

Agnieszka Maria Wasieczko

GRANICE MALARSTWA IRMINY STAŚ

Irminę Staś zawsze interesowały stany graniczne oraz cienka granica między życiem, wzrostem, odradzaniem, rozkwitem, a śmiercią, przemijaniem, obumieraniem i rozkładem. Pociągały ją zagadnienia ulotności i nietrwałości życia oraz związane z nimi odczucia niepewności funkcjonowania w świecie, zachwyt nad cielesnością oraz przecucie jej kresu. Opowiadając o tym co ostateczne, zarazem afirmuje ona życie oraz zróżnicowanie świata złożonego z nieskończonej ilości organizmów, pozostającego w ciągłym ruchu. Jak przyznała artystka, nieustannie urzeka ją „różnorodność i bogactwo form organicznych, a także ich nieustanna przemiana i nietrwałość”.¹ Zafascynowana światem wewnętrznym oraz fenomenem cykliczności w przyrodzie penetruje naturę, malując swe wyobrażenie o tkankach roślin i zwierząt. Obrazy z cyklu *Organizmy* (2012) były „biologicznymi pejzażami”, ponumerowanymi zgodnie z kolejnością ich powstania.² Utworzyły je kości, mięso, krwinki, włosy, liście, kwiaty, łodygi, korzenie, które „przetrasponowała” z różnych „środowisk”.³ Przypatrując się im przez pryzmat osobistych doświadczeń i odczuć, syntetyzując elementy rzeczywistości widzialnej do bardziej lub mniej uproszczonych form i abstrakcyjnych pojęć, Staś sprawiła, że nie przedstawiają one konkretnych obiektów, ale wciąż zawierają w sobie ich echo.

W biologicznych kształtach artystka ukryła tajemnicę o ludzkim istnieniu. Karl Jaspers, do którego odwołuje się Irmina Staś, zbudował koncepcję egzystencji uwikłanej w „pajęczynę” wzajemnych relacji, targaną sprzecznościami, antynomiami, rozterkami, które ujawniają się w konfrontacji, obustronnych zależnościach, „na granicy” poszczególnych form istnienia. Jak napisał ten niemiecki filozof, dla którego egzystowanie, docieranie do jego istoty oraz przeżywanie „sytuacji granicznych” prowadzących do całkowitego obrazu świata i siebie oznaczało jedno i to samo, każdy ludzki twór może stać się „tworzywem dla szyfrów”.⁴ Według Jaspersa „szyfr” to specyficzna „mowa”, „pismo” czy „«odpowiedź» transcendencji na «wołanie» egzystencji”⁵, zatem każdy wytwór natury może zawierać w sobie ukryty sens. Posługując się wizerunkami, możemy więc tworzyć wymagający podjęcia trudu interpretacji „swoisty język”, „mowę szyfrów”. Ta ostatnia – z natury wieloznaczna, według Jaspersa – służąca obiektywizacji i komunikowaniu wewnętrznych dążeń podmiotu – jest znakiem egzystencji i uobecnia najistotniejszy wymiar rzeczywistości, który dla człowieka pozostaje

niezgłębną tajemnicą.⁶ To zagadnienie Irmina Staś od dawna stara się zgłębić w swych pracach o świecie złożonym ze struktur, tkanek, skończonych przedmiotów. Dlatego tworzy uniwersalny alfabet znaczeń, symboliczny słownik, którym posługuje się, aby wypowiedzieć się na tematy egzystencjalne. Jednak język wypowiedzi artystycznej Staś w niezauważalny dla niej sposób uległ przemianie. Jej obrazy zatytułowane *Przekroje* – są kontynuacją cyklu *Organizmy*, a zarazem „pomostem”, który doprowadził malarkę do stworzenia najnowszego cyklu *Ornamenty*. Artystka uprościła obrazy pod względem ilości, różnorodności i wyglądu przedstawianych elementów. Dziś dominują w jej malarstwie uporządkowane, symetryczne kompozycje. Często sięga w nich po jeden syntetyczny znak, który multiplikuje. Przestrzeń swych płócien zaczęła wypełniać tytułowymi „przekrojami”, czyli połowami umownych całości. Ujednoliconym elementem, symetryczno-osiowym korpusom, które utworzyły ornament, pozwala wchodzić w różne konfiguracje i wzajemne relacje, dotykać się, odwracać, przyciągać i odpychać, zbliżać i oddalać. Niektóre formy zdają się pozostawać w stanie trwałego i bezpowrotnego podziału, inne – w stadium tymczasowego rozstania, jeszcze inne – powracać do integralnej całości. Ich wnętrza i zewnątrz wzajemnie przenikają się. Niektóre połowy ciał są zasklepione, podczas gdy inne noszą ślady dawnego podziału. To „myślenie wzorem”, kojarzące się z deseniami materiałów, skłoni artystkę do znalezienia dla malarstwa nowego tworzywa – tkaniny i „wyprowadzenia” go w przestrzeń.

W swych najnowszych pracach Irmina Staś porusza się na pograniczu abstrakcji i figuralności. Wykorzystuje multiplikację pojedynczych elementów, malując obrazy olejne na płótnie i akwarele na papierze, a także szyjąc wielkoformatowe obiekty tekstylne. Z fragmentów ciała człowieka układa w nich „ornament cielesny”. Gęsto rozmieszczone na płaszczyźnie, przypominają one wzory tapet bądź tekstyliów. To odniesienie do sztuk „projektowych”, opartych na powtarzalności działania wpisane jest w koncepcję nowych prac. Sięgając po monumentalne formaty, Staś odwołała się do malarstwa ściennego, tak często korzystającego z ornamentu jako środka wyrazu. Towarzysząc od wieków człowiekowi, uchodzi on za dekorację architektury, przedmiotów rzemiosła artystycznego czy też iluminowanych rękopisów, jednak Irminę Staś interesuje jego głębsze znaczenie. Choć pojęcia „sztuki dekoracyjnej”, „dekoracji”, „motywu dekoracyjnego” sytuują się blisko pojęcia „ornament”, a niekiedy stosowane są zamiennie, w swej książce *Fragmenty* prof. Wiesław Juszczyk przekonuje, iż terminy te nie całkiem można utożsamić.⁷ Rzeczownik *decor* znaczy:

przystojność, ozdobę, piękno i wdzięk, zaś *ornamentum* to ozdoba, uzbrojenie, strój, a także klejnot. „Ornament” niesie więc poważniejszy ciężar gatunkowy od „dekoracji”, która jest dodana do rzeczy, jaką zdobi. „Ornament” jest z nią integralnie związany. *Decoratio* jest w zasadzie „upiększeniem”, które nie ma związku ze słowem *ornamentum*.⁸ Najprostsze, słownikowe definicje w języku polskim określają „dekorację” jako „artystyczną ozdobę”, zaś „ornament” jako „system powtarzających się znaków zdobniczych”. W definicji przytoczonej przez Juszcza można przeczytać, iż „podstawową cechą ornamentu jest jego abstrakcyjny charakter, polegający na odrzuceniu czynnika ilustracyjnego i operowaniu czystą formą. Motyw ornamentalny powstaje zwykle w wyniku silnej stylizacji realnie istniejącej formy, która dzięki wielokrotnemu i odpowiedniemu uszeregowaniu traci swój indywidualny charakter”.⁹ Podobnie, jak sztuki, ornamentu nie da się zamknąć w granicach ani „symbolizowania”, ani „mimetyzmu”, ani nie da się go sprowadzić do „abstrakcji”. Badacz pojmuje ornament jako „emanację kształtu, funkcji, treści i sensu rzeczy”, w której zostały zaszyfrowane tajemne treści. Motywy biologiczne ze świata flory i fauny, komponowane w ornamenty, Irmina Staś potraktowała jako „słownik symboli” poddających się określonym interpretacjom. Artystka powoli szukała sposobu na uproszczenie swego języka malarskiego.

W 2016 roku zaczęła malować *Bukiety* – stożkowate kompozycje złożone z kości, gałęzi i liści. Wyszły one z obserwacji tworów istniejących w naturze, lecz artystka znacznie uprościła ich wygląd do podłużnych form. Dramatyczna wymowa i powinowactwo kompozycyjne pozwalają połączyć *Bukiety* ze *Stosami* Tomasza Tatarczyka, jednak malarka zmiękczyła w nich ostre kształty. Obok dużych obrazów olejnych na płótnie Irmina Staś tworzy też mniejsze prace na papierze w technice akwareli. Ukazują one świat natury w ciągłym ruchu, transgresji. Utrzymane w delikatnych, silnie rozmytych tonach formy swobodnie lewitują na białym – neutralnym, bądź czarnym-dramatycznym tle. Konfrontując się, nachodzą na siebie fragmentami, układają się w konstelacje i fraktale, tworząc łączące się i rozłączające części wspólne. Malując kształty znane z natury, Staś zrezygnowała z przedstawiania szczegółów. Wynikiem uproszczenia form stał się cykl obrazów *Przekroje* (2018). Redukując ilość elementów do przeciętych wierzchołków jaj bądź walców (tytułowych przekrojów), Irmina Staś skupiła się na zgłębianiu budowy przedstawionych brył i dialogu, jaki prowadzą one ze sobą nawzajem oraz z otoczeniem. Kolor stał się jeszcze bardziej czysty. Artystka sięgnęła po tony żółte, zielone, czerwone, ale też cieliste, bliskie naturze. Jajowate formy umieściła w białym

lub czarnym obszarze płótna. Traktowane dość płasko nałożoną farbą olejną, przypominają ornamentalny wzór z tkaniny, czy też kolaż-wycinankę ze skrawków papieru. Myśląc o kompozycji swych obrazów, artystka mogłaby sięgnąć po narzędzia komputerowe, jednak uciekła od mechaniczności procesu projektowania. Zdała się na swą intuicję, dopuszczając obecność przypadku, błędu i niespodzianki. Ułożone na jednolitym tle, jajowate kształty przysłaniają się, nakładając na siebie. Budując swe płótna z gęsto ułożonych sylwetek, utkane z ornamentalnych form, Staś sprawia wrażenie czerpania ze „sztuki włókna”, również wykorzystującej rytm, powtarzalność, wzór. Podobne kształty układa też wzdłuż krawędzi obrazu, tworząc ornamentalną, ozdobną bordiurę. Biomorficzne formy, którym artystka przygląda się z profilu bądź z góry, mają w sobie coś niepokojącego. Przypominając o tym, że życie i śmierć są ze sobą nieodłącznie splecione, w swojej twórczości Staś dotyka treści zarówno związanych z wolą i radością istnienia, jak też z lękiem oraz pogodzeniem się z umieraniem, które zrównuje wszystkie byty świata organicznego. Może dlatego witalne barwy swych obrazów zestawiała z wieloznacznymi, budzącymi niepokój formami, które nie pozwalają nam zapomnieć o sytuacjach ostatecznych. Niekiedy Irmina Staś obłe kształty poddaje destrukcji, przerywając ciągłość ich konturu. Ich przekrojone płaszczyzny, jakby niezasklepione, rozmazuje. Sączą się z nich strużki farby, niby soku, przypominając o dynamice procesów biologicznych i kruchości życia.

Przekroje to zapowiedź kolejnego cyklu, *Ornamentów* (rozwijanego od 2018), które są zwrotem ku rzeczywistości. Myślenie o plamie i barwie artystka połączyła z dbałością o walory ornamentalne, w których główną rolę odgrywa pasmowość, powtarzalność, rytm, odstępy i skala. Sięgnięcie po płótna w formie wydłużonego prostokąta pomogło upodobnić jej obrazy do fryzu, zdobionego – niczym ornamentem – powtórzonymi fragmentami ciała. Tworzą je przedstawione w bardziej lub mniej uproszczony sposób piersi, palce, paznokcie, oczy, zęby. Wywiedzione z rzeczywistości, zyskują abstrakcyjny wygląd. Formy zazębiają się swymi kształtami, wchodzą jedna między drugą, wypełniają wolne luki i zabudowują tło delikatną strukturą, niby biologiczną tkanką. W ten sposób artystka komponuje swe obrazy, złożone ze zmultiplikowanych kształtów, które występują w białej lub czarnej przestrzeni obrazu. Odchodząc od dosłowności, Irmina Staś syntetycznie pokazała szczegóły anatomii. Różnicując formy i wolumen przestrzenny namalowanych motywów, sięgnęła ona po bogatą grę tonów. Wybór techniki laserunkowej pozwolił jej na zestawienie całej gamy jaśniejszych oraz

ciemniejszych odcieni, wzmocnienie jednej partii namalowanej części ciała i rozświetlenie pozostałej. Rezygnując z kryjącej bieli, artystka uzyskała w technice olejnej transparentność akwareli, a dzięki gradacji silnie rozcieńczonych tonów – rytmiczną grę, optyczną wibrację wykorzystanych motywów. Namalowane kształty pulsują, migoczą w oczach. Dzięki temu artystka wydobyla ornamentalny rytm ułożonych we wzór kształtów ze swych prac, które kojarzą się z dekoracyjnym haftem bądź aplikacją na tkaninie.

Zgłębianie własnej cielesności, myślenie o organiczności barw i kształtów, multiplikowanie przez Irminę Staś części ciała naznaczonego płcią prowokuje do postawienia pytania o feministyczny wydźwięk jej sztuki, przywołującej na myśl twórczość takich artystek, jak Maria Pinińska-Bereś, Alina Szapocznikow i Erna Rosenstein. Maria Pinińska-Bereś to autorka miękkich, zmysłowych rzeźb z różowej tkaniny. Mając za sobą wieloletnie doświadczenie nieuleczalnej choroby, Alina Szapocznikow stworzyła jedyny w swoim rodzaju język wypowiedzi skoncentrowanej wokół własnego ciała. Widać to szczególnie w cyklach *Brzuchy* i *Nowotwory*. Z barwionych żywic syntetycznych Szapocznikow tworzyła odlewy swych ust, twarzy, ramion, piersi, próbując utrwalić własną biologiczność w obliczu destrukcyjnej choroby. Erna Rosenstein, którą fascynowały tajemnice natury i jej nieposkromione przeistaczanie się w coraz to inne twory, tworzyła głównie fakturowe, pulsujące kolorem abstrakcje o organicznych, skłębionych, łączących się i rozsypujących, niemalże „eksplodujących” formach. Wykorzystywanie przez nią tych biologicznych kształtów i wkomponowywanie ich w puste przestrzenie albo kosmiczne pejzaże wynikało nie tylko z feministycznego zacięcia i zainteresowania cielesnością, lecz także surrealistycznego fundamentu jej sztuki. Postawa Irminy Staś zdaje się być najbliższa postawie Erny Rosenstein. Wedle Staś jej uporządkowane kompozycje konotują takie treści, jak tożsamość, wzajemne przyciąganie się i odpychanie, relacje i ich kruchość, poczucie niepewności bycia w świecie, potrzeba miłości i bliskości, a także wątek napięcia między ciałami, biegunami i płciami. Zamknięcie form organicznych w zgeometryzowanej kompozycji zbliża malarstwo Irminy Staś do twórczości Anni Albers, która połączyła dawne rzemiosło – ręczne tkactwo z językiem sztuki nowoczesnej. Jako studentka Bauhausu – radykalnej szkoły artystycznej wybrała tkaninę na kluczową formę ekspresji. Pozostając pod wpływem swych nauczycieli-malarzy – prowadzącego studia nad formą i kolorem, Paula Klee oraz abstrakcjonisty Josefa Albersa, artystka połączyła zainteresowanie geometrią i formami organicznymi. Posługiwanie się

wzorem i multiplikacją motywu łączy malarstwo Staś również ze sztuką Agnes Martin, która jest znana ze swych powściągliwych obrazów, naznaczonych delikatnymi liniami ołówka oraz pociągnięciami rozjaśnionych farb. Jej eksperymenty objęły biomorficzne abstrakcje oraz płótna komponowane z krat i pasów.

W 2019 roku Irmina Staś zaczęła malować niepokojące obrazy z motywem zmultiplikowanych zębów, nadając im postać „znaków” „zawieszonych” w przestrzeni czarnego tła. Staś wykorzystwała budowę anatomiczną zębów z typową dla nich nieregularnością, aby zdynamizować kompozycję swych płócien. W wybranych pracach, odwracając wierzchołkami korzeni, malarka zbliżyła je ku sobie, wkładając jeden między drugi. Dzięki temu zęby utworzyły zrytmizowany wzór, który zdaje się wibrować w oczach widza. Upodobniwszy pasma do biżuteryjnych łańcuchów, Staś konotuje skojarzenie z łańcuchem DNA, nośnikiem kodu genetycznego, w którym została zapisana informacja o niepowtarzalności każdej istoty żyjącej na Ziemi. W innych kompozycjach zęby dość swobodnie ułożone na czarnym tle przypominają „wyrzucone” przez ziemię artefakty – przedmiot zainteresowania archeologa czy antropologa. Dzięki właściwości szkliwa – najtwardszej tkanki w organizmie ludzkim, która jako jedyna nie ulega rozpadowi – to właśnie zęby stają się pozostałością najlepiej zachowaną po człowieku. Impulsem do stworzenia obrazów, w których Staś wykorzystwała motyw zęba, była refleksja na temat kryzysu klimatycznego, wywołanego dotychczasowym, antropocentrycznym modelem cywilizacji, konsumpcyjnym stylem życia człowieka i eksploatacją środowiska naturalnego. Artystka przywołała tu „płacz i zgrzytanie zębami” (m.in. Mt., 13, 49-50), by wyrazić swój lęk o los własny i całego rodzaju ludzkiego w obliczu katastrofy ekologicznej, niechybnie prowadzącej do całkowitej zagłady życia na Ziemi. Wówczas zostaną po nas tylko ... zęby.

Choć punktem wyjścia działań Irminy Staś zawsze pozostaje malarstwo, podejmuje ona próby przekroczenia granicy obrazu, jego „uprzestrzennienia” i wykroczenia poza ramy ograniczone wielkością blejtramu. Przekonuje, że jego powierzchnia nie musi być ograniczona do płótna czy papieru. W 2016 roku w Miejscu Projektów Zachęty zrealizowała projekt *Przemiana materii*, w którym, przy pomocy widzów aktywnie uczestniczących w procesie tworzenia pracy, elementy ze swych płócien przeniosła na ściany i sufit galerii. Pozwoliła im opleść zdynamizowaną strukturą wszystkie wolne powierzchnie, a widzowi – „wejść” do wnętrza obrazu. Prace z tkaniny – to ważny krok w podejściu do uprawianej dyscypliny sztuki i zarazem

najnowszy efekt poszukiwań artystycznych Irminy Staś. Są one próbą znalezienia dla malarstwa nowego języka. Wielkoformatowe prace zostały wykonane zgodnie z zasadami sztuki krawieckiej. Artystka sięgnęła po sztywny drelich, delikatną bawełnę, wiskozę, nici oraz wypełnienie wykorzystywane do produkcji kołder i poduszek. Prace przypominają kołdry średnich rozmiarów, jednak Irmina Staś odebrała im balast „użytkowości” i „praktyczności”. Obdarzyła je walorami przestrzenno-haptycznymi. Są one mięsiste, ciepłe, przyjemne w dotyku, oddziałują na przestrzeń. Nazywając swe nowe prace „miękkimi obiektami malarskimi”, Staś nie pozwala widzowi zapomnieć o tym, że ma do czynienia z malarstwem. Biologiczne, obłe elementy, wykonane z bawełnianych skrawków artystka układa w kilku rzędach, wykorzystując motywy znane z *Przekrojów* i *Ornamentów* cielesnych (piersi, palce, zęby). Staś zerwała z dosłownością obrazowania i nadała kompozycjom ornamentально-reliefowy wygląd. Uszycie miękkich obiektów poprzedziła szkicami malarskimi na papierze lub płótnie w skali 1:1. Wykorzystane przez nią środki wyrazu, tj. czyste plamy (w tym wypadku – zamiast pędzlem – nałożone za pomocą kawałków bawełny lub wiskozy) oraz tło (zamiast z płótna, czy kartonu – z bawełnianego drelichu) – należą do stałego języka malarskiego. Rysunek wstępny naniosała na podłoże za pomocą nici, a dzięki przeszyciu przez grubą tkaninę zarysy form są widoczne również na odwrocie. Irmina tworzy więc „obrazy” i myśli „po malarsku”. Jak przyznała, podczas pracy koncepcyjnej nad swymi realizacjami w pierwszej kolejności zastanawia się nad kolorem i formą, a dopiero później nad narzędziami i materiałami, których użyje. Choć zmieniła ona metody pracy, nadal uprawia malarstwo. Według niej to przede wszystkim sposób myślenia, a nie wybór technik, tradycyjnie „przynależnych” temu medium.

„Kołdry” Irminy Staś są bardzo sensualne, plastyczne: można ich dotknąć, przytulić je, ukryć się pod nimi. Tekstylne medium wabi swoją miękkością, fakturą, kolorem, pobudza wyobraźnię, mimowolnie zachęca do niespiesznej kontemplacji. O jego wyjątkowości decyduje fizyczność, będąc niezaprzeczalną siłą. Towarzysząc ludziom od narodzin aż do śmierci i łącząc się z jego bezpośrednim otoczeniem, tekstylne medium – niczym „druga skóra człowieka” – niesie też walor „bliskości”. Zachęcając do wejścia z nimi w zmysłowy, intymny kontakt, prace Staś konotują takie treści, jak potrzeba ciepła, bliskości i schronienia. W tym kontekście warto przypomnieć eksperymentowanie z tkaniną przez artystki-malarki z kręgu Grupy Krakowskiej – Jadwigę Maziarską oraz Marię Jareme, które interesują też Irminę Staś.

Prace Maziarskiej, obejmujące malarstwo, fotografię oraz tkaniny, tworzą układające się w „różnorodne rytmy i formacje: wycinki, kolaże, fotoszkie, obrazy, reliefy, twory, obiekty, rzeźby, aplikacje, mikro i makro struktury, kształty, kadry”.¹⁰ Wykorzystując technikę aplikacji, Maziarska sięgała też po ścinki materiałów, a w 1949 roku, na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie pokazała kompozycje z łączonych tkanin. Jedna przypominała patchwork, drugą zaś utworzyły miękko wycięte formy. Jarema projektowała kostiumy i tworzyła scenografie. W 1956 roku wykonała kurtynę dla Teatru Cricot 2, wykorzystując technikę zszywania różnych materiałów. Ten obiekt zainspirował amerykańską artystkę współczesną, Sarah Crouner, która w 2012 roku stworzyła kurtynę sceniczną, przypominającą gigantyczny „obraz szyty”.¹¹ Połączyła ona duże kawałki barwionych lnów, uzyskując czerpiące z języka geometrii, patchworkowe dzieło. Podobnie, jak Irmina Staś, Amerykanka udowodniła, że lekcja malarstwa może być wyjątkowo cenna, a wielość jego formuł i kontekstów, w których może ono funkcjonować – niewyczerpana.

¹ *Niekoniecznie ostatecznie*. Wywiad z Irminą Staś przeprowadzony przez Kaję Werbanowską, „K-mag” nr 95, 2018/2019, s. 30.

² *Staś i Matyszewski: Grzebiemy w tematach związanych ze śmiercią*. Wywiad z Irminą Staś oraz Pawłem Matyszewskim, przeprowadzony przez Michała Jachułę w związku z wystawą artystów *Grzebanie* w Galerii Le Guern w Warszawie, 2017:

<https://culture.pl/pl/artykul/stas-i-matyszewski-grzebiemy-w-tematach-zwiazanych-zesmiercia-wywiad>

³ Ibid.

⁴ Karol Michalski, *Karla Jaspersa metafizyka transcendencji. W trzydziestą rocznicę śmierci filozofa*, „Edukacja filozoficzna”, vol. 29, Bensheim 2000, s. 351.

⁵ Czesława Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, wyd. Universitas, Kraków 2011, s. 237-238.

⁶ Janusz Jusiak, *Karl Jaspers*, artykuł on-line: www.ptta.pl/pef/pdf/j/jaspersk.pdf

⁷ Wiesław Juszcak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, wyd. ARX REGIA – Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 1995. Zob. rozdział: «*Występny ornament*», czyli o napięciach między sztuką a kulturą, s. 151-168.

⁸ Ibid., s. 166.

⁹ Ibid.

¹⁰ Barbara Piwowarska, *Atlas wyobrażonego*, [w:] *Jadwiga Maziarska. Atlas wyobrażonego*, kat. wyst., kurator: Barbara Piwowarska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2009, s. 120.

¹¹ Sarah Crouner, *Kurtyna teatru (według Marii Jaremy)*, 2012, tkanina barwna, płótno, 600 x 260 cm, 2 panele, wł. Galeria Nordenhake, Sztokholm. Po raz pierwszy została pokazana w Polsce na wystawie *Splendor tkaniny*, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 9.03-19.05.2013, kurator: Michał Jachuła.