miała zachęcić uczestników zajęć do podjęcia tropu. W tym momencie rozpoczęło się wchodzenie w fabułę. Pierwsza fotografia przedstawiała plan sytuacyjny (budynek Superjednostki w Katowicach, do którego miała udać się grupa), na drugim zdjęciu można było zobaczyć przerażoną twarz młodego chłopaka, kolejny kadr skupiał się na narzędziu zbrodni (długie ostrze), ostatnie ujęcie przedstawiało martwą postać.

W ten sposób rozpoczęliśmy rozgrywkę, której planszę stanowiło centrum Katowic. Właśnie tu przyjechał młody turysta, który stał się ofiarą seryjnego mordercy. Głównym zadaniem uczestników zajęć było odkrycie tożsamości zabójcy. Trasa gry została podzielona na 9 punktów fabularnych (były to miejsca, które odwiedził turysta). W każdym punkcie czekały na uczestników zadania.

Kolejnym elementem fabuły, łączącym grę miejską z fotografią, była postać ofiary. Młody turysta – pasjonat fotografii natychmiastowej – w każdym odwiedzionym miejscu wykonywał jedno zdjęcie polaroidem. W ten sposób uczestnicy mogli zetknąć się z wracającą do mody techniką fotograficzną. W drugim punkcie trasy otrzymali album z pierwszymi trzema zdjęciami. Dzięki tym małym kadrom możliwe było zrekonstruowanie drogi, jaką przebyła ofiara. Jednak nie wszystkie polaroidy znajdowały się w albumie – zostawiliśmy kilka luk do uzupełnienia w trakcie gry.

W ramach rozgrywki nie zabrakło również zadania manualnego, w tym przypadku było to własnoręczne zbudowanie aparatu wielkoformatowego z pudełka po butach, obiektywu z aparatu Zenit oraz kalki technicznej. To zadanie miało na celu przybliżenie działania aparatu fotograficznego oraz uświadomienie uczestnikom, że świat widziany przez obiektyw jest tak naprawdę odwrócony do góry nogami. Mogli się również przekonać, że proste narzędzie optyczne może powstać z łatwo dostępnych przedmiotów.

W grze dodaliśmy również kilka innych smaczków fotograficznych – między innymi wiadomość pojawiającą się podczas wywoływania na papierze fotograficznym. Nie zabrakło także szyfrów i kodów, ukrytych w nieprzewidywalnych miejscach.

Jednym z najistotniejszych wyzwań fotograficznych, z którymi mieli się zmierzyć uczestnicy rozgrywki, był test kreatywności i spostrzegawczości. Każdy uczestnik w trakcie przejścia trasy gry otrzymał zamkniętą kopertę z wiadomością. Przygotowaliśmy pięć różnych tematów, które przydzieliliśmy losowo. Zadanie można było wykonać w trakcie całej trasy, zasada była jedna – dyskrekcja. Pozostałe osoby nie mogły się zorientować, że wykonywane jest przydzielone przez nas ćwiczenie i jaki jest jego temat. Zaproponowaliśmy następujące hasła: *Spokój ducha*, *Melancholia przemijania*, *Dzika radość*, *Kipiąca złość*, *Miłość platoniczna*. Interpretacja tematów mogła być dowolna – liczyła się kreatywność.

W trakcie całej rozgrywki towarzyszył nam tajemniczy głos narratora, który nakreślał przebieg fabuły i opowiadał o kolejnych przystankach ofiary. Głos był formą wskazówek dźwiękowych (odtwarzaliśmy je w odpowiednich momentach gry). Okazało się, że narrator był detektywem, który badał sprawę seryjnego zabójcy. „Ofiara przyjechała do Katowic aby zwiedzać miasto. Znajdujecie się w ostatnim punkcie jej wędrówki – wycieczkę prze-rwał mord... Rozpoczynamy śledztwo, waszym zadaniem jest prześledzić trasę, którą przebyła ofiara, zanim została zamordowana przez seryjnego zabójcę. Jeśli odkryjecie skąd ofiara wyruszyła, być może uda wam się złapać przestępcę i powstrzymać go przed kolejną zbrodnią. Na początku znajdziecie narzędzie zbrodni – doprowadzi was ono do wcześniejszego przystanku ofiary. Krok po kroku rekonstruujecie przebieg tej tajemnicy. Wróćcie po nitce do kłębka...” – tak brzmiała pierwsza wiadomość od tajemniczego detektywa.

Uczestnicy rozgrywki nie spotkali się osobiście ze śledczym – w toku gry okazało się, że i jego dopadł seryjny zabójca. Jednak przedostatni punkt na trasie znajdował się w głównej kwaterze detektywa. Tam odbiorcy znaleźli zdjęcie tajemniczego śledczego oraz wszystkie zgromadzone przez niego dowody, które nakierowały ich na tożsamość zabójcy i to, gdzie może się znajdować.

Podczas gry odwiedziliśmy charakterystyczne punkty na mapie Katowic. Rozpoczęliśmy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA, następnie udaliśmy się pod budynek Superjednostki, na Rondo Sztuki, pod Spodek i na taras widokowy, znajdujący się na budynku Międzynarodowego Centrum Kongresowego. Dalej trasa prowadziła do siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, skąd skierowaliśmy się do Muzeum Śląskiego, gdzie obserwowaliśmy panoramę miasta. Stamtąd uczestnicy gry zostali skierowani do budynku Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej (CINiBA). Przedostatnim punktem gry, główną kwaterą detektywa, była Galeria Katowice – siedziba Związku Polskich Artystów Fotografików Okręg Śląski. Na koniec wszyscy udaliśmy się na katowicki Rynek, gdzie nastąpiło rozwiązanie zagadki i schwytanie zabójcy. Tak przygotowana trasa dała możliwość odbycia spaceru w nowoczesnej scenerii miasta – większość miejsc to powstałe w ciągu ostatnich kilku lat budynki, które mogły stać się inspiracją dla fotografii. Wplatając Katowice w fabułę gry, chcieliśmy również pokazać to miasto z innej, niecodziennej strony.

Fotograficzna gra miejska, którą przygotowaliśmy dla Galerii BWA w Katowicach, łączyła w sobie elementy warsztatów, pleneru fotograficznego oraz niewielkich zadań, mających pobudzić kreatywność uczestników. Wpisanie tych elementów w kryminalną fabułę wzmocniło efekt u odbiorców i spotkało się z pozytywnym odzewem. Tego typu akcją plenerową chcieliśmy pokazać, że czasem warto odejść od klasycznie rozumianych warsztatów fotograficznych na rzecz formy, która zaskoczy uczestników i będzie dodatkową dawką inspiracji.

### **Wakacje z fotografią**

Również w trakcie tegorocznych wakacji odbył się czterodniowy cykl warsztatów fotograficznych, który zrealizowaliśmy na zaproszenie Miejskiego Ośrodka Kultury w Mysłowicach. Zdając sobie sprawę z wakacyjnej atmosfery oraz nastawienia odbiorców, którymi były dzieci w wieku szkolnym, postanowiliśmy – jak w poprzednim przykładzie – zrezygnować z tradycyjnej formy warsztatowej na rzecz gry. Tym razem skala była oczywiście zdecydowanie mniejsza – trasa musiała przebiegać w pobliżu placówki, w której odbywała się akcja lato. Mając do dyspozycji jedynie półtorej godziny zajęć,

zrezygnowaliśmy ze złożonej fabuły na rzecz podróży przez świat fotografii, a tym samym wprowadzenia większej ilości elementów warsztatowych. Głównym wyzwaniem było „przemycenie” treści dydaktycznych, tak aby uczestnicy wakacyjnych zajęć nie mieli poczucia przedwczesnego powrotu do szkoły, ale w formie zabawy niejako podświadomie przyswajali informacje i nabywali fotograficznych umiejętności. Sprawy nie ułatwiał również ambitny temat, będący kontynuacją naszych wcześniejszych działań, wśród których można wyliczyć przybliżanie i propagowanie historii fotografii poprzez ożywianie dawnych, analogowych technik fotograficznych. Odwołując się do starej, ale sprawdzonej metody, czyli nauki przez zabawę, postanowiliśmy zaproponować naszym młodym uczestnikom zajęć grę, w której kolejne punkty scenariusza były inspirowane bogatą historią fotografii analogowej. Wszystko zaczęło się dość tajemniczo, ponieważ dzieci nie zostały poinformowane o tym, co będą robiły podczas spotkania z nami. Po prostu przyszły na kolejny dzień wakacyjnych zajęć w domu kultury w swojej dzielnicy (łącznie odwiedziliśmy trzy filie i oddział główny MOK-u prowadząc zajęcia dla dwóch grup dziennie).

Elementem wprowadzającym do zajęć było proste zadanie ułożenia ze starych aparatów napisu FOTO oraz uwiecznienia go, z dbałością o uporządkowany kadr, przy pomocy fotografii natychmiastowej. Już na starcie udało się wzbudzić zaciekawienie dzieci poprzez przygotowanie licznych przykładów starych aparatów, które wyglądały zupełnie inaczej niż aparaty używane przez nich na co dzień w telefonach komórkowych. Kolejnym interesującym elementem było samo wykorzystanie działania fotografii natychmiastowej, która dawała materialny efekt pojawiającego się na oczach odbiorców malutkiego obrazka. Dobrze wykonane zadanie było przepustką do kolejnego etapu.

Drugi punkt gry odnosił się do jednej z bezkamerowych technik fotograficznych – chemigramu. Polega ona na oddziaływaniu chemią fotograficzną (przemienne wywoływaczem i utrwalaczem) na papier światłoczuły, dzięki czemu można wpływać na końcowy efekt pracy. Tematem była przyroda najbliższego otoczenia – po wybraniu kilku liści dzieci prznosiły ich kształt na papier światłoczuły oraz uzupełniały pracę o własne wzory malowane nasączonymi chemią pędzelkami.<sup>8</sup> Wszystkie zmiany na papierze

8 O tym, jak wykonać anthotypię z wykorzystaniem soku z buraków, można przeczytać w pierwszej części publikacji *Sztuka (w) edukacji* w artykule Pawła Kuli pt. „Szkoda, że nie mamy aparatu”, s. 48 – przyp. red.

fotograficznym odbywały się na oczach młodych kursantów i znów obraz wyłaniał się w sposób „magiczny”. Ostatnim etapem było rozwieszanie prac do suszenia (po wypłukaniu z chemii), co tworzyło spontaniczną wystawę.

Trzeci punkt polegał na odgadnięciu zaszyfrowanej wiadomości. Aby do niej dotrzeć, dzieci musiały zapoznać się ze średnioformatowym aparatem DRUH. Co ciekawe, zaskakująco szybko wpadały na to, że wiadomość może być ukryta wewnątrz aparatu, a nawet wiedziały, jak go otworzyć. W środku czekała niespodzianka: w miejsce filmu fotograficznego umieszczono długą taśmę papieru z kreskami i kropkami – hasłem zakodowanym alfabetem Morse’a, które pozwalało przejść do dalszego etapu gry. Dzięki pomocy książki szyfrów dzieci zdekodowały hasło: APARAT WIELKOFORMATOWY.

W momencie odgadnięcia hasła nastąpiło odsłonięcie schowanego pod czarnym materiałem aparatu wielkoformatowego, który wzbudzał szczególne zainteresowanie. Stuletni, drewniany, nieposiadający baterii i przede wszystkim duży przedmiot dawał poczucie zetknięcia się z żywą historią fotografii. Po krótkim objaśnieniu budowy następował najbardziej emocjonujący moment – oglądanie świata do góry nogami na wielkiej matówce. Dziecko schowane pod czarnym materiałem obserwowało, jak świat staje na głowie, jak koleżanki i koledzy czy samochody poruszają się – jak światło zaczyna tworzyć obraz.

To zadanie miało jeszcze drugą część. Na podstawie budowy starego aparatu należało skonstruować własny uproszczony model z łatwo dostępnych przedmiotów: kartonu po butach, taśmy, kalki oraz starego obiektywu wykręconego z Zenita. Poprzez naśladowanie wzoru szybko udawało się połączyć elementy w działający przyrząd do obserwowania otoczenia i tu znów dało się słyszeć głosy zaskoczenia – to działa!

Piątym zadaniem było odnalezienie przedmiotu schowanego gdzieś na terenie ośrodka. Bawiąc się w „ciepło–zimno” dzieci szukały schowanej pod zjeżdżalnią, w zaroślach lub na drzewie tajemniczej czarnej skrzynki – kamery obskury, aparatu otworkowego, którym następnie wykonywaliśmy wspólne zdjęcie grupowe. Kolejne zaskoczenie – z niewielkiego pudełka można samodzielnie wykonać aparat, który robi zdjęcia! Po kilkusekundowym naświetlaniu w bezruchu, udaliśmy się do ciemni fotograficznej, gdzie odbywało się wywoływanie zdjęcia. Jest to chyba najbardziej magiczne



zjawisko związane z fotografią analogową, dziś już raczej niedostępne a często nawet niewystępujące w świadomości młodego pokolenia. Możliwość zobaczenia na własne oczy, jak wyłania się obraz w negatywie, w szczególnej atmosferze czerwonego półmroku, to przeżycie zapamiętane na długo.

Ostatnim etapem gry było ugruntowanie doświadczenia z działaniem papieru fotograficznego. Dosłownie „namacalne”, ponieważ zadaniem było stworzenie wizerunku własnej dłoni. W ciemni fotograficznej wszystkie dzieci jednocześnie kładły dłoń na kartce papieru światłoczułego, po czym włączaliśmy na sekundę białe światło. To wystarczyło by przy pomocy wywoływacza uzyskać obraz dłoni (kilka razy dzięki szczęśliwemu przypadkowi udało się nawet uzyskać tak wyraźny wizerunek, że widać było na nim linie papilarne, co zaskoczyło nawet nas – prowadzących).

Cała gra była przewidziana na półtorej godziny intensywnego działania. Dobre tempo i ogromna różnorodność zadań pozwalają utrzymać uwagę uczestników od początku do końca zajęć, dając jednak czas na spokojną pracę. Ważnym aspektem gry było podzielenie zadań na rozmieszczone w pewnej odległości od siebie punkty. Zgodnie z zasadą rozgrywki, poruszanie się między nimi możliwe było tylko po wykonaniu przygotowanych zadań.

Dużym wyzwaniem stało się zebranie odpowiedniego zestawu rekwizytów i narzędzi dotyczących tak różnych technik fotograficznych. Był to owoc wieloletnich poszukiwań i kolekcjonowania dzisiaj już unikatowych przedmiotów. Przeprowadzenie gry wymagało też znakomitej współpracy między prowadzącymi, która na obecnym etapie naszych działań odbywa się niemal bez słów. Gra nie była możliwa do przeprowadzenia przez jedną osobę – przemienność etapów wymagała, aby któryś z nas prowadził grupę, podczas gdy drugi przygotowywał kolejne działania.

Jak nasi uczestnicy odebrali to spotkanie? Na proste pytanie po zajęciach czy się podobały zawsze padała twierdząca odpowiedź – to świetna motywacja i poczucie satysfakcji, że w wakacyjnej luźnej atmosferze można zaproponować coś ambitnego i nie zanudzić odbiorców. Podsumowując: uczestnicy mieli okazję zdobyć wiedzę i umiejętności na temat chemigramu i fotogramu, konstrukcji różnego typu aparatów, od małoobrazkowych przez średnioformatowe do wielkoformatowego. W ramach gry obserwowali również działanie kamery obskury, fotografii natychmiastowej oraz pracę w ciemni fotograficznej.

## Gra, w której nie ma przegranych

„Gra miejska jest odpowiedzią na szeroki wachlarz potrzeb i oczekiwań odbiorców, umożliwiając osobiste zaangażowanie w naukę, rozrywkę, doświadczenie, przeżycie, spontaniczność, przyjemność czy integrację grupy (rodziny, przyjaciół, klasy, współpracowników czy przypadkowych uczestników). Zawsze ma znamiona przygody, w której przebieg fabuły od początku aż do finału może zależeć od grających, ich decyzji i szybkości działania”<sup>9</sup>.

W obu przedstawionych powyżej przykładach wiedza na temat fotografii i wykonywania zdjęć została przekazana głównie w sposób eksperymentalny, angażujący do działania z maksymalnym ograniczeniem podawania definicji, instrukcji, objaśnień. Nie zakładaliśmy dokładnego, pogłębionego nauczania (które powinno być rozciągnięte w czasie i odbywać się w innych okolicznościach). Naszym celem było zaferowanie dobrej zabawy z fotografią w tle lub na planie pierwszym, ale i rozbudzenie ciekawości tą bogatą i fascynującą dziedziną. Uznaliśmy, że wykorzystanie formy gry będzie do tego celu odpowiednie. W obu wydarzeniach uczestniczyło łącznie około stu uczestników. Liczymy, że choć część z nich dzięki naszym zajęciom „złapało bakcyła”.

Należy jeszcze wspomnieć o jednej, bardzo istotnej zalecie organizowanych przez nas warsztatów w formie gry – pozostających po zajęciach pracach wykonanych przez warsztatowiczów. Często są to obiekty unikatowe, stworzone pod wpływem chwili, intuicyjne, czasem przypadkowe czy odkrywcze. Wykraczają daleko poza sferę standardowego ćwiczenia technicznego, w naszym odczuciu mają potencjał, który pozwala na włączenie ich do świata sztuki. Idąc tym tropem, po każdym warsztacie staramy się wyławiać takie „perelki” i nobilitować je w formie wystawy powarsztatowej. Ma to szczególne znaczenie dla uczestników zajęć – działa na nich motywująco, podnosi samoocenę, dodaje pewności siebie i zwyczajnie cieszy! Staje się również okazją do ponownego spotkania po czasie, podtrzymuje pamięć o wspólnych doświadczeniach oraz wspomaga rozwój relacji międzyludzkich.

Gry miejskie, wykorzystywane jako formy edukacyjne, mają wiele zalet. Pobudzanie kreatywności, uczenie w działaniu, przemienność form – to tylko przykładowe aspekty, na które należy zwrócić uwagę sięgając po ten sposób prowadzenia zajęć. Gry angażują odbiorców do działania i aktywności (także twórczej). Warto eksperymentować z formą i fabułą gier, czerpiąc inspirację

<sup>9</sup> J. Szady, *Edukacja...*, [w:] H. Mazur, A. Rosa (red.): *Gry miejskie...*, Kielce – Toruń

z otaczającej przestrzeni, wydarzeń historycznych czy fikcyjnych opowieści. Organizując edukacyjne gry miejskie warto również skorzystać z gotowych rozwiązań, dostępnych w internecie oraz licznych publikacjach. Zachęcamy jednak do wprowadzania własnych poprawek, nie należy zapominać, że gra powinna pobudzać kreatywność, także organizatorów – przygotowanie rozgrywki to wyzwanie, które może zintegrować zespół organizacyjny, wnieść nowe pomysły i oczywiście pomaga otworzyć się na potrzeby odbiorców.

### **Działania warsztatowe**

Jako rozwinięcie do wyżej omówionych gier chcielibyśmy zaproponować dwa działania warsztatowe, które można traktować również jako podstawę do bardziej rozbudowanych zajęć. Organizując nasze gry i warsztaty bardzo często sięgamy do licznych historycznych technik i narzędzi fotograficznych. Kontakt uczestników z oryginalnymi rekwizytami daje dodatkowe bodźce i zachęca do działania. Często używamy sprzętu analogowego, z którego korzystały wcześniejsze pokolenia – zazwyczaj jest on nadal sprawny i gotowy do ponownego wykorzystania. W naszych działaniach twórczych i edukacyjnych chętnie sięgamy również do archaicznych metod pracy fotografa, dostosowując je do współczesnych realiów.

Stare, analogowe aparaty, narzędzia niezbędne do pracy w ciemni fotograficznej oraz inne gadżety były przez nas gromadzone przez ostatnie lata. Najczęściej otrzymywaliśmy je w prezencie, a co ciekawsze „kąski” kupowaliśmy po niskich cenach na targach staroci. Nasze zaplecze sprzętu fotograficznego i różnego typu rekwizytów jest całkiem spore, mamy jednak świadomość, że nie każdy jest w tej komfortowej sytuacji. Działania warsztatowe, które chcemy zaproponować, zakładają więc własnoręczne skonstruowanie dwóch ciekawych narzędzi, które wzbogacą przygotowywane fotograficzne gry terenowe, mogą też posłużyć do przeprowadzenia samodzielnych warsztatów. Poniżej krok po kroku omówimy, jak samodzielnie wykonać aparat wielkoformatowy z pudełka po butach, dzięki któremu uczestnicy naszych działań zobaczą świat do góry nogami. Drugą propozycją jest aparat otworkowy (kamera obskura) z metalowej puszki.

## Ćwiczenie 1. Aparat z pudełka po butach

Taki aparat to świetne narzędzie optyczne służące do omówienia działania klasycznego aparatu fotograficznego. Co prawda nie wykonamy przy jego pomocy zdjęcia, ale będziemy mogli oglądać odwrócony świat, jak na matówce stuletniego drewnianego aparatu.

Do tego ćwiczenia niezbędne będzie przygotowanie kilku przedmiotów. Po pierwsze – pudełko po butach. Najlepsze byłoby takie z klapą przymocowaną do jednej ze ścianek (w formie skrzynkowej), ale nasuwana też się nada. Koniecznie trzeba również przygotować kalkę techniczną wielkości naszego pudełka. Niezbędnym elementem będzie klasyczny obiektyw – tego niestety sami nie zbudujemy, ale można wykorzystać element starego aparatu typu Zenit. Będziemy potrzebować również: taśmy klejącej, kartonu (na przykład z tektury falistej), nożyczek lub noża do tapet.

### Krok 1

Odmierz dokładnie środek w wieku pudełka po butach. Nożem do tapet lub nożyczkami wytnij okrągły otwór, w którym będzie można osadzić obiektyw. Im ciaśniej tym lepiej – dzięki temu obiektyw nie będzie wypadał podczas używania aparatu.

### Krok 2

Wytnij karton na taką wielkość, żeby można go było umieścić w środku pudełka po butach, tak aby bezpośrednio przylegał do ścianek. W dociętym kartonie wytnij okienko – musi powstać ramka kilkucentymetrowej grubości. Następnie taśmą klejącą przyklej w ramce kalkę techniczną.

### Krok 3

Na środku dna pudełka po butach wytnij nożykiem lub nożyczkami kwadratowy otwór  $2 \times 2$  cm.

### Krok 4

Połącz wszystkie elementy – osadź obiektyw w wieku pudełka po butach, umieść w środku pudełka, w odległości około 4 lub 5 centymetrów od obiektywu, ramkę z kalką techniczną. Następnie zamknij pudełko – aparat gotowy!

Przez okienko w jego dnie zajrzyj do środka i obserwuj to, na co skierujesz obiektyw. Jeśli obraz jest nieostry, spróbuj manewrować pierścieniem ustawiania ostrości na obiektywie lub umieść bliżej albo dalej kalkę techniczną.

## **Ćwiczenie 2. Aparat otworkowy (kamera obskura)**

Jeżeli chcesz wykonać samodzielnie w pełni sprawny aparat fotograficzny, którym zrobisz niepowtarzalne zdjęcia, to kamera obskura jest właśnie dla Ciebie! W początkach historii fotografii korzystano z takiego sprzętu, czyli pozbawionej obiektywu zaciemnionej skrzynki.

Do zrobienia aparatu otworkowego potrzebna będzie metalowa, zamknięta puszka – może być po herbacie albo po czekoladkach. Dodatkowo będziesz potrzebować czarnej matowej farby w sprayu, papieru ściernego, pineski i czarnej taśmy izolacyjnej. Aby przy pomocy skonstruowanego przez siebie narzędzia wykonać zdjęcie, niezbędny będzie także światłoczuły papier fotograficzny oraz wywoływacz i utrwalacz.

### **Krok 1**

Odmierz w jednej ze ścianek puszki punkt w samym jej środku.

### **Krok 2**

Przy pomocy pineski wykonaj w nim niewielki otworek (możliwie jak najmniejszy).

### **Krok 3**

Papierem ściernym spiłuj ostre krawędzie otworka wewnątrz puszki.

### **Krok 4**

Pomaluj puszkę w środku czarną farbą w sprayu – dzięki temu unikniesz refleksów światła, odbijających się od metalicznej powierzchni.

### **Krok 5**

Po wyschnięciu farby sprawdź czy otworek się nie zakleił – jeśli tak, usuń farbę z otworu pineską.

### **Krok 6**

Naklej kawałek czarnej taśmy na otworek, aby za wcześnie nie wpuszczał światła do środka puszki.

### **Krok 7**

W ciemni fotograficznej lub całkowicie zaciemnionym pomieszczeniu umieść w puszcze światłoczuły papier fotograficzny (papier umieszczamy na ścianie przeciwległej do otworka). Puskę zamknij, dodatkowo możesz zakleić wszystkie łączenia czarną taśmą izolacyjną.

### **Krok 8**

Wyjdź w plener, odsłoń otworek i naświetlaj od kilku sekund do kilkudziesięciu minut, nie ruszając puszką (odpowiedni czas naświetlania zależy od średnicy puszki, wielkości otworka oraz stopnia nasłonecznienia, metodą prób i błędów określ prawidłowy czas naświetlania).

### **Krok 9**

Po naświetleniu zasłoń otworek i udaj się do ciemni fotograficznej w celu wywołania zdjęcia. Gdy właściwie wywołasz wyjęty z puszki papier fotograficzny zobaczysz na nim negatywowy obraz uchwyconej rzeczywistości.



Działania warsztatowe wokół fotografii otworkowej.



Warsztaty z Dominiką Knapik





fot. Jerba Studio

# Teatr i zabawa

Anna Nowak

„Teatr powinien być instrumentem, który rozwija dziecięcą wyobraźnię”<sup>1</sup>.

Od ponad dwunastu lat prowadzę zajęcia teatralne z różnymi grupami wiekowymi i społecznymi. Ogromne znaczenie w kształtowaniu mojego spojrzenia na edukację teatralną miał dorobek pedagogiczny i teatralny Jana Dormana, który poznałam podczas studiów na kierunku Reżyseria Teatru Dzieci i Młodzieży w Akademii Teatralnej we Wrocławiu. Nie sposób jest w pełni zrekonstruować teorię Dormana (i też nie mam takiego zamiaru w tym artykule), jednakże dorobek tego wybitnego pedagoga i artysty ukazał mi, jaką wartość ma zabawa w teatr i rozbudzanie w uczestnikach inwencji twórczej.

Narzędzia z zakresu pedagogiki teatru wykorzystuję podczas bardzo różnorodnych zajęć: w ramach przygotowań małych form teatralnych, warsztatów zainspirowanych konkretnymi spektaklami, działań integracyjnych, a także form z zakresu upowszechniania lokalnego dziedzictwa. Wielokrotnie zaskakuje mnie radosna atmosfera podczas zajęć, nawet tych, które często dotyczą trudnych tematów. Kiedy stwarzam przestrzeń, w której uczestnicy poprzez twórcze działania mogą doświadczać i obcować ze sztuką teatru, zaskakuje mnie, że nasze spotkanie nie jest wyłącznie rodzajem rozrywki. Zabawa jest naturalną i niewymuszoną formą aktywności, poprzez którą dużo łatwiej jest nawiązać kontakt z uczestnikami oraz zachęcić ich do udziału w kulturze.

Słowo „edukacja” nie zawsze koresponduje ze słowem „zabawa”. Powiązanie działań kulturalnych z programem nauczania bywa karkołomne, a od prowadzącego oczekuje się konkretnych rezultatów czyli przekazania wiedzy. Zajęcia, podczas których uczniowie rozwijają kompetencje społeczne tj. kreatywność, umiejętność pracy w grupie, spontaniczność, nie zawsze można łatwo i prosto ocenić. Natomiast odwołując się do swojego doświadczenia

1 J. Dorman, *Mój Teatr*, „Teatr Lalek”, 1968, nr 1–2

nie mam wątpliwości, że wszelkie formy wyzwalające w uczestnikach pokłady kreatywności nie są czasem straconym i procentują w przyszłości. Spontaniczna zabawa z materią teatru ułatwia integrację grupy, uczy współpracy, pozwala zaciekawić tematem, włączyć osoby niezaangażowane oraz zbudować więzi pomiędzy uczestnikami. Bardzo dużo wydarza się na takich zajęciach, pomimo że nie nauczamy, a raczej budujemy przestrzeń do doświadczania i eksperymentowania.

Poniżej opisałam kilkanaście ćwiczeń, które często wykorzystuję podczas zajęć z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi. Ich formę można dowolnie przekształcać i modyfikować. Nie dzielę zajęć ze względu na wiek odbiorców, bo formy te można realizować ze wszystkimi grupami. Zabawy pozwalają rozwijać szeroko rozumiane kompetencje uczestnika: będzie on świadomy tego, jak duże znaczenie w pracy teatralnej ma uruchomienie wyobraźni, otwartość na pomysły innych ludzi oraz doświadczy radości jaką daje kreowanie własnej rzeczywistości scenicznej.

### **Uwagi praktyczne**

Do przeprowadzenia zajęć potrzebna jest duża sala (najlepiej gimnastyczna). Uczestnicy powinni mieć na sobie sportowe obuwie i wygodny strój, który nie krępuje ruchów. Zadania można realizować w dowolnej kolejności – w zależności od specyfiki grupy oraz czasu, którym dysponujemy. Za każdym razem najlepiej rozpocząć zajęcia od tych, które są realizowane w grupie, a dopiero później wprowadzić te, w których powierza się wykonanie zadań pojedynczym osobom. W trakcie ćwiczeń warto przeplatać zadania bardziej statyczne tymi, podczas których uczestnicy więcej się ruszają, co pozwoli utrzymać właściwy poziom koncentracji. Podczas przeprowadzania tego typu form trzeba zwracać uwagę na działania uczestników oraz na współpracę między nimi. Podczas prostych zabaw teatralnych łatwo zauważyć, jak wyglądają relacje pomiędzy uczestnikami. Warto pamiętać, żeby każda krytyka była wyrażona w sposób nieraniący innych uczestników. Pomimo ukierunkowania zajęć na zabawę, uczestnicy powinni skoncentrować się na zadaniu i słuchać siebie nawzajem oraz poleceń prowadzącego. Jest to zabawa, która wymaga współdziałania i może być zrealizowana tylko wtedy, gdy wszyscy współpracują, darzą się wzajemnym szacunkiem i wspierają we wszystkich zadaniach. Mając w grupie

osoby, które niechętnie podchodzą do zajęć (bo np. są nieśmiałe lub mają gorszy dzień) nie należy nikogo zmuszać, a raczej zachęcić do tego, by wykonały ćwiczenie „tyle, ile są w stanie zrobić tego dnia”. Większość z form jest realizowana w grupach lub zakłada dowolne przejście roli „lidera”, co znacznie ułatwia przełamanie lęku przed publiczną prezentacją. Często zdarza się, że osoba, która początkowo niechętnie brała udział, w trakcie zadań wykazuje się ogromnym zaangażowaniem. Dlatego nie należy nikogo wykluczać z udziału w zajęciach, nawet jeżeli nie wykonuje wszystkiego z zapałem.

## Przykłady ćwiczeń

### 1. Rozgrzewka

#### a) Teatralny berek

Zasady tej gry są podobne, jak w przypadku berka – tradycyjnej zabawy dziecięcej. Różnica polega na tym, że każda nowa osoba goniąca musi zainicjować odmienny styl poruszania się, który muszą przyjąć wszyscy aż do zmiany goniącego np. jeżeli berek powie „poruszamy się jak psy”, to wszyscy uciekają przed nim poruszając się jak psy (berek także musi dostosować się do tej zasady). W trakcie gry warto zaproponować, żeby uczestnicy dodawali dźwięki imitujące odgłosy postaci – sposobów poruszania się: np. jak zwierzęta (kogut, żaba, kaczka), sprzęty codziennego użytku (np. odkurzacz, mikser, toster), osoby odczuwające konkretne emocje (np. ktoś smutny, ktoś wściekły, ktoś zmęczony), osoby będące w konkretnej przestrzeni (np. jakbyśmy byli na targowisku, w kościele). Podczas tego ćwiczenia warto zachęcać uczestników by nie naśladowali zachowania innych, ale szukali własnych pomysłów na imitowanie ruchów danej postaci.

#### b) Przywitajmy się!

Uczestnicy chodzą po sali i na hasło prowadzącego zaczynają się witać w określony sposób:

- jak dwór królewski,
- jak starsze osoby,
- jak koledzy z ulicy,
- jak koty,
- jak osoby, które nie chcą się spotkać,

- dotykając się: jednym palcem/kolanem/piętą/plecami,
- witając się z osobami, które mają: takie same oczy/kolor włosów/kolor ubrania,
- inny, wymyślony przez uczestników sposób.

### c) Jak masz na imię?

Uczestnicy stoją w okręgu – każdy z nich wypowiada swoje imię, wykonując dowolny prosty ruch. W tym zadaniu można zaprezentować proste ćwiczenie fizyczne, gest lub minę. Każdy uczestnik pokazuje swój gest, a pozostałe osoby powtarzają ten gest dwukrotnie:

- za pierwszym razem wypowiadają imię i powtarzają gest „zwyczajnie” (tak, jak usłyszały i zobaczyły przed chwilą),
- za drugim razem mówią imię głośniej oraz zwiększają (przerysowują) wykonywany gest.

Wariant: Jeżeli grupa nie jest liczna, można powtarzać całą sekwencję ruchów, które zaproponują uczestnicy. Wówczas każda osoba z okręgu wykonuje swój ruch oraz powtarza wszystkie gesty osób, które stoją przed nią w okręgu. Powstanie w ten sposób sekwencja ruchów, która będzie się stale rozbudowywać – wraz z każdą nową osobą, która dołączy do zabawy i doda swój gest.

## 2. Teatr z niczego? Wszystko możemy sobie wyobrazić!

### a) Jaki to kwiat?

Uczestnicy siedzą w okręgu. Zabawę rozpoczyna prowadzący – daje jednemu z uczestników wymyślony kwiatek, który pozostali sobie przekazują. Każda z osób ma za zadanie wykonać jakąś czynność z tą rośliną i przekazać ją następnemu uczestnikowi. W trakcie gry nie zdradzamy jaki to gatunek – każdy może w dowolny sposób kreować gestem i zachowaniem rodzaj rośliny. Kiedy wszyscy wykonają już to zadanie, pytamy grupę „jaki to był kwiat?” – nikt nie musi podawać konkretnej nazwy, wystarczy opis koloru i kształtu. Zapewne padną różnorodne odpowiedzi. Warto wtedy zadać podchwytliwe pytanie „która z osób ma rację?”. Oczywiście wiadomo, że wszystkie odpowiedzi są prawidłowe, bo każdy jest inny i ma inną wyobraźnię. Zadanie to warto wykonywać na początku zajęć, zwłaszcza, gdy grupa dopiero zaczyna

kreatywne działania teatralne, bo pozwala to ośmielić osoby, które wolą być w cieniu zespołu. Zabawę można kontynuować przekazując sobie inne przedmioty np. butelkę lub książkę – nie określając ich charakterystyki.

### b) Prezenty

Uczestnicy siedzą w okręgu. Wybieramy spośród nich osobę, która rozpoczyna zabawę. Jej zadaniem będzie zanieśenie osobie po przeciwnej stronie okręgu wymyślonego podarunku. Prezentem może być wszystko, co można za pomocą ruchu pokazać (nawet nietypowe podarunki jak np. żaba, gaśnica, drabina, sznurek). Osoba, która otrzymuje prezent ma za zadanie zareagować na to, co otrzymuje (wyrazić emocje lub wykonać konkretną czynność z prezentem). Osoba, która otrzymała prezent, wymyśla swój (inny niż otrzymała przed chwilą) podarunek i idzie podarować go osobie po przeciwnej stronie okręgu. Zabawa trwa tak długo, aż wszyscy uczestnicy dadzą komuś po jednym prezencie. W trakcie zabawy warto zwracać uwagę na to, aby możliwie precyzyjnie pokazywać, jaki przedmiot się daje oraz nie ograniczać się do wyboru konwencjonalnych darów.

### c) Z czego jest zrobiona ta ściana?

Uczestnicy pokazują ruchem z czego jest wykonana wyimaginowana ściana, którą muszą pokonać (przejsć obok/przeskoczyć/zniszczyć etc.). Pozostali uczestnicy zgadują, z czego ta ściana została zbudowana. W trakcie realizacji można podpowiedzieć uczniom, żeby szukali nietypowych rozwiązań i uwieżyli, że ściana może być wykonana dosłownie ze wszystkiego (np. z kwiatów, z czekolady, z ognia, ze szkła). Zaproponowanie uczestnikom, żeby dokładnie określili z jakiego tworzywa ściana jest zrobiona znacznie ułatwi im wykonanie zadania, ponieważ nie tak trudno będzie im wymyślić działania, które pozwolą im przedostać się na drugą stronę (np. jeżeli ściana będzie wykonana z czekolady, uczestnik może wygryźć dziurę w barykadzie, a gdy będzie z wody – może np. przepłynąć).

### d) Wizyta w wymyślonym pomieszczeniu

Wydzielamy część sali np. taśmą malarską lub wyznaczamy 4 krzesłami, gdzie znajdują się kąty nieistniejącego pomieszczenia. Uczestnicy siadają

na podłodze naprzeciwko odgradzonej przestrzeni. Najlepiej, kiedy wyznaczona przestrzeń jest pusta. Wskazujemy, gdzie są ściany tego pomieszczenia oraz w którym miejscu znajdują się drzwi do niego. Uczestnicy będą pojedynczo tam wchodzić i wykonywać po jednym działaniu z przedmiotami/istotami żywymi (wymyślonymi przez uczestników), które tam się znajdują. Można pokazywać wszystko tylko ruchem – nie można mówić. Podczas gdy jedna osoba wykonuje czynność w „wymyślonym pomieszczeniu”, pozostali uczestnicy uważnie obserwują wszystkie jej zachowania (żeby zapamiętać, które przedmioty już w tym pomieszczeniu zostały „wymyślone” i gdzie zostały „umiejscowione”). Dobrze będzie, jeżeli każda kolejna wchodząca osoba będzie mogła swoim działaniem nawiązać do tego, co przed chwilą zrobił ktoś inny (np. jeżeli ktoś wchodzący wcześniej wymyślił kota, to kolejna osoba może tego kota pogłaskać lub wypuścić przez „wymyślone okno”). Podczas wykonywania tego ćwiczenia trzeba zwracać uwagę, żeby sposób odgrywania działań w wymyślonym pomieszczeniu był zbliżony do tego, jak na co dzień zachowujemy się w tego typu sytuacjach. Niektórzy mogą zacząć wykonywać zadania w sposób przypominający pokazywanie hasałów w „kalamburach”. W takiej sytuacji dobrze jest przekonać uczestników, że nie chodzi tu o tempo odgadywania hasałów, ale o precyzyjne działanie z elementami znajdującymi się w wymyślonym pokoju. Warto także zwracać uwagę na wykonywane czynności, bo czasem sytuacja prowokuje niektórych do „popisywania się” i celowego podejmowania działań, które na co dzień są zabronione. Nie chodzi tu o tłumienie ekspresji, ale raczej o uważność na to, co i jak jest wykonywane, aby zabawa, która ma na celu rozwijanie wyobraźni nie przyniosła odwrotnego efektu.

### 3. Kim jestem?

#### a) Co mówią moje dłonie/stopy/twarz?

Uczestnicy siedzą na podłodze w okręgu. Ich zadaniem będzie pokazywanie emocji, zwierząt, zjawisk atmosferycznych itp. tylko za pomocą określonej części ciała (kolejno: twarz, dłonie, nogi). Prowadzący wygłasza określone polecenia, a uczestnicy starają się pokazać to tylko za pomocą ruchu określonej części ciała (ograniczamy komunikację werbalną do minimum). Warto uświadomić uczestnikom, żeby nie naśladowali innych

osób, ale starali się znaleźć własne środki wyrazu. Poszczególne polecenia prowadzącego to np.:

- Twoja twarz jest bardzo smutna/radosna/zdziwiona/wściekła...  
Podobnie postępujemy w przypadku innych części ciała:
- Twoje dłonie są bardzo agresywne/radosne/leniwe/chore/zmarznięte etc.
- Twoje dłonie stają się wężem/motylem/pajakiem/krokodylem etc.
- Twoje nogi są bardzo wystraszone/wściekłe/smutne etc.
- Twoje nogi stają się nogami słonia/kota/myszy/jeża etc.

#### b) Magiczna czapka

Uczestnicy siedzą na podłodze w okręgu. Na środku kładziemy czapkę, która ma magiczną moc, ponieważ każdy, kto ją założy może zmienić się w wybraną postać. Uczniowie pojedynczo podchodzą do czapki i gdy ją założą, mają pokazać, w jaką postać się zmienili. Ważne jest, żeby uczestnicy starali się pokazać różnorodne typy postaci (także zwierzę, roślinę, przedmiot etc.). Zadaniem pozostałych będzie odgadywanie, w jaką postać zmieniła się dana osoba.

#### c) Budowanie rzeźby

Uczestnicy dobierają się w pary – jedna osoba wchodzi w rolę rzeźbiarza, a druga w rolę „materiału”, z którego powstanie rzeźba. Autor rzeźby wymyśla sobie dowolną, charakterystyczną postać, którą chciałby wykonać np. postać z książki, filmu, zwierzę, i za pomocą gestów kształtuje ułożenie części ciała drugiej osoby oraz jej mimikę – tak, żeby powstała figura prezentująca dość charakterystyczny wizerunek. Kiedy rzeźbiarz skończy swoją pracę, siada przed swoim dziełem, a pozostałe osoby zgadują, jaka powstała postać. Ważne jest, żeby w trakcie tworzenia rzeźby uczestnicy z sobą nie rozmawiali – tworzenie rzeźby odbywa się w ciszy – polecenia i wskazówki prezentowane są wyłącznie za pomocą gestu.

#### d) Budowanie figur

Uczestnicy chodzą po sali w dowolnym kierunku i tempie. Prowadzący zabawę co chwila wygłasza określone polecenia, które mają wykonać uczniowie. Mogą one dotyczyć np. konkretnego miejsca (jesteśmy



w sklepie/lesie/na księżycu) lub postaci (jesteśmy koniem/motyłem). Po usłyszeniu polecenia uczestnicy bardzo szybko dobierają się w grupy i odgrywają określone zadania (z ograniczeniem komunikacji słownej). Po zrealizowaniu każdego z nich wszyscy znowu chodzą po sali w różnych kierunkach. Zabawa toczy się według schematu:

*Chodzenie w dowolnym kierunku – budowanie sceny – chodzenie w dowolnym kierunku – budowanie sceny – chodzenie w dowolnym kierunku itd.*

Istotne jest, żeby uczniowie realizowali te zadania w grupach, najlepiej zmieniających się przy każdym nowym poleceniu. Wytworzy to sytuację sprzyjającą nie tylko pobudzeniu wyobraźni teatralnej, ale również poprawie poziomu współpracy w grupie.

### e) Wspólny obraz

Na scenę wchodzi jeden z uczestników, który ma za zadanie zastygnąć w bezruchu w określonej pozie – takiej, która oznaczać będzie „jaka to postać”, „co ta postać robi”, „gdzie się znajduje”. Kiedy osoba zatrzyma się w „stop-klatce” wypowiada jedno zdanie, które wyraża myśli i uczucia odgrywanej postaci. Kolejnym działaniem jest wejście na scenę nowej osoby, która również zastyga w bezruchu i wypowiada zdanie, najbardziej adekwatne do sytuacji odgrywanej postaci. W podobny sposób na scenę wchodzi pojedynczo 4–6 osób. Wszystkie osoby, które wchodzi na scenę i dołączają do obrazka, muszą pamiętać o tym, żeby proponowane przez nich typy i zachowania postaci pasowały do tych zaprezentowanych już wcześniej oraz ustawiają się tak, żeby nikogo nie zasłonić. Efektem wejścia wszystkich osób na scenę powinno być zbudowanie swego rodzaju „żywego obrazu”. Po usytuowaniu się „wspólnego obrazka” dokonujemy jego „dekonstrukcji” – ze sceny schodzą pojedynczo jego autorzy wypowiadając nowe zdanie, które najlepiej określi stan postaci. Podczas realizacji tego zadania uczestnicy mogą wchodzić w role nie tylko człowieka, ale również przedmiotów i zwierząt. Dość istotne jest również, żeby pierwsza osoba, która wejdzie na scenę w miarę precyzyjnie przedstawiła: gdzie się znajduje, jaką postać odgrywa, tak aby następne osoby mogły także zbudować wyraziste elementy „obrazu”.

#### 4. Teatr jest obok nas

##### a) Sprzęty codziennego użytku

Dzielimy uczniów na grupy około 4–6 osobowe. Zadaniem każdej grupy jest zbudować (tylko z własnych ciał) wybrany przedmiot codziennego użytku i zademonstrować jego funkcjonowanie. Ważne jest, żeby w zadanie zaangażowana była cała grupa – można pokazać poszczególne części urządzenia lub zaprezentować nie tylko wybrany sprzęt, ale również jego otoczenie/osobę, która obsługuje ten przyrząd. Warto, żeby w trakcie realizacji grupy nie zdradzały innym tematu swojej etudy. Podczas tego zadania bardzo ciekawie wypadają „inscenizacje”, w których uczniowie tworzą np. karuzelę, automat do gry, pralkę etc. Istotne jest jednak, żeby podczas przygotowań nauczyciel starał się zaufać kreatywności uczestników i nie podawał gotowych rozwiązań. Jedyne co może zrobić to np. skupić uwagę uczestników na podpowiadaniu miejsc obfitujących w ciekawe przedmioty oraz wspierać grupę w realizacji zadania. Zabawę kończy prezentacja etud przed wszystkimi uczestnikami, którzy mają odgadnąć, jaki przedmiot był tematem sceny.

##### b) Przedmiot niejedno ma imię

###### Część 1

Dzielimy uczestników na grupy. Każda grupa otrzymuje inny przedmiot i ma za zadanie w ciągu 5 minut wymyślić jak najwięcej jego zastosowań. Do przeprowadzenia zadania warto użyć przedmiotów o różnych kształtach, wykonanych z różnych tworzyw (np. wałek do ciasta, piłka, krzesło, poduszka, miotła). Grupy wymyślają nowe sposoby wykorzystania przedmiotów, a następnie prezentują je wszystkim uczestnikom w formie mini sceny.

###### Część 2

Kontynuując zadanie, uczestnicy zaczynają tworzyć konkretne zdarzenia z zebranych przedmiotów. Uczestnicy pracują w parach – każda osoba otrzymuje jeden przedmiot i ma za zadanie stworzyć krótką scenę, rozgrywającą się pomiędzy przedmiotami. Dobrze, jeśli sceny nie bazują tylko na słowie, ale przede wszystkim na ruchu oraz mają wyraźnie zaznaczone jedno zdarzenie. Dajemy grupie kilka minut na przygotowanie w parach swoich scen, które następnie prezentują innym.

## 5. Robimy teatr!

### Część 1

Rozmawiamy z uczestnikami na temat zawodów osób, które pracują w teatrze – warto wskazać, że jest to sztuka interdyscyplinarna i nie ogranicza się wyłącznie do zadań aktora czy reżysera.

### Część 2

Następnie dzielimy uczestników na podgrupy, w których mają za zadanie stworzyć scenę prezentującą własną grupę teatralną – pokażą kto jakie pełni funkcje i przywitają się z publicznością. Mogą do tego zadania wykorzystać kartony/gazety/tkaniny/poduszki (w zależności od tego, co jest dostępne), z których wykonają dekoracje i kostiumy. Ważna jest spontaniczność i pomysły uczestników. Elementy plastyczne nie muszą wiernie odwzorowywać rzeczywistości. Zadanie kończy prezentacja każdej z grup.

### Część 3

Każda z grup tworzy fragment własnego spektaklu w oparciu o bajkę, którą wszyscy dobrze znają np. „Czerwony Kapturek”. Uczniowie sami dzielą się rolami pamiętając, że mogą odegrać nie tylko postacie ludzkie, ale również rośliny, sprzęty etc. Kiedy wymyślą sceny mogą również stworzyć plakat i program spektaklu. Zadanie kończy prezentacja scen.

### Podsumowanie

Rozmawiamy o tym, jak uczestnicy czuli się podczas tej zabawy, doceniamy pomysły i zaangażowanie. W zadaniu liczy się nie tyle „efekt artystyczny”, co wspólna zabawa i rozwój kreatywności, dlatego ważne jest, żeby nauczyciel dał uczestnikom jak najwięcej swobody.

### Bibliografia:

- A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, Warszawa 2014
- J. Czarnota, J. Sobczyk, *Gra w teatr z Dormanem*, <https://issuu.com/institut.teatralny/docs/dorman-broszura-edukacyjna> (z dn. 28.10.2018 r.)
- J. Dorman, *Zabawa dzieci w teatr*, Warszawa 1981
- A. Dziedzic, *Drama a wychowanie*, Warszawa 2000

# Tańczące stany emocjonalne

Dominika Knapik

„Zawsze jesteśmy w jakimś stanie emocjonalnym. Być może konkretny stan, w którym właśnie jesteś, jest reprezentowany przez emocję, której doświadczasz np. radość, żal albo wstyd. Albo może ten stan odczuwasz w sposób fizyczny np. uczucie wiatru na twarzy, ucisku w klatce piersiowej, bólu głowy albo kiedy trzymasz kogoś za rękę. Albo w sposób energetyczny: czując się zmęczonym, zrelaksowanym lub zaatakowanym”.

MEG STUART

Ciekawym wyzwaniem jest napisanie czegoś o edukacji artystycznej, gdy się jest takim „dziwolągiem artystycznym” jak ja. Jedną nogą wyrastam z tańca, gdyż jestem absolwentką Studia Baletowego Opery Krakowskiej, a drugą z teatru, bo ukończyłam też krakowską Akademię Sztuk Teatralnych. Jestem więc z wykształcenia tancerką i aktorką, a pracuję głównie jako choreografka. Ostatnio też reżyseruję.

Kiedy dostałam propozycję napisania artykułu zastanawiałam się, czy wiązać go z projektem „Wrestling Girls”, który zrealizowałam w Galerii BWA w Katowicach na zaproszenie Marty Lisok i Anety Zasuchy, czy raczej skupić się na moim doświadczeniu w pracy ze studentami AST w Krakowie, a może opowiedzieć trochę o pracy z dziećmi i młodzieżą przy okazji tworzenia choreografii do spektakli w teatrach dramatycznych. Wszystkie te doświadczenia składają się na to, jak pracuję z dziećmi, młodzieżą i studentami. Pomyślałam więc, że spróbuję opisać moje doświadczenia nieco szerzej, czyli napiszę o wszystkich polach mojej praktyki pedagogicznej, a zacznę od tego, jak przebiegała moja własna edukacja artystyczna.

Anegdota rodzinna mówi, że moja mama odetchnęła z ulgą, kiedy dostałam się do Studia Baletowego Opery Krakowskiej. Dyscyplina, wysiłek fizyczny, dokładnie zaplanowany dzień, koleżanki z grupy – wszystko to uporządkowało moje życie i podporządkowało je tańcowi. Pamiętam, że podobało mi się kiedy ćwiczyliśmy przy akompaniamencie pianina i że od czasu do czasu występowało się w przedstawieniach baletowych w charakterze statysty („Godzinki” w „Kopciuszku”, motyla, zajęczka czy też psa w „Czerwonym Kapturku”). Dzisiaj wydaje mi się to estetycznie

podejrzane, ale z perspektywy dziecka sprawiało mi ogromną przyjemność. W zasadzie szkoła podstawowa, jak i liceum, były tylko dodatkiem do baletu. Ciągnęło mnie jednak do ekspresji, emocji, i tak zaczęła się moja przygoda z tańcem współczesnym.

W latach dziewięćdziesiątych jedynym możliwym systemem uczenia się tańca współczesnego w Polsce były warsztaty: w Warszawie, Bytomiu, Poznaniu, Gdańsku. Jeździło się tam głównie w wakacje i chłonęło wiedzę od pedagogów z Polski i z zagranicy. Był to totalny zastrzyk energii i informacji.

### **Akademia Sztuk Teatralnych**

Kolejnym krokiem milowym było dostanie się na krakowską AST (dawniej PWST), Wydział Aktorski. Z uwagi na zajęcia na Akademii nadal miałam kontakt z tańcem, ale chodziłam też na dodatkowe zajęcia (m.in. do cenionych pedagogów Iwony Olszowskiej i Janusza Skubaczkowskiego); nadal jeździłam też na warsztaty.

Przyznam, że na prestiżowych studiach aktorskich w AST w Krakowie nie miałam jeszcze pomysłu, jak połączyć aktorstwo z tańcem, zwłaszcza, że uczelnia ta wówczas była bardzo nastawiona na aktorstwo psychologiczne, wyrastające z tradycji Stanislawskiego. Bardzo duży nacisk kładziono na poprawną dykcję i „prawdę sceniczną”, kadra pedagogiczna w większości związana była z Narodowym Starym Teatrem. Pedagodzy byli wybitnymi osobowościami teatralnymi; miałam przyjemność studiować pod okiem m.in. Anny Dymnej, Jerzego Stuhra, Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik, Jerzego Grałka, Lidii Dudy czy Jerzego Treli. Oprócz pracy pod opieką pedagogów /aktorów, ciekawym doświadczeniem było granie w egzaminach studentów reżyserii, m.in. Michała Zadary, Michała Borczucha czy Krzysztofa Garbaczewskiego. Była to prawdziwa szkoła aktorstwa, która stawiała studentów w relacji reżyser–aktor, ucząc samodzielności i odpowiedzialności za podejmowane decyzje.

Najważniejszą wartością, którą dała mi krakowska uczelnia, wydaje się poważne podejście do zawodu i zadawanie sobie ciągłego pytania „po co jestem na scenie?”. Studiując aktorstwo nie miałam pojęcia, że kilkanaście lat później wrócę tam jako pedagog tańca.

Po ukończeniu studiów nadal jeździłam na warsztaty w Polsce i za granicą (m.in. w zespole Ultima Vez). Grałam też w niskobudżetowych produkcjach filmowych i w egzaminach reżyserów.

### **Harakiri Farmers**

W 2006 roku zaczęłam pracować w teatrze dramatycznym jako choreografka i założyłam z Wojciechem Klimczykiem kolektyw Harakiri Farmers, który z powodzeniem wyprodukował kilkanaście interdyscyplinarnych projektów.

Zatrzymam się na moment na roku 2007, kiedy zrealizowałam swoje solo taneczne *Jak wam się podobam?* w ramach programu SOLO PROJEKT kuratorki Joanny Leśniewskiej z Poznania, jak również dostałam stypendium DanceWeb na sześciotygodniowy pobyt w Wiedniu podczas festiwalu ImpulsTanz. To był nieprawdopodobnie intensywny czas – 6 tygodni zajęć z najwybitniejszymi pedagogami, oglądanie spektakli tanecznych poczynając od *Liquid Loft* Chrisa Haringa, przez *Damaged Goods* Meg Stuart, *Rosas* Anny Teresy Keersmaeker, *Ultima Vez* Wima Vandekeybusa, po prace Bena Riepe i wielu innych choreografów.

Zwłaszcza spotkanie z Meg Stuart i Jonathanem Burrowsem okazało się bardzo inspirujące. Była to zdecydowanie najbardziej ekstremalna pigułka edukacyjna, jaką miałam okazję przyjąć. Swoisty uniwersytet taneczny: doświadczanie, oglądanie i konsultowanie swoich opinii i postaw artystycznych z tancerzami z całego świata (stypendium DanceWeb otrzymuje 1 lub 2 osoby z danego kraju) dało mi zastrzyk twórczej energii na bardzo długi czas.

Od tego momentu zaczęłam dużo pracować jako choreografka w teatrach dramatycznych i realizować projekty w ramach kolektywu Harakiri Farmers. To drugie wiązało się z aplikowaniem o granty, by móc wyprodukować własne spektakle, oraz szukaniem rezydencji artystycznych w Polsce i za granicą. Poza byciem artystką stałam się też niejako menadżerem i krótko kuratorką, gdyż 2 lata programowałam wraz z Wojciechem Klimczykiem spektakle dla krakowskiego festiwalu Reminiscencie oraz zorganizowałam dwudniowy festiwal Nowy Taniec w Starym Krakowie.

Spotkałam więc na swojej drodze wielu interesujących tancerzy, aktorów, choreografów, reżyserów i kuratorów, od których miałam przyjemność uczyć się szeroko rozumianego teatru i tańca. W zasadzie te charyzmatyczne osoby

towarzyszą mi od 9 roku życia aż do chwili obecnej. Po dzień dzisiejszy uczę się różnych metod pracy podglądając artystów: czy to reżyserów w pracy nad spektaklami teatralnymi, czy aktorów i tancerzy, którzy ich wizje realizują.

### **Praca z dziećmi i młodzieżą**

Szczególnie ważna w kontekście edukacyjnym wydaje mi się współpraca z dramaturżką i reżyserką Igą Gańczarczyk. Trzykrotnie pracowałyśmy razem z dziećmi, były to spektakle *Najwyraźniej nigdy nie był Pan 13-letnią dziewczynką*, *Piccolo Coro Dell Europa* (w Łażni Nowej w Krakowie) oraz *Potłacz* w krakowskim Bunkrze Sztuki. W pierwszym spektaklu brały udział same dziewczynki, w kolejnych grupy były mieszane. Za każdym razem reżyserka proponowała scenariusz pracy, mapę skojarzeń, która była swego rodzaju „kręgosłupem” projektu, następnie uzupełnianym przez improwizacje teatralne i taneczne.

Zawsze ciekawiło mnie to, że dzieci lubią „układy taneczne” a wstydzą się improwizacji. Żeby nakłonić je do improwizowania trzeba stworzyć dobre warunki i być bardzo cierpliwym. Jako choreografka miałam wrażenie, że dzieci oczekują pokazania im jakiegoś określonego zestawu kroków, a one go powtórzą i „będzie z głowy”. Najprawdopodobniej do takiego systemu pracy z ruchem były przyzwyczajone, taniec kojarzył im się z popisem wirtuozerii, przysłowiowym „szpagatem” albo „mostkiem”. I oczywiście ważne było „kto stoi z przodu”.

Stanęłyśmy wraz z reżyserką przed nie lada wyzwaniem próbując nakłonić grupę do bardziej eksperymentalnych form pracy, opartych na kontakcie, słuchaniu się czy – w przypadku pracy tanecznej – dotyku, wzajemnym oddawaniu ciężaru.

Spektakl *Najwyraźniej nigdy nie był Pan 13-letnią dziewczynką* mówił o dojrzewaniu nastoletnich dziewcząt, luźno inspirowany twórczością Virginii Woolf i filmem Sofii Coppoli *Przekleństwa niewinności*. Zawsze robiłam rozgrzewkę, która zależnie od dnia i kondycji grupy była energetyzująca albo miała za zadanie skoncentrować grupę. Były choreografie zbiorowe – np. taka, w której dziewczyny rysują w powietrzu swoje imię poszczególnymi częściami ciała. To moja luźna wariacja na temat techniki Williama Forsythe’a i jego teorii 30 „modułów” – jakości/konceptów ruchowych.

Częścią spektaklu był też duet starszej i młodszej dziewczynki z elementami partnerowań i podnoszeń. Zauważyłam w tej pracy, że dzieciom lepiej pracuje się nad ruchem z zamkniętymi oczami.

Spektakl *Piccolo Coro Del Europa* realizowany był w grupie mieszanej 8–12 lat; brały w nim udział dzieci bardzo sprawne (np. chłopiec, który miał doświadczenie w breakdancie), jak i takie, które nie miały żadnych doświadczeń ruchowych. Praca trwała kilka tygodni, na początku 2 razy w tygodniu, a przez ostatnie 2 tygodnie – codziennie. Były dni, że pracowało się świetnie i temat, który sobie założyłyśmy: „Jak wyglądałby świat gdyby rządziły nim dzieci?” sam pojawiał się na scenie w postaci ciekawych etiud. Bywały również ogromne problemy z koncentracją w grupie lub dzieci nie chciały ze sobą współpracować. W tej pracy zdałam sobie sprawę, że zawsze oprócz planu A musi być plan B, a najlepiej gdyby był plan C. Przy obu projektach współpracowała z nami Agata Otrębska, trenerka i coach, która pomagała nam zrozumieć dynamikę grupy.

Ostatnim projektem, o którym chciałabym wspomnieć jest *Potlacz*, realizowany w krakowskim Bunkrze Sztuki w ramach programu „Lato w Teatrze”. Był on projektem filozoficzno-performatywnym i poddawał pod rozwagę pytanie „Czym w świecie zdominowanym przez konsumpcjonizm byłyby dziś odwrócona ekonomia darów?”. Pracowałam nad nim dwa wakacyjne tygodnie. Próby były bardzo intensywne, a tym trudniejsze, że w grupie znajdowała się dziewczynka o bardzo specyficznym temperamencie: była dużo wolniejsza niż reszta grupy, dużo płakała i komunikowała się z nami i pozostałymi dziećmi w swoim specyficznym języku. Na początku wzbu-  
dzało to nasze obawy, bo grupa jej nie akceptowała. Po pewnym czasie nastąpiło zasymilowanie z dziećmi, które traktowały ją na specjalnych zasadach i okazało się, że jest totalną gwiazdą przedstawienia.

Aby podsumować moje doświadczenia związane z tym projektem przytoczę anegdotę z pracy przy *Potlacz*. Kuratorka Anna Bargiel i ja wymyśliłyśmy, że w przerwie będziemy serwować dzieciom zdrową żywność. Zamówiono specjalny catering: zdrowe pasty warzywne, hummusy, ciemne pieczywo, warzywa i owoce. Byłyśmy bardzo zadowolone, że robimy nowoczesny spektakl, traktujemy dzieci poważnie i na dodatek proponujemy zdrowe jedzenie. Ku naszemu osłupieniu grupa się zbuntowała i zażądała



jasnego chleba z margaryną i dżemem, słodkich przekąsek, krakersów i paluszków. Nie było możliwości, żeby przekonać ją do naszych zdrowych bio/eko przekąsek. Podobnie bywa czasem z rozwiązaniami scenicznymi – to co nam, dorosłym, wydaje się ciekawe, dla dzieci jest nudne, a dla nas ich propozycje są nieraz totalnie „z kosmosu”.

### **Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie**

Piszę ten artykuł wracając po trzyletniej przerwie do uczenia w mojej macierzystej uczelni. Wykładałam tam przez 4 lata przedmioty „Improvizacje taneczne”, „Ciało w przestrzeni scenicznej” i „Techniki taneczne”. Prowadziłam zajęcia mając w pamięci własną edukację i chciałam znaleźć połączenie między tańcem a aktorstwem, którego tak bardzo mi brakowało w czasie moich studiów. Połączenie aktorstwa i tańca, interdyscyplinarność, niestawianie granic między dziedzinami sztuki a raczej czerpanie z nich całymi garściami, były moimi punktem wyjścia. Chciałam też odejść od modelu uczenia w ramach zajęć tanecznych kankana, czardasza i podobnych układów scenicznych. Zakładam, że jeśli moi studenci spotkają choreografa w teatrze, to on pokaże im zestaw kroków, który będą mogli skopiować. Ucząc, chciałam przede wszystkim podzielić się moim doświadczeniem choreograficznym i wykształcić osoby, które chciałabym spotkać za jakiś czas w teatrze jako moich partnerów. Głównym założeniem było zatem zainspirowanie ich do własnych poszukiwań ruchowych, praca nad świadomością ciała, nauka rozgrzewania się, pracy w grupie, trening improwizacji. Wprowadzałam też elementy różnych technik tanecznych, bo w swojej pracy taneczno-teatralnej podchodzę do ruchu bardzo eklektycznie. Korzystam zarówno z techniki tańca klasycznego, jak i szeroko rozumianego tańca współczesnego, wprowadzam elementy jogi, kontakt improwizacji, jak i bardziej konceptualne metody pracy, inspirowane takimi postaciami współczesnej choreografii jak Meg Stuart i Jonathana Burrows. Nie mogę nie wspomnieć o dwóch ważnych dla mnie książkach: *Are We Here Yet?* pod redakcją Jeroena Peetersa (o twórczości Meg Stuart i jej *Damaged Goods*) oraz *A Choreographer's Handbook* Johnatana Burrowsa, która sama w sobie jest małym konceptualnym dziełem sztuki, ironicznym i pełnym humoru.

Obie wspomniane książki są dla mnie nieustającym źródłem inspiracji, zawierają też bardzo pożyteczny zestaw ćwiczeń stosowanych przez tych doświadczonych i cenionych choreografów, których miałam okazję poznać podczas stypendium DanceWeb w 2007 roku. Jonathan Burrows był coachem naszej grupy „danceWEB”, a Meg Stuart opiekunką dwutygodniowego projektu „ProSeries”. Obie postaci prezentują dwa skrajne bieguny myślenia o współczesnej choreografii: prace Meg Stuart są mroczne, w stylu Davida Lyncha (którego artystyka prywatnie bardzo ceni); Jonathan Burrows jest (jak to określił Witold Mrozek w artykule „Konceptualista z Wysp” na łamach internetowego Dwutygodnika) w typie „awangarda + vis comica”.

Typowe dla Stuart ćwiczenia to „emocjonalne części ciała”, zbiorowe i transowe kilkunastominutowe „shakingi” całej grupy, praca z „martwym ciałem”, „morphing” i inne zadania, które obrazują jej filozofię tańca i postrzeganie ciała jako swego rodzaju zbiornika stanów emocjonalnych.

Prowadząc zajęcia ze studentami aktorstwa często odnoszę się do jej ćwiczeń, bo emocjonalność jest jednym z ich podstawowych narzędzi; dużo łatwiej nawiązać z nimi nić porozumienia, jeśli ruch coś „wyraża”, powiązany jest z emocją, jest „teatralny”. Natomiast Burrows proponuje ćwiczenia bardziej w duchu konceptualnym, wyrastające z tradycji amerykańskiego postmodern dance. Jak sam dowcipnie zauważa w swej książce: *Sometimes it's hard to find a reason to dance at all* („Czasem jest trudno w ogóle znaleźć powód do tańczenia”). Jego ćwiczenia to np. leżenie z zamkniętymi oczami i wyobrażanie sobie siebie w tańcu, a następnie zapisywanie tego na kartce papieru. Potem przekazujemy kartkę innej osobie, która traktuje ją jako partyturę i wymyśla na jej podstawie choreografię. Jego książka to dla mnie rodzaj artystycznego śledztwa na temat „jak i dlaczego robić spektakle taneczne”. I bardzo podoba mi się ironiczne zdanie, które powtarza: *It's just a stupid dance* („To tylko głupi taniec”). Często nakłaniałam studentów do szybkiego podejmowania działań w ramach improwizacji powtarzając im to zdanie. Wcale nie uważam, że taniec jest głupi. Tak samo mogę powiedzieć *It's just a stupid theater* („To tylko głupi teatr”). Ma to na celu rozluźnienie napięcia, przekonanie do zaufania samemu sobie i błyskotliwego reagowania „tu i teraz”.

Działając między taneczną abstrakcją a teatralną emocjonalnością czasem proponowałam też studentom uczenie się choreografii, nad którymi akurat pracowałam w teatrze dramatycznym.

Z perspektywy czasu myślę, że najważniejszym aspektem pracy w szkole teatralnej jest zbudowanie zaufania, bardzo potrzebnego do ćwiczeń grupowych opartych na kontakcie i intymności. Stworzenie warunków do eksperymentowania z ruchem, zarażenie pasją po to, by studenci dalsze poszukiwania taneczne prowadzili na własną rękę. Nie uważam, żeby zadaniem zajęć ruchowych było utrzymanie ich w formie fizycznej. Temu służy karnet na siłownię. Są raczej po to, by zrozumieli, że w formie powinni być przez cały czas uprawiania zawodu. Przez formę rozumiem niekoniecznie elastyczność ciała i jego siłę, a raczej rodzaj otwartości na wykonywane zadania połączonej z uważnym podejściem do własnego ciała. Wiąże się to również z oglądaniem spektakli, filmów, wystaw, chodzeniem na koncerty. Jednym słowem, z uczestnictwem i doświadczaniem jak największej liczby różnorodnych form sztuki.

Wykładanie na uczelni artystycznej to niezwykle zastrzyk energii, bo entuzjazm i pasja studentów są bardzo zaraźliwe; jednocześnie – jeśli uczy się na 100 procent – pochłania to dużo energii i myślę, że dla każdego artysty w jakiegokolwiek dyscyplinie sztuki znalezienie równowagi między uczeniem a własną twórczością stanowi wyzwanie.

## **Wrestling Girls**

Na zakończenie chciałabym skupić się na warsztacie *Wrestling Girls*, który miałam przyjemność poprowadzić w ramach projektu edukacyjno-artystycznego DO SZTUKI GOTOWI START! na zaproszenie Anety Zasuchy. W założeniu warsztat miał być filmowany, a dokumentacja w formie wideo artu zaprezentowana podczas wystawy *Próba sił*, zorganizowanej przez kuratorkę Martę Lisok w katowickiej Galerii BWA.

Głównymi inspiracjami były książka Rebeci Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat*, netflixowy serial *GLOW* i wideo Zbigniewa Libery *Jak tresuje się dziewczynki?*. Stricte choreograficzną inspiracją była tablica z pozycjami wrestlingu w stylu vintage, znaleziona w internecie.

To właśnie z książki Solnit pochodzi zdanie: „Tresuje się nas w wątpleniu we własne siły i w samoograniczaniu się, pozwalając zarazem mężczyznom

ćwiczyć się w niczym nieuzasadnionej nadmiernej pewności siebie.” Chciałam zapoznać dziewczyny z elementami wrestlingu, który jest to dla mnie symbolem hiperteatralnego sportu pełnego kiczu, udawanej brutalności. Wspaniałe zadanie dla choreografa, bo wiąże się z układaniem sekwencji ruchów i pozycji pozorujących walkę, a także dla dziewczyn, które mogą przez chwilę побыć kimś innym, wejść ze sobą w kontakt, pozbyć się upupiającej etykiety grzecznych dziewczynek w różowych sukienkach i pobawić się w nieposłuszeństwo.

7 dziewczyn w wieku 8–12 lat: Zofia Pia, Tosca Lea, Emilia, Martyna, Aleksandra i dwie Anny. Różne przygotowanie ruchowe, bardzo różne temperamenty, tylko dwa dni po cztery godziny, a efektem pracy stało się wideo *Wrestling Girls*, powstałe we współpracy z Hanką Podrazą, Dominikiem Ritszelem i Szymonem Szewczykiem, którzy odpowiedzialni byli odpowiednio za: kostiumy, zdjęcia i montaż oraz muzykę. Jak widać, postawiliśmy przed sobą spore wyzwanie.

Pierwszy dzień potraktowałam typowo warsztatowo, czyli przygotowałam zestaw ćwiczeń ruchowo-teatralnych. Hanka Podraza wstępnie wystylizowała dziewczyny na Superbohaterki, Dominik Ritszel kręcił, a Szymon Szewczyk obserwował nasze działania.

Dziewczyny wyglądały na zupełnie nieskrępowane kamerą. Zapropnowałam rozgrzewkę z elementami rozciągająco-wzmacniającymi („koci grzbiet”, pełzanie, przyciąganie i odpychanie; proponowane przez dziewczyny ćwiczenia rozgrzewkowe kopiowane były następnie przez całą grupę), później chodzenie po sali w różnych kierunkach przodem, bokiem oraz tyłem. Przytulanie się, podnoszenie, przyciskanie do ziemi, elementy kontakt-improwizacji, ale ukierunkowane na wrestling. Grupa bardzo się ożywiła, gdy zadanie dotyczyło grania w „wymyśloną piłkę”. Po przerwie na kostiumy, uczestniczki w parach same wybrały z tablicy wrestlingu pozycje, które im się spodobały, i zaczęłyśmy pracę nad duetami. Ze względu na nieparzystą liczbę tancerek, jedna z nich powtarzała układ z dwoma partnerkami.

Drugiego dnia zaczęliśmy od kostiumów, co zaburzyło nastrój, ponieważ nie wszystkie dziewczyny były zadowolone i potrzebne były zmiany, dokonywane na bieżąco. Zmieniliśmy też małą salę na aulę teatralną (bo wszystko

odbywało się w szkole podstawowej), która bardziej pasowała do filmu. Nagrywaliśmy dziewczyny pojedynczo na tle rozmaitych gablotek szkolnych, paprotek i tego wszystkiego, co składa się na stereotypowe wyobrażenie szkoły. Później pracowaliśmy nad jakością ruchu w parach i nad choreografią finałową. Niełatwo było wydobyć z dziewczyn dzikość i przekonać je do zabawy w siłowanie się. Jestem przekonana, że mają w sobie dynamikę i naturalną agresję, ale edukacja nakazuje im ją stłamsić. Przełomowym momentem była moja prośba, żeby dziewczyny zaczęły używać głosu w trakcie walki. Zaczęły krzyczeć i piszczeć, a ten luz zabawy udzielił się całej grupie. Na zakończenie uczestniczki anonimowo napisały, co sądzą o warsztatach. To, co interesowało mnie najbardziej: siłowanie się, kontakt i zabawa w zapasy, okazało się najtrudniejsze, dzikość skryła się pod płaszczykiem edukacji. Być może dysponując większą ilością czasu uzyskalibyśmy bardziej „mięsiasty” efekt.

Po zakończeniu warsztatu dziewczyny podchodziły do mnie indywidualnie i dziękowały, co było dla mnie szczególnie ważne. Na wernisażu mogły być obecne tylko dwie z nich, z uwagi na okres wakacyjny. Ich miny na widok swoich postaci przeobrażonych we współczesne wojowniczkę i wyświetlonych na wielkoformatowej projekcji, mówiły same za siebie. Właśnie dla tego momentu warto było razem pracować i potrenować to, co szkoła i świat dookoła każe „dziewczynkom” na co dzień tłumić.

#### Bibliografia:

- J. Peeters (red.), *Are We Here Yet?*, Les presses du réel, Francja 2010
  - J. Burrows, *A Choreographer's Handbook*, Routledge, 2010
  - W. Mrozek, „Konceptualista z Wysp”, [www.dwutygodnik.com/arttykul](http://www.dwutygodnik.com/arttykul)
  - R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017
- Cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu autorki.

# Rola teatru i tańca w budowaniu wspólnoty

Tobiasz Sebastian Berg

Nie ma sztuki – nie ma zmian społecznych.

Nie ma sztuki – nie ma innowacyjnej gospodarki.

Musimy inwestować w sztukę i możliwości ludzkiej wyobraźni!

Witam w kryzysie kreatywności. Witam w narodzie, który nie potrafi rozwiązywać własnych problemów, który nie jest w stanie prowadzić dyskursu obywatelskiego, który ugrzązł w bagnie wielokulturowego konfliktu i ciągnie się daleko w tyle za światowym rynkiem innowacji. Nie jesteśmy dobrymi antreprenerami, bo nie dostrzegamy skutków oddziaływania sztuki na istotne dla nas dziedziny życia. Pozwalamy, aby kultura i sztuka traktowane były po macoszemu – zawsze pierwsze na liście cięć budżetowych i ostatnie na liście inwestycji.

Pracuję na rzecz podnoszenia kreatywnych kompetencji społecznych wśród środowisk zagrożonych wykluczeniem. Coraz częściej widzę, że rozwiązania naszych najważniejszych problemów znajdują się nie w hierarchii instytucjonalnej lub w tradycyjnej polityce i modelach egzekwowania rozwiązań, ale raczej w zbiorowym działaniu, rozproszonej pomysłowości i we współodpowiedzialności. Możemy zmienić i rozwijać nasze społeczeństwo dając każdemu człowiekowi i całym społecznościom dojście do sztuki dostępnej, bliskiej człowiekowi. Taki kontakt rozbudza wyobraźnię odbiorców, którzy potrafią z niej korzystać, angażować się i organizować we wspólnych działaniach.

Moja ścieżka artystyczna podyktowana jest przede wszystkim spotkaniem z człowiekiem – nie artystą. To spotkanie jest najcenniejsze, bo jest szczerze. Z niego czerpię inspiracje do scenicznych realizacji. Jeśli chodzi o działania prospołeczne – od trzech lat realizuję spektakle z osobami niewidomymi (początkowo w Jaworznie, teraz w Teatrze Rozrywki w Chorzowie). Pracowałem z dziećmi i osobami starszymi w Sosnowcu

kontrastując współczesne zabawy z tymi, które były popularne kilkadziesiąt lat temu. Wierzę, że taniec i teatr mogą pomóc w budowaniu wspólnoty. Wierzę, że teatr i taniec są elementami rozwoju kreatywności i społeczeństwa kreatywnego. Teatr tańca i ruch pomagają wyzwalać naturalne emocje, instynkty. Mają działanie terapeutyczne i psychoterapeutyczne, a także integrujące, pozwalające poznać i zrozumieć innych. Moim głównym celem jest rozwój kreatywnego i tolerancyjnego społeczeństwa. Bardzo rażą mnie nierówności społeczne, to, że określona grupa ludzi ma do czegoś dostęp, a inna już nie. Programami twórczymi wkraczam w środowiska oddalone od instytucji kultury, zwracam się do ludzi biedniejszych, wykluczonych. Przychodzę do nich z warsztatami, spektaklem, animacją i rozmową. Udowadniam im, że nie trzeba mieć dużej ilości pieniędzy, wieczorowej kreacji, wykształcenia, żeby być odbiorcą kultury. W zamian za to otrzymuję bezcenną wdzięczność i uśmiech, które są dla mnie największym wynagrodzeniem i satysfakcją z prowadzonych i tworzonych programów.

W Polsce cały czas brak instytucji otwartych na społeczeństwo. Istnieją oczywiście domy kultury i teatry, jednakże te drugie cechuje, moim zdaniem, elitaryzm. W tej sytuacji zrodził się pomysł stworzenia fundacji, aby powiększyć możliwości, w ramach których mógłbym realizować swoje koncepcje. Poprzez działalność fundacji docieram do przysłowiowej pani Nowakowej, czy pana Kowalskiego. Podobnie funkcjonują na całym świecie grupy teatralne, które osiągają sukcesy, ale nie są związane z teatrem instytucjonalnym, jak np. Forced Entertainment, GOB SQUAD. To jest tendencja przyszłościowa w Polsce.

Jestem założycielem i prezesem fundacji na rzecz młodych twórców Jazdaa Polska! Pierwszy człon nazwy można traktować jako zachętę, nawołanie do podjęcia działania, wcielenia słów w czyn, zrobienia czegoś. To dynamiczne oblicze fundacji. Natomiast druga część dotyczy polskiej kultury, ponieważ 99 procent naszych projektów odnosi się właśnie do polskiego dziedzictwa kulturowego i jego interpretowania w sposób współczesny, z punktu widzenia młodego twórcy i społeczeństwa. Realizowane przeze mnie projekty w inny sposób definiują społeczeństwo i teatr. Wracam do początków teatru i jego pierwotnej funkcji. Chcę być blisko ludzi, którzy może nie do końca mogą sobie pozwolić na udział w kulturze

albo wstydzą się pójść do teatru, czują się wykluczeni z uwagi na niepełnosprawność czy inne czynniki i bariery ekonomiczne. To bzdura, ponieważ teatr jest dla każdego. Zwracam się do społeczeństwa, pomijając elitarność teatru. Stawiam na użyteczność i podanie sobie ręki z widzem, którego traktuję jak partnera. Stawiam na działanie, które zmienia i otwiera myślenie. Takie, które pozwala zobaczyć świat w zupełnie innej perspektywie. Z tego też powodu nie lubię słowa „spektakl” – publiczność przyjdzie do teatru, zobaczy spektakl, wyjdzie i szybko o nim zapomni. Mnie interesuje działanie – spotkanie, które rezonuje w społeczeństwie. Poprzez swoją twórczość artysta powinien być kreatorem, inspiratorem nowoczesnego społeczeństwa. Taką postawę wykształciło we mnie spotkanie z Jackiem Łumińskim oraz Sebastianem Majewskim, zawdzięczam im wiele, w tym moją artystyczną filozofię.

W miarę pogłębiania się obecnego kryzysu gospodarczego zmienia się rola i znaczenie sztuki w społeczeństwie. Bardzo popularne jest wykorzystywanie sztuki jako formy terapii. Obecnie obserwujemy powrót do cielesności i fizyczności oraz do łączenia ciała i umysłu, wyrażania emocji i stanów psychicznych poprzez ciało. Dostarczając instynktownych przykładów wyobraźni przekształcającej się w rzeczywistość sztuka jest dowodem na ogromną moc człowieka poszukującego zmian, nowatorstwa, innowacji. To sztuka uczy nas JAK myśleć przekraczając granice i twórczo pokonywać przeszkody. Gdyby koncepcje artystyczne były powszechnie stosowane, nastąpiłby ogromny postęp w każdej dziedzinie życia – od medycyny do technologii i porządku publicznego włącznie. Za pośrednictwem sztuki dowiadujemy się jak poszukiwać i rozwijać nowe elementy we wszystkim co nas otacza. Sztuka jako podstawa w ćwiczeniu wyobraźni stanowi najistotniejszy składnik przemian o charakterze twórczym i postępowym. W centrum przemian znajduje się rozwój człowieka – bezpośredni efekt rozwoju osobistego widoczny jest w przemianie zewnętrznej. Sztuka mobilizuje nas do zastanawiania się nad sobą; prowokuje do ustawicznego redefiniowania postaw i konfigurowania przynależności kulturowej – dzięki temu od zarania dziejów nieustannie warunkuje postęp świata. Umiejętność samooceny i samodzielnego poszukiwania pozwalają nam zrozumieć samych siebie i ocenić naszą przydatność społeczną. Innymi słowy – uświadomienie sobie własnego potencjału twórczego



i dążeń może stać się zapowiedzią działań, które uznane za pionierskie doprowadzą do przemian o znaczeniu historycznym. Sztuka jest jak czarodziejska różdżka, która dzięki niezwykłej mocy sprawczej prowokuje i inspiruje do zmian. Daje nam wiedzę i mądrość, co widać w doskonałym opanowaniu samo-ekspresji. **Sztuka uczy nas, że to my sami jesteśmy źródłem innowacji**; wykorzystując wszystko to, w czym jesteśmy najlepsi, przyczyniamy się do podnoszenia poziomu jakości życia. Praca z ciałem to czynnik kompleksowo jednoczący wartości artystyczne, edukacyjne i społeczne w uniwersalne medium poznawania świata i doskonalenie umiejętności personalnych. Służy szeroko rozumianym przemianom społecznym i gospodarczym; stymulując innowacyjność współtworzy nowy wizerunek społeczeństwa. Dynamizuje przebiegi budowania tożsamości. Opiera się na synergii i nieliniowości. Tworzy wartościowy model uczestnictwa w życiu zawodowym. Taniec i praca cielesna pomaga lepiej żyć, tj. rozumieć otaczający świat i zauważać symptomy nadchodzących zmian. Jest to doświadczenie zmysłowe, które ma ogromną siłę poznawczą. Działania ruchowe o określonej jakości, dla każdego człowieka wywołują szczególnego rodzaju impulsy, których źródłem jest poznanie świata oraz zdobycie nowych cielesnych i instynktownych umiejętności. W efekcie każdy z uczestników moich programów, poprzez ruch i taniec zyskuje nowe umiejętności. Warsztaty mają na celu poznanie technik w sposób teoretyczny i praktyczny. Poprzez pracę i obserwacje uczestnicy poznają różne metody i uczą się jak z nich korzystać.

Jestem świadomy znaczenia sztuki w procesach terapeutycznych i z tego powodu **stymuluję ludzi do niekonwencjonalnego, kreatywnego myślenia – bo to one są przyszłością**. Aktywna forma korzystania z możliwości cielesnych ma zasadnicze znaczenie dla zdrowego funkcjonowania społeczeństwa; obejmuje nieskończone możliwości ludzkiej ekspresji i ogrom potencjału twórczego. Cieleśność i sztuka jest jednym z najtrwalszych systemów tożsamości kulturowej i społecznej spójności. Inspiruję przemiany i tworzę nowe wartości kulturowe, a tym samym wspieram rozwój społeczności. Przygotowywane przeze mnie projekty traktują cieleśność i fizyczność kompleksowo, spajając ich wartości artystyczne, edukacyjne i społeczne w uniwersalne, wszechogarniające medium poznawania świata. Cieleśność i fizyczność człowieka dostarczają

instynktownych przykładów dla wyobraźni, którą artyści różnych dziedzin przekształcają w rzeczywistość – to najistotniejszy składnik przemian o charakterze twórczym i postępowym. W centrum tych przemian jest rozwój człowieka.

Opracowane przeze mnie koncepcje warsztatowe i artystyczne wykorzystują pracę z ciałem, wyrażanie emocji poprzez ruch, ekspresję i świadomość ciała. Opierają się na Body Mind Centering – dogłębnym i wewnętrznym poznaniu swojego ciała poprzez skupienie uwagi na budujących je komórkach, narządach i układach narządów. Programy warsztatowe zawierają zajęcia z rozwoju instynktu cielesnego, pracę z ciałem w kontakcie z innym człowiekiem (zajęcia uwalniające na odczytywanie cielesnych impulsów u drugiej osoby), elementy psychodramy (metoda psychoterapii mająca na celu rozpoznanie i leczenie zaburzeń psychicznych, wykorzystująca elementy teatru i dramy, polegająca na przygotowywaniu przez członków grupy terapeutycznej przedstawień teatralnych i udziale w nich), zajęcia parateatralne (ćwiczenia oparte o zadania aktorskie, grę aktorską i inne zagadnienia twórcze – można korzystać z gotowych opracowań ćwiczeń, np. Michała Czechowa, Augusto Boala), głęboką relaksację. Program oferuje zajęcia z wykorzystaniem świadomego oddechu, treningu uważności „tu i teraz”, tańca, w tym elementy tańca rytualnego, gry plenerowej, zajęcia „bosej stopy” (ćwiczenie polegające na chodzeniu bosymi stopami w różnym środowisku, np. las, łąką oraz badaniu wrażeń i rozwijaniu wrażliwości na środowisko), zajęcia wykorzystywania ruchu w relacji terapeutycznej (wykorzystywanie naturalnego ruchu, naturalnego obrazu ciała, jako medium do pracy kreatywnej).

Moje działania twórcze zakładają rozwój umiejętności i technik wykorzystywania kreatywnego ruchu, poprzez które człowiek może zaangażować się w proces prowadzący do osobistej integracji i rozwoju. Działanie to oparte jest o zasadę, że istnieje związek między emocjami a ruchem, zaś poprzez eksplorowanie bardziej zróżnicowanego zakresu ruchów uczestnicy mają możliwość doświadczenia większej równowagi, przy jednoczesnym wzroście spontaniczności i zdolności adaptacyjnych. Poprzez ruch i taniec, wewnętrzny świat staje się bardziej zrozumiały, zaś we wspólnym tańcu widoczna staje się relacja. Taniec i ruch wykorzystany zostaje jako czynnik

integracyjny społeczności, pomaga uczestnikowi zrozumieć i utożsamiać się z daną grupą społeczną. Podczas zajęć opieramy się na dążeniu do poznania sposobów uzyskania naturalnych, swobodnych, zdrowych dla ciała ruchów, treścią zaś stają się autentyczne historie. Zachęcam tym samym do refleksji nad ruchem i bezruchem, ruch analizowany jest w kontekście procesu, przez co wzrasta cielesna świadomość w rozwoju człowieka. Doświadczenie własnego ciała podczas cyklu warsztatowego obejmuje wszelkie świadome i nieświadome doświadczenia natury poznawczej i emocjonalnej. Moim celem jest przekazanie technik wywołujących swobodną, nieskrępowaną ekspresję, która idzie w parze ze zdolnością do pełnego i nieskrępowanego życia. Tworzę także warunki i zachęcam do odkrywania własnego ciała, ruchu, własnych preferencji i ich znaczenia oraz do znajdowania nowych możliwości ruchowych i nowych rozwiązań. Zaangażowanie ciała w proces twórczy przyczynia się do doznania materiału i przetworzenia go na indywidualny język. Moje podstawowe założenia szkolenia to fakt, że ciało i umysł pozostają ze sobą w stałej wzajemnej interakcji. Ruch odzwierciedla osobowość. Ruch może być wyrazem nieświadomych treści. Improwizacja w ruchu i tańcu ma działanie terapeutyczne. Zdobywając kreatywne podejście do ruchu uczestnik może wykorzystać nowe dla siebie metody i sposoby rozumienia poruszania się w pracy poprzez ruch, które prowadzą do doświadczania nowych sposobów funkcjonowania w świecie. Podczas warsztatów i prób mamy do czynienia ze specyficznymi czynnikami terapeutycznymi oraz rozwoju kreatywności, związanymi z zastosowaniem ruchu, do których można zaliczyć: synchronię, ekspresję, rytm, wizualizację, integrację, poczucie wspólnoty, wgląd, uczenie się nowych zachowań oraz symbolikę. Taniec, ruch, gesty tworzą język, który pozwala na wyrażanie szerokiej gamy emocji i przeżyć. Uczestnicząc w ruchu o różnych rytmach, konfiguracjach przestrzennych i poruszając się z różnymi tematami, uczestnicy powoli budują słownik ruchowy umożliwiający im sprawniejsze prowadzenie własnych zajęć terapeutycznych. Moje programy to jest miejsce na poznanie technik wyrażania przeżyć prewerbalnych oraz złożonych emocji w sposób symboliczny. Ekspresja stanowi pierwszy krok do rozpoznania uczuć, potem można zauważyć kontekst ich pojawienia się. Uświadomienie sobie, jakie emocje, wobec kogo i kiedy się

pojawiają, może być początkiem zmian nawykowych wzorców reagowania. Dzięki współpracy uczestnicy doświadczają i uczą się, że oprócz komunikacji słownej, w tańcu i ruchu aktywny jest kanał pozawerbalny, kontakt z drugą osobą staje się wielowymiarowy. Podczas wspólnego tańca tworzy się poczucie wspólnoty. Dzieląc się we wspólnym ruchu trudnymi emocjami, takimi jak lęk, strach, gniew czy rozpacz, można zobaczyć i poczuć, że nie jest się w tych doświadczeniach odosobnionym. Nierzadko podczas improwowanego tańca wychodzą na jaw silne emocje, co daje możliwość przekonania się, że wyrażanie nawet trudnych uczuć nie musi być zagrażające czy niszczące. Ruch jest świetnym sposobem na szybkie uaktywnienie, unaocznienie i poczucie aspektów interpersonalnych, choćby przez przestrzenną bliskość, jakość napięcia mięśniowego czy rytmy interakcji; jest naszym pierwotnym językiem. Zastosowanie w takim przypadku tańca i ruchu może spowodować rozluźnienie tak zwanej zbroi mięśniowej. Poruszanie się ze swoją historią w zaufanej, nieoceniającej grupie, pozwala doświadczać akceptacji; uruchamia również głębokie uczucia i wspomnienia. Sposób, w jaki się poruszamy ujawnia także nasze blokady i powtarzające się wzorce, które dają informacje nie tylko dosłownie – o ruchu, ale też metaforycznie – o procesach psychiczno-emocjonalnych.

Zrealizowane przeze mnie *Ostre zapalenie klatki schodowej* to działanie animacyjne i spektakl skierowany do osób mieszkających w blokowiskach, w których życie kulturalne jest ograniczone. Tematem, wokół którego oscylują działania, jest telewizor (współcześnie czynnik dzielący ludzi, w przeszłości budujący więzi społeczne) jako symbol tworzenia małej lokalnej ojczyzny, miejsca spotkań ludzi w różnym wieku, walki o lepszą przyszłość, rozwój, lepsze jutro. Początkowo telewizja była dla Polaków oknem na lokalne podwórko, powoli zaczynała stawać się też oknem na świat. Kiedyś telewizory trafiały głównie do ośrodków kultury – świetlic (zakładowych, szkolnych, osiedlowych), domów kultury, klubokawiarni (wówczas bardzo popularnych). Osoby prywatne miały kłopot z ich nabyciem. W tym okresie zdarzało się, że w całym bloku czy w całej wsi był tylko jeden telewizor, który – na zasadach życzliwości sąsiedzkiej – ścigał przed ekran mieszkańców, integrował społeczność, dając poczucie pewnej wspólnotowości. Wraz ze wzrostem liczby telewizorów ten socjologiczny fenomen zanikał. Obecnie każdy

posiada w domu telewizor. Spędzając godziny na oglądaniu programów stajemy się bardziej wyobcowani. Kiedyś dzięki telewizorowi można było poznać sąsiadów, dziś często nie wiemy nawet kto mieszka obok nas. Podczas działania skierowanego do lokalnych społeczności aktor, w roli telewizora, przenosi widzów w świat, kiedy telewizor łączył ludzi, kiedy razem z sąsiadami w jednym mieszkaniu oglądano nieliczne programy, najpierw czarno-białe, później w kolorze, które pewnie jeszcze są w pamięci ludzi. Wystarczy zabrać ze sobą stół lub poduszkę do siedzenia i wejść do krainy, do której zabiera nas aktor, gdzie znikają wszystkie role społeczne i można być sobą i ze sobą. Zapraszamy ludzi siedzących w swoich mieszkaniach na osiedlach, w blokach, na spektakl. Wystarczy wyjść na korytarz i zająć miejsce. Spektaklem *Ostre zapalenie klatki schodowej* opowiadamy o początkach telewizji, wywołujemy atmosferę wspólnoty oglądającej medium. Teatr nie dzieje się tylko na scenie w instytucji, może dziać się w każdym miejscu. Spektakl *Ostre zapalenie klatki schodowej* jest wyjściem teatru i aktora do ludzi mieszkających w blokowiskach, którzy ze względu na odległość, sytuację majątkową bądź niepełnosprawność nie mogą przyjść do instytucji kultury. Projekt ten stymuluje kreatywność oraz tolerancję kulturową, czyli czynniki, które według Richarda Floridy są wyznacznikiem dobrze rozwijającego się, przyjaznego i kreatywnego społeczeństwa. Teatr jest formą komunikacji, która sprzyja kreatywnemu myśleniu i wzajemnym kontaktom. Odbiorcy spektaklu mogą w nim uczestniczyć z bliska, w swoim miejscu zamieszkania. Naszym celem jest uświadomienie wartości społecznych, kulturowych, twórczych i duchowych teatru – jednego z najtrwalszych systemów tożsamości kulturowej (razem z muzyką, językiem, symbolami historycznymi itp.). Projekt traktuje teatr dramatyczny kompleksowo spajając jego wartości artystyczne, edukacyjne i społeczne w uniwersalne, wszechogarniające medium poznawania świata. **Inspirujemy przemiany i tworzenie nowych wartości kulturowych, a tym samym wspieramy rozwój lokalnych społeczności.** Działając wedle tych przekonań spektakl *Ostre zapalenie klatki schodowej* jest czynnikiem artystycznym budującym lokalne, pierwotne więzi społeczne. Wpływa na poznanie się mieszkańców budynku, oswojenie się i budowanie relacji i więzi społecznych. Te czynniki podnoszą także poczucie bezpieczeństwa i akceptacji lokalnej. Spektakl dostarcza rozrywki, jest alternatywą dla seriali

i telewizji, którą mamy w domu. Kontakt z przybyłym do bloku aktorem pozwala w żywy sposób doświadczać i przeżywać teatr.

Od początku istnienia Fundacji prowadzę także warsztaty twórcze, działania edukacyjne i artystyczne oraz przygotowuję spektakle z osobami niepełnosprawnymi. Łączę taniec, teatr tańca i performance, przeciwdziałam wykluczeniu oraz integruję z otoczeniem. To lekcja tolerancji – widowienia ma szansę zobaczyć alternatywny sposób poruszania się i rozumienia świata przez niepełnosprawnego człowieka. To pokazanie wrażliwości i sprawności w poruszaniu się w przestrzeni. Warsztaty i przygotowanie spektaklu stanowią działanie edukacyjne i artystyczne zakładające współpracę osób z różnymi niepełnosprawnościami z jego sprawnymi twórcami. Inspiracją do działań warsztatowych i budowy spektaklu jest postawa Augusto Boala, jego wizja teatru uciśnionych, teatru uciemionych, oraz choreografia i taniec jako element terapii poprzez ruch i ciało. Praca choreograficzna w oparciu o techniki *contact improvisation*, *body risk*, *authentic movement*, *floorwork*, są podstawą budowy scen i spektaklu. Projekt jest elementem aktywizacji społecznej i kulturalnej oraz rehabilitacji osób niepełnosprawnych poprzez taniec i ruch, dając im nowe możliwości integracji społecznej oraz umiejętności pomagające w codziennym życiu, ma także działanie integracyjne i zapobiegające wykluczeniu.

**Spółeczeństwo bez sztuki nie ma przyszłości.** Kultura i sztuka – żadna inna dyscyplina tak nie roznieca, nie pielęgnuje poznawczej zdolności wyobraźni, nie wyzwala kreatywności w poszukiwaniu innowacyjnych rozwiązań. Nic innego tak nie przełamuje barier, nie łączy ponad kulturowymi różnicami oraz nie angażuje ogólnoludzkich wartości. Poza kulturą i sztuką nie ma drugiego pola działań, które tak samo mocno łączyłoby nas ze sobą, pobudzało i wzmacniało naszą zdolność do podejmowania zbiorowych decyzji.

Żyjemy w czasach ogromnych zmian gospodarczych, politycznych i pokoleniowych. Liczne gospodarczo-polityczne ograniczenia, konflikty interesów, luki priorytetowe i inne złożone problemy są dla nas rzeczywistymi wyzwaniem o ogromnej wadze. Historycznie, najbardziej znaczące reformy i inwestycje w kapitał społeczny oraz zmiany reguł gry zostały dokonane

w podobnych okresach wyzwań i transformacji. Aby zwiększyć dostęp społeczeństwa do sztuki potrzebujemy ludzi mądrych, którzy wykraczają daleko poza zgodne pokrzykiwania „chóru” i docierają do potrzeb innych partnerów, w tym rodziców, rzecznictwa społecznego, organizacji na rzecz rozwoju, biznesu, lokalnej społeczności i liderów obywatelskich. Potrzebujemy wspólnego, silnego przywództwa, które wykorzysta siłę polityczną i siłę naszych głosów do zmiany normatywnych oczekiwań całego społeczeństwa. Dla wspólnego dobra musimy domagać się sztuki, bo jest ona koniecznością, a nie mało istotnym, pełnym finezji detalem.

### Ćwiczenie

Przykładowy scenariusz zajęć – elementarne skupienie, jedno z najważniejszych ćwiczeń, najczęściej wykorzystywane podczas moich zajęć i warsztatów.

1. Prosimy uczestników o położenie się na podłodze, macie, kocu, w wygodnej pozycji oraz o zamknięcie oczu i skupienie się na swoim wnętrzu.
2. Następnie prosimy o ułożenie ciała w najwygodniejszy z możliwych sposobów.
3. Przechodzimy do oddechu. Najpierw zwracamy uczestnikom ćwiczenia uwagę na oddech, prosimy, aby przeanalizowali drogę powietrza podczas wdechu i wydechu. Schemat ten rozkładamy na poszczególne etapy począwszy od dziurek w nosie, nos, gardło, krtań, tchawicę, oskrzela, aż do pęcherzyków płucnych. Pozwalamy grupie skupić się na rejestracji doświadczeń.
4. W kolejnym etapie prosimy, aby podczas wdechu uczestnik wyobrażał sobie, że jego ciało pompuje się i rozciąga, natomiast podczas wydechu rozluźniają się wszelkie napięcia w ciele (wydech kierujemy w napięte, bolące miejsce w ciele).
5. Cały czas pracując z oddechem prosimy uczestnika, aby pomyślał o całym ciele, następnie o fragmentach ciała, narządach, tkankach i na końcu o komórkach. Prosimy, aby wyobraził sobie, że całe ciało składa się z miliona piłeczek wielkości takiej do tenisa (te piłeczki to nasze komórki budujące tkanki).
6. Zwracając uwagę na pracę oddechu prosimy, aby uczestnicy przenieśli uwagę na każdą kolejną komórkę (piłeczkę) w ciele. Informujemy, że każda

piłka ma usta, jest to nasze mitochondrium, którym pobieramy powietrze. Prosimy, aby uczestnicy zwizualizowali sobie stan, w którym każda komórka z osobna, mitochondrium (naszymi ustami piłki) pobiera powietrze, które nas otacza. Zaczynamy oddychać każdą komórką z osobna.

Jest to sytuacja wyjściowa do każdego z zajęć i warsztatów. Jako rozszerzenie tego ćwiczenia można zastosować kilka wariantów w zależności od rodzaju grupy i środowiska osób biorących udział w ćwiczeniu.

### **Wariant 1**

Zachowując oddech całym ciałem prosimy uczestnika, aby powoli zaktywizował swoje ciało komórka po komórce. Opowiadamy, że jest to stan taki sam jak w basenie z piłeczkami dla dzieci. Każda komórka rusza się osobno. Ćwiczenie można rozwijać o różne stany i sytuacje dramatyczne, np: poruszamy się w wodzie, poruszamy się w zimnym pomieszczeniu, w gorącym pomieszczeniu, w ciasnym.

### **Wariant 2**

Zachowując oddech całym ciałem prosimy osoby, aby skupiły się na swoich przeżyciach (traumach, zabawnych wspomnieniach lub nauczonym na pamięć fragmencie tekstu). Prosimy, aby uczestnik skupił się i w myślach przeanalizował ich treść. Po chwili skupienia prosimy o przełożenie sytuacji na abstrakcyjny ruch ciała i choreografię. Zwracamy uwagę na płynny oddech, bez napięcia i blokady oddechu.

### **Wariant 3**

Zachowując oddech całym ciałem prosimy uczestników, żeby powoli uruchomili ciało do ruchu – od małego ruchu, aż do pozycji stojącej. Zwracając szczególną uwagę na skupienie grupy, oddech, prosimy uczestników o swobodny chód i poruszanie się w przestrzeni. W kolejnym etapie kierujemy uwagę uczestników ćwiczenia na pracę w grupie. Prosimy, aby obdarzali spojrzeniem innych „partnerów” ćwiczenia. Następnie prosimy grupę o podawanie sobie rąk, nie przerywając chodu. Ćwiczenie może ewoluować do przytulenia, obłapienia ciała, manipulacji ciała innym ciałem.



Po każdym z wariantów powinno nastąpić powolne wyciszenie przez uspokojenie oddechu oraz omówienie przez uczestników wrażeń z wykonanego zadania. Ważnym czynnikiem jest także osoba prowadzącego, który poprzez intonację, styl wypowiedzi i poleceń dla uczestników tworzy atmosferę intymności i kreatywności. Warte zwrócenia uwagi jest także oświetlenie sali (delikatne, nierażące w oczy) oraz muzyka (spokojna, relaksacyjna, bez tekstu, sama linia melodyczna).

# Inspirowanie

Piotr Kopik

Można się zgodzić co do tego, że działania edukacyjno-dydaktyczne (szczególnie realizowane w ramach szkolnictwa artystycznego) powinny inspirować uczestników.

Należy sobie jednak zadać pytanie: DO CZEGO?

Teoretycznie, w zależności od dziedziny, chodzi o zainspirowanie przedmiotem i stworzenie w uczestniczącym chęci samodzielnego rozwijania poznawanych tematów, poszerzania wiedzy i umiejętności. Musi się wytworzyć wzmożone zainteresowanie, które – najlepiej – przerodzi się w pasję. Na obowiązkowym etapie szkolnictwa podstawowego czy też średniego znacznie trudniej o taką sytuację. Obowiązek przyswojenia wielu treści, rutynowość działań i narzucony wysiłek mogą tworzyć specyficzny rodzaj pasji, polegającej na zmieszaniu masochistycznych chęci podłożenia obowiązkom, pragnienia zaimponowania innym osobom (na przykład charyzmatycznemu nauczycielowi, rodzinie) i rzeczywistych predyspozycji. Każdy z tych elementów może występować w różnych proporcjach i dotyczyć niekoniecznie pasji, ale także ledwo tłęcego się zainteresowania, które prawdopodobnie występuje najczęściej i to w najlepszym wypadku.

Na uczelni artystycznej jesteśmy w komfortowej sytuacji; wydaje się, że wszyscy, z którymi pracujemy, są tu z powodu swojej pasji. Wybrali dany kierunek dobrowolnie i przeszli przez weryfikację talentu i umiejętności, a każdy z nich chce zostać artystą. Niestety, to nie takie proste. Różnorodność kierunków studiów artystycznych i ich niejednoznaczność nakłada się na różnorodność postaw, motywacji i dojrzałości studentów. Wreszcie w ramach danego kierunku mamy wiele różnych przedmiotów i etapów,

co nastęrcza podobne trudności w określeniu swojego zainteresowania, odkryciu swojej pasji, jak na wcześniejszym i narzuconym etapie edukacji.

Sytuacja może być nawet bardziej skomplikowana. Jeśli wcześniej uczeń został zainspirowany konkretnymi przedmiotami, dzięki czemu mógł sobie na przykład wyrobić pozytywny stosunek do obowiązków, a to wpłynęło na praktyczny wymiar jego dorosłego życia, tak student kierunku artystycznego, który nie sprecyzował swoich zainteresowań albo został zainspirowany do działań niezgodnych z jego prawdziwymi predyspozycjami, może być skazany na utratę pasji, liczne rozczarowania i frustrację.

Szczególnie kiedy nałoży się na to późniejsza troska o byt.

Dlatego nauczyciel akademicki na kierunku artystycznym musi podjąć szczególny wysiłek w określeniu, do czego inspirowanie studenta. Jeśli przedmiot, który prowadzi, nie jest tylko praktyczno-użytkowym, powinien zdefiniować, czym jest. Czy jest kompatybilny z rzeczywistością zawodową – ze światem sztuki. Czy treści są aktualne i mogą wchodzić w dialog ze sztuką powstającą współcześnie. Czy łatwość inspirowania innych nie staje się dla nich później przeszkodą, bo charyzma dydaktyka tworzy rodzaj silnej grupy, która umacnia się i inspirowanie wzajemnie do tego stopnia, że absolwent pozostaje zagubiony po skończeniu uczelni. Czy biurokracja akademicka i organizacja zajęć nie wymusza utrwalenia się pewnej dydaktycznej sztampy, sprawdzonych sposobów, które konserwując się tworzą rodzaj mini-akademizmu. Czy praca z samodzielnymi i pełnymi pasji studentami nie staje się tylko formalnością, urzędniczym wypełnianiem rubryk w indeksie i sylabusie.

Ta odpowiedzialność wymaga pewnego rodzaju uważnego balansowania, przyglądania się sobie, studentom jako grupie i wreszcie studentom indywidualnie, ciągłego weryfikowania stosowanych metod pracy. Mistrzowskie podejście może nawet zagwarantować spektakularny efekt dydaktyczny, ale łatwo o jego doraźność i nieprzystawalność zarówno do otaczających realiów, jak i do indywidualnego rozwoju studenta. Z drugiej strony usunięcie się dydaktyka w cień może powodować chaotyczność rezultatów, dowolność, ale też bylejakość. Wzmacnianie grupy i budowanie wspólnoty, mimo niewątpliwie pozytywnych społecznie konsekwencji, może znacznie zredukować indywidualny potencjał twórczy. Wreszcie

nastawienie na indywidualizm, próba budowania i określania własnej drogi twórczej studenta bez żadnego dydaktycznego fundamentu, bez określenia metodologii i ustanawiania obszaru własnych oraz jego kompetencji, bez przekazywania jakichkolwiek umiejętności, może skutkować wzmocnieniem jałowej postawy artystycznej, gotowej do rozplynięcia się wraz z wejściem w „zawodowe” życie. Ta jałowość może być jednak lepsza od wzmocnianej przez mistrza fałszywej postawy, sprzecznej z osobowością młodego artysty. Z czasem fałszywa postawa może zostać zastąpiona inną niedopasowaną maską i potrzeba wiele determinacji, by już nie nakładać następnej. Jednak „wyhodowanie” jałowej lub fałszywej postawy twórczej studenta jest rodzajem (zamierzonej lub nie) nieuczciwości nauczyciela.

Inspirowanie studentów to inspirowanie postawą. Chodzi także – a może przede wszystkim – o postawę dydaktyka wobec przedmiotu, siebie, grupy, czy indywidualności studenta, wreszcie wobec sztuki. Student mocno zainspirowany danymi zajęciami może wyrobić w sobie przekonanie, że nigdy nie będzie tak wybitny jak jego mistrz albo inni artyści, których razem omawiali, ale za to będzie miał świetną orientację w sztuce. Może także dojść do wniosku, że sztuka opiera się tylko na współpracy, na środowiskowych relacjach. Może wyrobić w sobie postawę indywidualisty, mniej lub bardziej egocentrycznego. Może zainspirować się entuzjazmem dydaktyka, a może jego krytycznością, otwartością, skłonnością do ryzyka, a może jego zachowawczością. Oczywiście może też zainspirować się jego ograniczeniem lub naiwnością. Są to naczelné postawy, którymi możemy zarażać w sposób nieuświadomiony. Mają one podłoże ideowe: zachowawczość versus postęp, hierarchiczność versus otwartość, praktyczność versus marzycielstwo i tak dalej. Nawet wbrew treściom wyartykułowanym w sylabusie, przekazujemy pewne idee.

W związku z tym może najlepszą formą inspiracji jest zarażanie studentów autorefleksją, czy też refleksją na temat własnych metod pracy. Sprawdzenie wyznaczonych ról, przyjrzenie się wspólnej platformie działania po to, by powiększać pole świadomości. Samoświadomość studenta i świadomość sytuacji (dydaktycznej), w jakiej się znajduje, to niezwykła pomoc w jego rozwoju artystycznym, który opiera się na ciągłym definiowaniu siebie wobec aktualnego kontekstu (społecznego, artystycznego etc.).

Mam obawy, że jeśli nie znajdziemy na to czasu, którego mamy coraz mniej w świecie ciągłego rozwoju technologii, niemal nieograniczonego dostępu do informacji i rozmaitych rozpraszaczy, uwodzącej komercjalizacji wszystkich aspektów życia czy dynamiki biurokratyzmu szkolnictwa wyższego, zamienimy potencjał inspiracji we wzmacnianie u studenta postawy biernego pracownika (choćby sztuki), sprawnego wykonawcy projektu, projektanta projektu, a w najlepszym przypadku ilustratora nie swojej idei.

**Tobiasz Sebastian Berg** – (ur. w 1990 r.) choreograf, reżyser. Swoje umiejętności rozwijał studiując na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu (wydział Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie) oraz współpracując ze światowej sławy tancerzami i choreografami, takimi jak Jacek Łumiński, Malou Airaudo, Jonathan Hollander, Edan Gorlicki, Jacek Przybyłowicz. Pełni funkcję prezesa Fundacji na rzecz młodych twórców Jazdaa Polska!. Pasjonuje go praca i taniec z osobami niewidomymi. Absolwent Organizacji Produkcji Filmowej i Telewizyjnej WRITV w Katowicach. Autor koncepcji rozwoju kreatywności i społeczeństwa poprzez teatr i taniec. Tworzy autorskie projekty i spektakle społeczne oraz teatralne. Współpracuje także jako choreograf podczas realizacji w instytucjonalnych teatrach.

**Natalia Gołubowska** – absolwentka Mediacji Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych z tytułem Najlepszego Dyplomu w 2014 roku. Czynn timerprezentuje grupę mediatorów sztuki. Z zawodu krytyk, kurator, projektant szkła. Założycielka OZArt, czyli Otwartego Zakładu Artystycznego. Tworzy projekty kulturalno-społeczne siecując różnorodne instytucje, poszukując tym samym uniwersalnego języka w obszarze kultury i sztuki. Inspiruje ją miasto, szeroko pojęta lokalność, margines, peryferia i ograniczenia. Bada rolę mediatora sztuki zarówno w kontekście instytucjonalnym, jak i niezależnej jednostki, poszukując nowych sposobów udostępniania, oraz edukowania grup wykluczonych społecznie. Tworzy projekty edukacyjno-artystyczne dla dzieci, młodzieży i dorosłych.

**Dominika Knapik** – (ur. w 1979 r. w Krakowie) choreografka, tancerka i aktorka. Absolwentka PWST w Krakowie. Stypendystka prestiżowego programu danceWEB Europe (2007), Art Stations Foundation (Solo Projekt 2007), ArtsLink w 2009 (Dance New Amsterdam, Nowy Jork), Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2011 roku oraz rezydencji artystycznych (m.in. Tanzhaus Düsseldorf). W 2012 roku zorganizowała i kuratorowała festiwal „Nowy taniec w starym Krakowie” oraz współpracowała jako kurator tańca dla Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. W latach 2012–2016 wykładała na Wydziale Aktorskim PWST w Krakowie. W 2008 roku założyła wraz z Wojtkiem Klimczykiem kolektyw artystyczny Harakiri Farmers,

w ramach którego zrealizowała kilkanaście interdyscyplinarnych projektów ([www.harakirifarmers.com](http://www.harakirifarmers.com)). Regularnie współpracuje z teatrami dramatycznymi w Polsce i za granicą, tworząc choreografie do spektakli dramatycznych. Realizuje własne projekty taneczne, spektakle dramatyczne i projekty teatralno-taneczne. W 2017 roku laureatka „Złotej Maski” za choreografię do spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w reżyserii Eweliny Marciniak (Teatr Śląski w Katowicach).

**Piotr Kopik** – (ur. w 1979 r.) autor instalacji, wideo, machinim, animacji, grafik komputerowych i akcji; zajmuje się także malarstwem i rysunkiem. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego w 2003 roku). Współtwórca grupy szu szu (2001). Uczestnik wystaw m.in. w IS Wyspa w Gdańsku, csw Zamek Ujazdowski w Warszawie, BWA Wrocław, Muzeum Sztuki w Łodzi, Kunsthaus Dresden w Dreźnie, Bat-Yam International Biennale of Landscape Urbanism in Bat Jam w Graz, galerii Lokal\_30 w Warszawie, galerii Entropia we Wrocławiu, galerii Różnia w Warszawie, Harbor Gallery w Bostonie. Jego filmy pokazywane były m.in. na FILE w São Paulo i Rio de Janeiro, Planete+ Doc Film Festival, w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, w kinie Muranów oraz w TVP Kultura. Stypendysta programu Artist in Residence (Progr, Berno, 2006). Laureat programu stypendialnego Młoda Polska (2013). Wykłada na Wydziale Sztuki Mediów na warszawskiej ASP, gdzie otrzymał tytuł doktora (2011). Mieszka i pracuje w Warszawie.

**Kamil Myszkowski** – artysta fotografik, twórca instalacji i wideo, kolekcjoner fotografii i starych negatywów, kurator wystaw fotograficznych i historycznych, animator życia kulturalnego. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików Okręgu Śląskiego. Uczestniczy także w działaniach jaworznickiej Szkoły Widzenia oraz Grupy 999. Prowadzi warsztaty fotograficzne, współpracując z różnymi instytucjami. Współprowadzi cykliczne spotkania fotograficzne „Herbata i Fotografia” w Galerii Katowice ZPAF. Jest autorem wystaw indywidualnych (między innymi *Trzecie oko*, *Krótką opowieść o taśmie filmowej*, *Nie jestem tą samą rzeką*, *Fotosynteza*, *Odwrócona Biblioteka*, *W przeczekaniu*, *Projekt Twarzysze*), a także uczestnikiem

wystaw zbiorowych. Jego prace znajdują się w zbiorach Pałacu Schoena – Muzeum w Sosnowcu i kolekcjach prywatnych.

**Anna Nowak** – instruktor teatralny, animator kultury, arteterapeutka, autorka ponad 20 projektów edukacyjno-artystycznych, angażujących różne grupy wiekowe i społeczne, m.in. 7 edycji „Lata w teatrze”, działań w oparciu o lokalne dziedzictwo kulturowe i projektów arteterapeutycznych. Od ponad 12 lat prowadzi zajęcia twórcze i warsztaty teatralne. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Na co dzień specjalista ds. edukacji w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach, gdzie realizuje autorskie projekty adresowane do nauczycieli, dzieci i młodzieży. Absolwentka Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży (AST Wrocław), Filologii polskiej o specjalności teatrologicznej i nauczycielskiej (UMK Toruń), „Emisji głosu” (UMCS) oraz 1,5 rocznego kursu „Arteterapia – kultura przeciw Wykluczeniu” (Centrum Łowicka).

**Krzysztof Szlapa** – (ur. w 1987 r. w Katowicach) artysta fotografik. Razem z Jakubem Byrczkiem prowadzi Galerię Pustą cd. w Jaworznie, kurator Galerii ZA SZYBĄ MDK filii Dąb w Katowicach, sekretarz Związku Polskich Artystów Fotografików Okręg Śląski, uczestnik Szkoły Widzenia oraz Grupy 999, stypendysta Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury, laureat nagrody dla młodego twórcy im. Anny Chojnackiej. We współpracy z Kamilem Myszkowskim organizuje warsztaty fotografii analogowej dla dzieci, młodzieży i dorosłych dla wielu instytucji w regionie oraz spotkania dyskusyjne „Herbata i Fotografia”. Uczestnik wystaw indywidualnych oraz zbiorowych (m.in. *Dendrofile* z Markiem Przybyłą, *Lux in Tenebris* w 2017 roku, *Zapis czasu*, *Handmade*, *Ustąp mi słońca* w 2015 roku). Od urodzenia mieszka w Katowicach.

**Aneta Zasucha** – edukatorka sztuki, animatorka kultury, arteterapeutka. Pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, gdzie opracowuje autorskie działania edukacyjno-artystyczne dla dzieci i dorosłych, łączące pracę warsztatową z wykorzystaniem różnych form ekspresji z działaniami edukacyjnymi, otwierającymi na specyfikę odbioru sztuki współczesnej.



Poszukuje i bada punkty styyczne w obrębie przenikania się różnych dziedzin sztuki, pojawiające się w zjawiskach, których wspólnym fundamentem jest praca z wyobraźnią abstrakcyjną. Od 6 lat realizuje na Śląsku interdyscyplinarny projekt DO SZTUKI GOTOWI START!, który angażuje lokalną społeczność dzięki wyjściu ze sztuką poza mury galerii, wprost na ulice miasta. Realizuje szkolenia i warsztaty dla pedagogów, edukatorów i animatorów kultury.



#### Wydawca

Galeria Sztuki Współczesnej BWA  
Dyrektor: Marek Kuś  
al. W. Korfańskiego 6 • 40-004 Katowice  
tel. +48 32 25 99 040  
faks +48 32 25 99 324  
www.bwa.katowice.pl  
galeria@bwa.katowice.pl

#### Redakcja

Aneta Zasucha

#### Korekta

Alicja Gorgoń

#### Projekt

Jan Piechota

#### Skład

Katarzyna Goczoł, Jan Piechota

Wszystkie prawa publikacji, reprodukcji  
i adaptacji zastrzeżone.

© 2018 • Galeria Sztuki Współczesnej BWA  
Wydanie pierwsze • Katowice 2018

#### Papier

Amber Graphic 120 g/m<sup>2</sup>

#### Okładka

Amber Graphic 300 g/m<sup>2</sup>

ISBN 978-83-66006-04-1

DO  
SZTUKI  
GOTOWI  
START!

Projekt DO SZTUKI GOTOWI START! został dofinansowany  
w latach 2012, 2014–2018 ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego, a w 2013 roku przez  
Narodowe Centrum Kultury w ramach programu  
Kultura – Interwencje.

#### Organizatorzy



Galeria Sztuki  
Współczesnej BWA  
w Katowicach



**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących  
z Funduszu Promocji Kultury