

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji
Instytut Sztuk Plastycznych

Marcjanna Wysocka

PRZESTRZEŃ GESTU

Praca doktorska w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Promotor: prof. Jerzy Fober

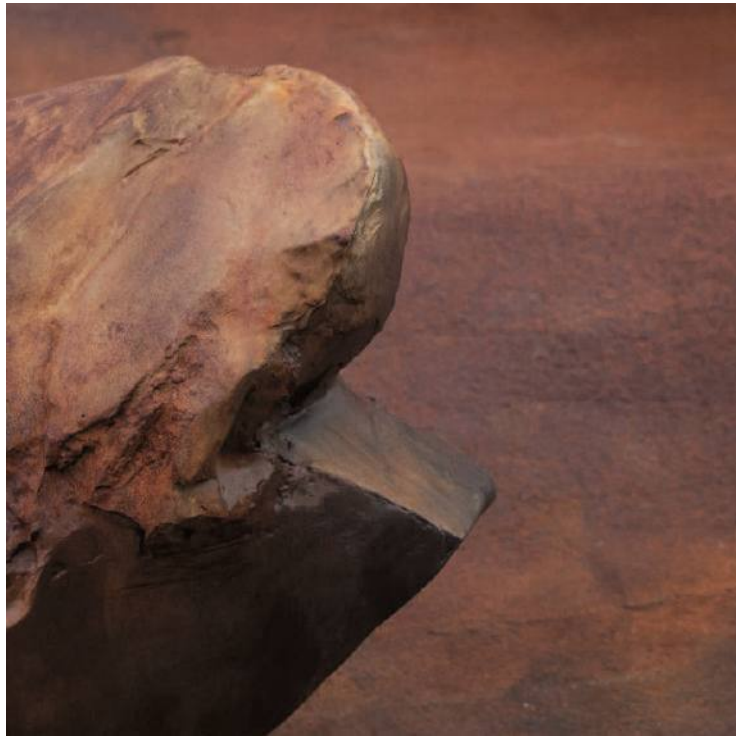
Cieszyn 2024

SPIS TRESCI

WSTĘP	7
GEST	8
PRZESTRZEŃ	12
MATERIA	16
AZYL	22
(AUTO)PORTRET	24
GLINA	26
NAPIĘCIE	28
ROZMIAR	30
KAMIEŃ	31
PODSUMOWANIE	32
STRESZCZENIE	33
BIBLIOGRAFIA	36

“Siły przetrwania sztuki najlepiej dowodzą dzieła powstające nie w radosnym uniesieniu i blasku sławy, lecz wśród wahań, lęków, odtrącenia, także niewiary i zaprzeczeń samemu sobie”¹.

¹ M.Poprzęcka, *Impas, Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020, s. 9.



WSTĘP

Celem niniejszej rozprawy jest próba objaśnienia artystycznej realizacji doktorskiej. Dla mnie stanowi ona miejsce uporządkowania myśli, symboliczny zbiór wahań i wątpliwości, obraz doświadczeń, prób, pracy z wyobraźnią i potrzebą ekspresji. Relacja twórcy z dziełem jest zwykle kwestią intymną, osobistą, której słowa nie interpretują. Pozostaje coś w rodzaju tajemnicy, która jest intrygująca, jeśli nie zostaje w pełni odkryta.

Moja praca jest realizacją rzeźbiarską składającą się z dwóch elementów. Stanowią kompletną całość, jednak są wynikiem innego rodzaju ekspresji. W niniejszej dysertacji postaram się intuicyjnie wprowadzić odbiorcę w obszar moich poszukiwań, jednak nie jest to dokładny opis dzieła. Jak pisze Olga Tokarczuk: „Opisywanie jest jak używanie — niszczy, ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane zaczyna blaknąć, zanikać”². Przystępując do realizacji *Przestrzeń gestu*, moje wyobrażenia były dalece różne od finalnej formy dzieła. Proces twórczy jest złożonym aktem, w którym twórca musi godzić się na ciągłe zmiany. Przychodzą one niespodziewanie, rujną zaplanowane, uszeregowane myśli. Niedosyt, niespełnienie własnych zamierzeń i oczekiwań motywuje, skłania do odkrywania nowych obszarów. Praca jest więc wynikiem własnej, odbytej drogi, którą poniekąd definiuje tytuł. Zarówno pojęcie przestrzeni, jak i gestu przywołują skojarzenia nieogarniętych, wielkich obszarów interpretacji, zostały one jednak przeze mnie zawłaszczone do nazwania własnych doświadczeń.

Praca podzielona jest na krótkie rozdziały, w których staram się wyjaśnić słowa służące interpretacji mojego projektu.

² O. Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 79.

GEST

Gest — słowo to przyszło mi z pomocą, kiedy próbowałam określić swoją twórczość, scalić działania, wyznaczyć punkt wspólny, nazwać to, o czym i jak chcę mówić. Gest był w moim rozumieniu związany z ekspresją, pośpiesznym ruchem nadgarstka. Niezależnie od dyscypliny plastycznej, pojawiał się jako środek wyrazu, nieskrępowana wypowiedź, autentyczne i szczere uderzenia pędzlem, odbicia palców w glinie. Niniejszą rozprawę zaczynam tym słowem. Jego znaczenie jest jednak pełniejsze. Gest to wyraz odwagi, decyzja.

Pojęcie gestu można rozumieć na różne sposoby. Pierwszym, najbardziej powszechnym skojarzeniem z gestem jest ruch ręki. Gest jest wówczas środkiem komunikacji czy też działaniem symbolicznym. „Badania nad gestami nie są młode, ale dopiero w XX-wieku zaczęli się przyglądać temu zjawisku lingwiści, odróżniając gesty związane z językiem od tych, które są niezależne od toku słownego (emblematy) lub są związane ze stanem emocjonalno-psychicznym podmiotu (ekspresywizmy niewerbalne)”³. W procesie tworzenia, gest, również jako ruch jest raczej emocjonalnym wyrazem ekspresji, środkiem wyrazu artystycznego.

„Dunikowski bezceremonialnie przenosi do sztuki wymowę wielkich gestów, przyobleka w ciało najpierwotniejsze, najdosadniejsze i może najwymowniejsze instynkta ekspresji ludzi o szerokiej, bujnej i plastycznej wyobraźni. Tak, jak rozmachem ręki chce odmalować nieskończoność, wielką przestrzeń, beznadziejność, zatracenie, tak on wyciąga z gliny potężne linie pochylenia, zdławienia, wybuchu, marzenia, walki, porywu, upadku, znicestwienia, utraty, błagania. Taka rzeźba jest stokroć bezpośredniejszą i bardziej pierwotną, [...] przez swą właściwość oddawania zasadniczej dynamiki uczuć ludzkich [...]”⁴.

3 A. Zalaźnińska, *Gesty obrazujące konceptualizację czasu (na przykładach wypowiedzi Polaków)* [w:] *Poetyka gestów: język — literatura — kultura*, red. T. Bielałak, J. Pacuła, L. Romaniszyn-Ziomek, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014, s. 54.

4 C. Jellenta, *Grający szczyt: studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków: S. A. Krzyżanowski, Kraków 1912, s. 112.



Manualny, spontaniczny gest ręki artysty związany jest z upustem emocji, uzewnętrznieniem subiektywnych doznań. W historii sztuki jako materialny ślad przyjmuje on postać podpisu. Owa sygnatura jako wyodrębniona część osobowości zdradza tożsamość twórcy.

„Współczesny gest jest niecierpliwy, nerwowy, szybki i pospieszny, ale równocześnie powściągliwy. Nie ma w sobie zdecydowanej prostoty, z jaką ludzie dawni sięgali po wszystko [...], gdzie ważny był jedynie punkt wyjściowy i końcowy. Pomiędzy tymi dwoma prostymi momentami wsunęły się niezliczone przejścia”⁵.

W sztukach wizualnych pojęcie gestu najwyraźniej zaznaczyło się w malarstwie jako ślad lub postawa reprezentowana przez „malarstwo gestu” i działania pozbawione kontroli nad obrazem. Gest twórczy można jednak rozpatrywać inaczej niż ideologię żywiołowej, indywidualnej ekspresji. Bywa on nie tylko przypadkowym, automatycznym aktem, lecz wynikiem określonego wyboru, decyzji. Przesunięcie znaczenia gestu wiąże się nieraz z zaangażowaną postawą przekształcania rzeczywistości czy procesualnego charakteru pracy. Elżbieta Kalinowska w artykule „Sztuka jako gest prywatny” odnosi się do historycznego wydarzenia artystycznego z 1989 roku: „Sztuka jako gest prywatny w moich intencjach była korektą utrwalonego obrazu świadomości i rzeczywistości, była jedną z możliwości artykułowania wolnej wypowiedzi pod każdym względem. [...] Sztuka jako gest prywatny zaznaczyła czas rewolucyjnych przemian, zainicjowała w sposób programowy swobodę myślenia i kreowania, unieważniła wszelkie państwowe i instytucjonalne przyzwolenia na uprawianie twórczości w każdej dziedzinie”⁶.

5 M. Popiel, *Rodin, czyli świat. Dwie kosmogonie* — Rainera Marii Rilkego i Georga Simmla [w:] *Przestrzenie Teorii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 28.

6 E. Kalinowska, *Sztuka jako gest prywatny*, *Art_and_Documentation_18_section1_anex_kalinowska.pdf* [dostęp: 20.02.2024].

Używam gestu znaczenia śladem, który trwa jedną chwilę, lecz jest wynikiem dłuższego procesu. W prywatnej przestrzeni pracowni doświadczamy poruszeń, wątpliwości, podejmujemy próby. To one kreują gesty, nawet te nieśmiało zdradzają tożsamość twórcy. Gest jest w moim odczuciu zjawiskiem związanym z ruchem, życiem. Jest nieokreślonym fragmentem procesu twórczego, który determinuje finalny charakter pracy. Wolny od formalnych granic bywa niecierpliwym, wyrazem potrzeby ekspresji, ale również jako myśl, gest hermeneutyczny jest integralnym elementem wypowiedzi twórczej.

Sztuka rzeźby dająca poczucie trójwymiarowej przestrzeni, w której możemy przebywać, której możemy dotknąć, obserwować, odczuć to również obszar znaczenia gestem. Gest rzeźbiarski, nie tylko ten utrwalony w plastycznym materiale, wiąże się z widzeniem przestrzennym, kreacją przestrzeni, ruchem wokół i w głąb. Gest może być przecież świadomym działaniem konceptualnym, intencją. Zawsze zindywidualizowany — czym jest? Jak go określić? A może gest to ja? To każdy, kto odczuwa potrzebę wyrażania. Jednostka znacząca śladem, myśląca, sprawcza; dowód istnienia autora.

PRZESTRZEŃ

Słowo przestrzeń zawiera w sobie, podobnie, jak gest, wielość znaczeń, kierunków działania. Eksperymenty z przestrzenią odnoszą się do wielkich zmian w historii rzeźby — otwarcia bryły czy ruchu formy.

„Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy, związanej z przestrzenią”⁷. Teoria rzeźby Katarzyny Kobro traktuje przestrzeń jako najważniejsze zagadnienie rzeźbiarskie. Przestrzeń otoczenia bryły została wchłonięta do rzeźbiarskiej formy, stała się immanentną częścią kompozycji. W *Manifeście Naum Gabo i Antoine Pevsner’a* czytamy: „Odrzucamy bryłę jako formę przedstawiania przestrzeni. Przestrzeń nie może być mierzona bryłą, tak jak płynu nie da się mierzyć miarą linearną. Spójrzcie na naszą rzeczywistą przestrzeń: czyż nie jest to głębia ciągła? Uznajemy GŁĘBIĘ jako jedyną formę przedstawiania przestrzeni”⁸. W twórczości rzeźbiarskiej analiza pojęcia przestrzeni poszerzyła sposoby wypowiedzi o ruch, światło jako budulec formy, a nawet działanie w czasie. Te poszukiwania odnoszą się do związku rzeźby z otoczeniem, kompozycji rzeźbiarskich, które scalają, a także absorbują przestrzeń wokół. Ponadto traktowanie przestrzeni jako składowej formy zmieniło ekspozycję rzeźby, odrzucono postumenty na rzecz akceptacji sytuacji zastanej — podziałów przestrzennych — ścian, posadzki, kompozycji geometrycznych. Anektowanie przestrzeni do rzeźby poszerzyło dzieło, które z pojedynczej bryły stało się pełną, nieszablonową sytuacją. Zdarza się również, że artyści wchodzą w naturalną przestrzeń i ingerują w krajobraz poprzez realną zmianę. Jednak ich działanie skoncentrowane jest raczej na idei i dokumentacji procesu.

7 K. Kobro, *Wypowiedź bez tytułu* (incipit: *Dla ludzi niezdolnych do myślenia*), „Forma” 1935, nr 3, s. 14; cyt.za: M. Czyńska, *Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s.9.

8 N. Gabo i A. Pevsner, *Manifest realistyczny* [w:] J. Białostocki, *Sztuka XX wieku*, PWN, Warszawa 1971, s. 48.

Innym zagadnieniem jest przestrzeń społeczna. Formy działań twórczych ukierunkowane na sferę doświadczeń życiowych, przestrzeń wspólną, lokalną, publiczną itd. dowodzą poczucia społecznej przynależności, czy misji artysty.

Jako dzieci poznajemy przestrzeń na własnym podwórku. Doświadczamy pobliskich skwerów, pagórków i lasów. Najlepszym placem zabaw były dla mnie okolice stawu niedaleko rodzinnego domu. Pomiary linii horyzontu, chowające się za nią słońce, wielka płaszczyzna lustra wody, labirynty w mokrym piachu stanowiły obiekty beztroskich, nieświadomych jeszcze zabaw z przestrzenią. Te wspomnienia utrwaliłam w pracy Pamiętnik, w której wykorzystałam realny przedmiot z opisywanego miejsca i czasu. Praca stała się próbą zatrzymania wyobrażonej, zmysłowej przestrzeni, pamiętnikiem, który chciałabym zachować.

2022



Pamiętnik

Poruszam temat przestrzeni na zajęciach, które prowadzę w Instytucie Sztuk Plastycznych. Nazwa modułu Twórcze działania w przestrzeni obli- guje mnie do zadania sobie i studentom pytania o przestrzeń. Zwykle koja- rzy się ona z wielkim, odkrytym terenem, niedoścignionym horyzontem, otwartym arealem. Studenci kierunku Projektowanie gier i przestrzeni wir- tualnej projektują cyberprzestrzeń. Nasze działania koncentrują się na wrażliwej obserwacji świata rzeczywistego, by móc stworzyć wierną iluzję lub przejmującą interpretację. Mówimy więc o wycinku przestrzeni, wysu- blimowanej sferze, którą wnikliwie analizujemy. Taka twórczość odwrot- nie do dyscypliny rzeźby zamyka przestrzeń, tworzy samodzielną, nową, odciętą sytuację.

Ujęcie fizycznych aspektów przestrzeni, anektowanie otoczenia, real- nej sytuacji, a nawet zmiana rzeczywistości w instalację artystyczną za sprawą decyzji twórcy poszerzyły się z czasem o inny wymiar przestrzeni — wyobraźniowy. Swobodne kształtowanie przestrzeni zgodnie z indywi- dualną decyzją, wizją wiąże się z otwarciem na osobiste refleksje. Artysta wolny od tradycyjnych konwencji swoje poszukiwania kieruje w stronę intelektualnego znaczenia przestrzeni. Inspiracją jest własna osobowość, stany wewnętrzne. To one są źródłem idei, odpowiedzią formy. Przestrzeń stała się nie tylko środkiem wyrazu artystycznego, ale można traktować ją jako nośnik znaczeń i emocji. Rzeźba nie jest jedynie fizycznym obiektem, ale narzędziem do wyrażania myśli, uczuć, idei.

W kontekście tych pojęć abstrakcyjnych wyłania się przestrzeń duchowa — symbolicznie wyznaczona strefa przeżyć związanych z byciem, istnieniem. W moim rozumieniu przestrzeń duchowa jest czymś niewyraźnym, prywatnym, subiektywnym. Związana jest z odkrywaniem własnej tożsamości, a także poczuciem wolności, transcendencji.

Twórca kreuje swoją symboliczną przestrzeń. Obszar doświadczeń, przeżyć, który wyraża za pomocą gestu. Można go zamknąć, oddzielić, ale też zaprosić do niego odbiorcę, z własnym rodzajem wrażliwości. Jakiś czas temu znalazłam płaszczyznę dużych rozmiarów — zardzewiałą stalową blachę, która urzekła mnie intensywnym kolorem, formą, bo zgniecione fragmenty blachy przypominały nieprasowaną tkaninę, ale przede wszystkim urzekła mnie skalą. Atrakcyjny wizualnie obiekt był dla mnie interesujący, bo wyzwał we mnie określone ruchy — mierzyłam szerokość rozpiętością ramion, obchodziłam go, siadałam przy nim, oglądając jak obraz. Nie wiedziałam wówczas, jak mogłabym wykorzystać stalową płaszczyznę, ale już pierwsze spotkanie z tą materią dało mi odczuć nową jakość przestrzeni.

MATERIA

„Jakkolwiek do dzisiaj pojęcia formy i treści określają sposób, w jaki myśli się o sztuce i w sztuce, i traktuje się te pojęcia jako wzajem dopełniającą się parę, to jednak zbyt często w tym kontekście zapomina się właśnie o trzecim, o pojęciu materii. Być może rzeczywiście materia jest ciężka, oporna, trudna (jak przedstawiają ją, chociażby różne mitologie), a duch ryzykuje, że się w niej pogrzeje. Czym byłaby jednak bez niej sztuka, nie podejmując jej wyzwania?”⁹.

Na początku studiów licencjackich odkryłam twórczość Anselma Kiefera. Początkowo zainspirowała mnie problematyka, jaką porusza. Z czasem fascynacja twórczością Kiefera otworzyła moją drogę poszukiwań w obrębie formy oraz relacji twórcy z materiałem. Artysta wykorzystuje stare książki, znoszone tkaniny, suche kwiaty, stłuczone naczynia; wszystko, co pozwoli mu na autentyczną, szczerą opowieść. Ołów, ziemia, szkło — każdy użyty materiał ma swoje znaczenie. Był to początek mojego zainteresowania materią dzieła sztuki. Zrozumiałam, że nie może być obojętna dla twórcy, co więcej skłania do namysłu.

W 2021 roku stworzyłam cykl rysunków pt. *Adresat niepoznany*. Była to bardzo osobista praca, rodzaj listu do babci, której nie poznałam, której nie zdążyła też poznać moja mama. Zestaw niewielkich prac był odpowiedzią na przejmujący problem utraconej relacji. Słyszac opowieść mamy, przepełnioną żalem, smutkiem, czułam potrzebę napisania listu, zapisu emocji, nawiązania kontaktu. Za pomocą rysunku przedstawiłam portret matki, chcąc stworzyć bezpośrednią opowieść o niej, mapę jej twarzy, światła, cieni, powierzchni skóry. Posłużyłam się papierem czerpanym, którego faktura dopełniła moje wrażenia. Odrywając poszczególne fragmenty wierzchniej

⁹ J. Krupiński, *Materia obrazu* [w:] *Zeszyty naukowo artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, nr 3, Kraków 2001, krupinski.asp.krakow.pl/content.php?page=docs/materia_obrazu.htm&type=teksty, [dostęp: 10.03.2024].

warstwy uzyskiwałam jasne, puszyste plamy, o zróżnicowanej chropowatości. Miękki papier kontrastował z powierzchnią zarysowaną błyszczącym grafitem. Widoczny wzór faktury papieru dopowiadał mój rysunek.

2021

Adresat niepoznany



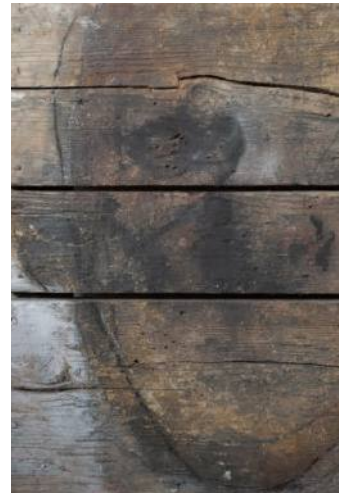
Praca z materią jest dla twórcy procesem kształtowania świadomej postawy. Z jednej strony ważne jest słuchanie. Bycie dobrym słuchaczem bywa trudniejsze od bycia dobrym mówcą. Wpatrywanie się, przebywanie, milczenie uczy pokory, pozwala zrozumieć treść. Z drugiej strony twórca nie może być niezauważalnym dodatkiem zdominowanym przez stan zastany. Ważna jest zatem praktyka współpracy. Treść materiału bezpośrednio łączy się z formą dzieła kreowaną przez twórcę.

Zajęcia w pracowni rzeźby rozpoczynały się od przygotowania konstrukcji. Na kawałkach układaliśmy zbite z desek podstawki mierzące ok. 0,5 × 0,5 m. Były one zużyte przez poprzednie roczniki studentów i miały posłużyć jeszcze kolejnym. Czas i praca zostały utrwalone w postaci okrągłych plam na środku płaszczyzn. Pojawiały się fragmenty z żywicy czy gipsu, pozostałości z odlewów rzeźb. Drewniane deski zmieniały kolor, wyschnięta glina, wbite gwoździe — wszystko to tworzyło obrazy, od których nie mogłam uciec. Za każdym razem wyobraźnia podpowiadała mi portrety.



Lubiłam przeglądać zużyte podstawki w kanciapie przy pracowni. Podczas studiów doktoranckich zdecydowałam się wreszcie stworzyć cykl obrazów/obiektów, w które wpisałam wyobrażone twarze.

Materia dzieła sztuki stanowi mądry wybór, jest dopełnieniem idei. Dowodzi tego *Matka Boska Ubogich* wyrzeźbiona przez Jana Kucza z worków na kartofle, czy biała hostia i kruszejąca glina tworzące wyrazistą poetykę w pracy *Głód*. Antoni Rząsa rzeźbił z szacunkiem do drewna i jego historii. Materia zawiera w sobie część tajemnicy. Przez to obcowanie z nią, poznanie jest znacznie cenniejsze.



W czasie trwania studiów doktoranckich odkryłam potrzebę eksperymentu. Pozwala on na przekraczanie tradycyjnych zasad dotyczących technologii, dyscyplin artystycznych. W swoich działaniach podejmuję wyzwania związane z odkrywaniem materii, śladów czasu, mieszaniem doświadczeń malarskich i rzeźbiarskich, akceptacją przypadku, licznymi decyzjami i próbami. W pracy *Przestrzeń gestu* posłużyłam się stalową blachą dużych rozmiarów, która stała się pretekstem do rozważań i poszukiwań. Jest to materiał, dający się formować, zachowuje narzucony kształt. Równocześnie urzeka oczy wrażliwe na grę kolorów, angażuje dotyk przez zróżnicowaną fakturę. Scala w jedną przestrzeń pojęcie gestu, odwagi działania, ruchu oraz możliwość przestrzennej kreacji i rysunku na płaszczyźnie. Równocześnie ma być fizycznym świadkiem zmian, gestów i przeżyć. Znalezienie obiektu rozpoczęło moje poszukiwania kolejnych elementów, z których miałam zamiar stworzyć zestaw prac. Zebrałam różnych rozmiarów i kształtów stalowe blachy. Swoje działania rozpoczęłam od rysunku. Podobrazie zawierało już obraz — czerwono-brązowe plamy rdzy, powierzchnię zarysowań. Wpisywałam swój rysunek w zastaną kompozycję. Polerowane fragmenty stawały się lustrem. Wykonywałam próby z użyciem kwasu, tak, by medium malarskim stała się rdza. Wszystkie te zabiegi okazywały się jednak niewystarczające. Miałam poczucie, że moje działania są zdominowane przez atrakcyjność materiału.

Codziennosc bywa trudna. Praca nauczyciela wpisala mnie w sztywne ramy schematu. Jako osoba o duzej wzraliwosci zbieralam emocje dzieci, mierzacych sie z trudnymi dysfunkcjami fizycznymi i psychicznymi. Poznalam ich agresje, lęki, wzaplilowosci, bunt. Kolekcjonowalam wszystko, zamykajac w sobie. Choc w mojej glowie nieraz pojawila sie doza satysfakcji, odnosilam wrazenie, ze osiagam sukces, budujac wspierajaca relacje, rzeczywistosc fundowala nagly cios. W systemie edukacji brakuje refleksji o tym, co najwazniejsze. Istotne okazuly sie jednak biurokracja, pospiech, reklama, hierarchia stanowisk itd. Codziennosc bywa trudna, bo reprezentujemy inny rodzaj swiadomosci i wzraliwosci. Ocieramy sie o siebie w ciasnej przestrzeni i czasie, jednak przezywamy zupełnie cos innego. Jestem osoba raczej cicha. Swoje frustracje i zlosc traktuje zwykle jako kwestie intymne, osobiste. Kiedy znalazlam sie w miejscu, ktore narzucalo trudny schemat funkcjonowania, zrozumialam, ze obszar, w ktorym mam najwieksza odwage mowic, to sztuka. Rysunek, malarstwo i rzezba staly sie dla mnie terapią. Tworzac, nie jestem cicha, moje gesty sa glósne, wyraźne.

AZYL

Pozwoliłam sobie wspomnieć o pracy, bo mam dojmujące poczucie, że był to bardzo owocny czas dla opisywanego dzieła. Fizycznie pracowałam do późnych, wieczornych godzin, nie mogłam pozwolić sobie na bywanie w pracowni, jednak stworzyłam ją w głowie. Była to moja ucieczka od niełatwych wyzwań, a często przykrych porażek. Myślami krążyłam wokół wielkiego kawałka blachy i tworzyłam mapę gestów, które mogłabym w nim utrwalić. Wyobrażałam sobie, że wchodzę w przestrzeń, której sklepienie wyznacza wygięta blacha.

Spotkanie z materią było jak spotkanie bliskiej osoby po długiej nieobecności. Odkrywanie na nowo, konfrontacja powidoku wyobrażeń z rzeczywistością. Fascynacja czymś nowym — nienowym, poczucie fizyczności doświadczenia. Spory obiekt stał się dla mnie, małym fragmentem rzeczywistości, który zawierał już w sobie moje emocje, potrzebę ekspresji. Choć pozostał wizualnie w tym samym stanie, w którym go znalazłam, stał się azylem gestu.

Pierwsze malarsko-rysunkowe próby okazały się niedostateczne. Zdecydowałam się więc na wykorzystanie stalowej blachy jako materii rzeźby. Już zastane zagięcia przywoływały skojarzenia z tkaniną, formą bardziej ludzką, powiązaną z człowiekiem.





(AUTO)PORTRET

Rozważania dotyczące człowieka stanowią uniwersalny problem często eksplorowany przez twórców. Badanie podmiotowości i tożsamości otwiera intrygujące pole poszukiwań prowadzących do samorozumienia i samopoznania. Doświadczenie siebie w czynie jak i analiza własnej sygnatury gestem jest dla twórcy drogą poznania człowieka, ale przede wszystkim samego siebie. Karl Jaspers analizuje istotę ludzkiego istnienia poprzez doświadczenie w danej chwili, bycie w sytuacji, przeżywanie. Skoro nasza obecność w świecie, doznawanie, akty wyboru kształtują kondycję ludzką, definiują tożsamość, sami dla siebie stajemy się przedmiotem rozważań.

W swojej dotychczasowej twórczości rozwijam motyw portretu. Początkowo był to portret studyjny, następnie impresyjny, aż stał się problemem niematerialnym, niefizycznym. W zrozumieniu istoty portretu pomaga odbicie w lustrze, daje możliwości czytania, obcowania z twarzą, karmienia fascynacji ciałem oraz tajemnicą bycia. Poprzez zamknięcie oczu umyka określenie twarzy, lecz pojawiają się obrazy, dzięki którym można dostrzec lepiej i więcej. Jest to prosty gest, za pomocą którego pytania o człowieka stają się wyraźne.

Mimo pojmowania portretu całościowo, jako złożony obraz stanowiący o człowieku nadal przywołuje on moje skojarzenia z twarzą. Jak pisze Józef Tischner: „Twarz to ludzka prawda. Twarz zawiera w sobie jakiś odbłask idealnego piękna, idealnego dobra, idealnej prawdy. Twarz jest wyższością, jest skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspólnością człowieka. Zdolna jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poetyce istnienia. Ale jest ona także kruchością, zagubieniem, krzywdą lub biedą”¹⁰. Twarzy nie czyta się zatem jako dosłowny wizerunek, ale oddanie wnętrza.

Odnoszę wrażenie, że nawet nieokreślony fragment ciała — napięta skóra czoła czy miękki policzek, wyrzeźbiony w bryle kamienia lub gliny potęguje odczucie życia rzeźby. Rzeźba nie polega na odwzorowaniu wizerunku, ale tworzeniu nowego istnienia. Dzięki przemyśleniu cielesności do kompozycji rzeźbiarskiej, w bardziej lub mniej dosłowny sposób, odbieram dzieło, jako możliwość spotkania człowieka. Odbiór rzeźbionego ciała, obcowanie z nim polega na szukaniu relacji z własną fizycznością. Taka świadomość daje możliwość formowania ciała przez własne. Dzięki ciału mam poczucie istnienia, czuję. Za pomocą zmysłów dotyku i wzroku zarówno tworzę, jak i poznaję. Interesuje mnie portret, choć nie jestem w stanie dokładnie sprecyzować osoby portretowanej. Modelem jest dla mnie człowiek jako taki. Szczególnie w wykonywanych często rysunkach postaci zauważyłam zależność, wynik artystycznych poszukiwań okazuje się najbliższy własnej twarzy.

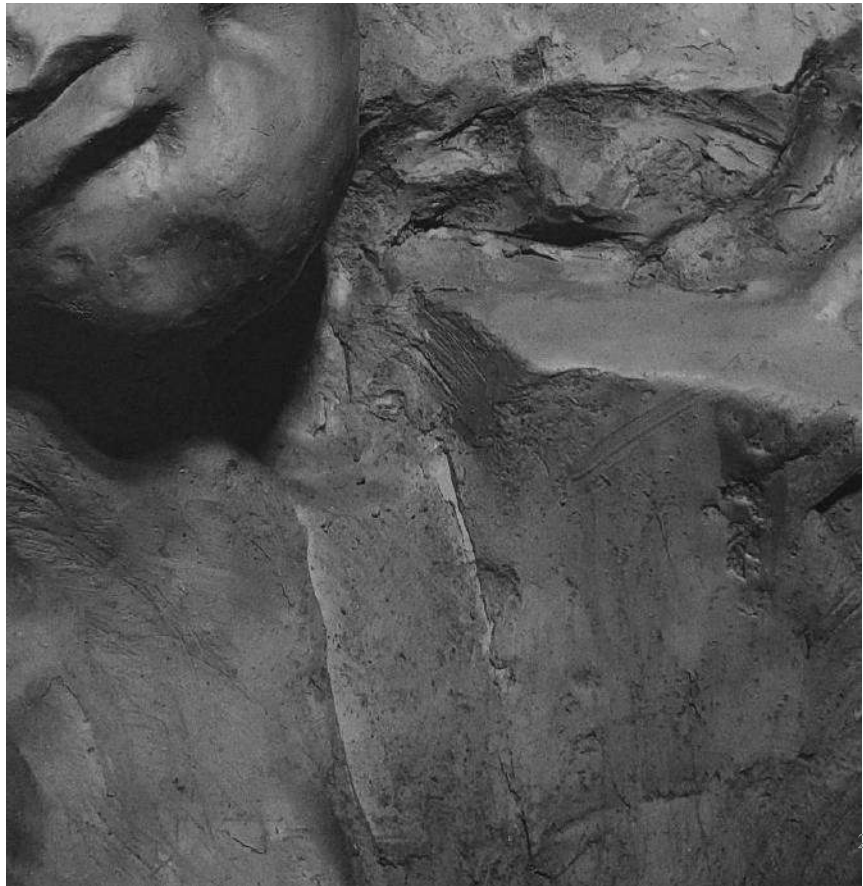
10 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s.84.

GLINA

Sytuacja odbioru artystycznej realizacji, w której zawarta jest twarz, okazuje się spotkaniem. Jest to spotkanie Innego, spotkanie z drugim człowiekiem, ale też spotkanie intymne z własnym Ja, które chce się odkrywać. Poczucie organicznego charakteru formy prowokuje poznanie. W opisywanej doktorskiej realizacji wyrzeźbiłam twarz, którą znam najlepiej. Stała się ona dla mnie punktem wyjścia do stworzenia autoportretu, o którym świadczą też deformacje, niedopowiedzenia czy fragmenty geometrii. Posłużyłam się materią gliny. Jest to dla mnie materiał szczególny do przedstawienia portretu. Opór, jaki stawia, wpływa na gesty dłoni, wyrażanie i uwidacznianie ekspresji. Siła, z jaką formuję glinę, zostaje utrwalona i potęguje wrażenie ruchu rzeźby. Rzeźbiony autoportret zostaje jednak scalony z bryłą gliny, jego forma uwalnia się przez zróżnicowanie powierzchni. Odbicia palców, pośpieszne, silne uderzenia są kontynuacją autoportretu, utwaleniem gestu, podpisem.

Lepienie w glinie kojarzone jest z prostym, pośpiesznym szkicem do finalnej realizacji w innym materiale. Dla mnie glina to idealne medium do opowieści o człowieku. Wyodrębnić można tu motyw więzi z ziemią, wzajemne powiązania człowieka z naturą. Surowa, mokra glina wywołuje we mnie chęć dotyku, utwalenia swojego odbicia. Ta praktyka koi nerwy, rozładowuje napięcia, wycisza. Szczególnie zauważyłam to na zajęciach terapeutycznych w pracowni ceramiki. Dzieci lubią glinę. Uczy cierpliwości i pomaga w walce ze stresem. W krytycznych sytuacjach wybuchu złości, glina okazywała się najlepszym sprzymierzeńcem, odbierając i tłumiąc potężną sumę złych emocji.

Praca *Przestrzeń gestu* jest formą autoportretu. Wierzę, że każda aktywność twórcza zawiera w sobie autoportret artysty. Czas studiów doktorskich był dla mnie okresem poszukiwań formalnych, odważnych eksperymentów, zrozumienia materii, ale też refleksji nad istotą pracy twórczej, powodu myśli. Swoje stanowisko określam gdzieś pomiędzy hasłami: wizerunek — abstrakcja, forma — treść, płaszczyzna — bryła, wyobrażenie — rzeczywistość, kreacja — ślad, ja — człowiek, kontemplacja — szal. Chciałabym, by moja praca nie była tylko rodzajem intymnej historii, ale prowokacją do spotkania. Przemycam swoje doświadczenia, mam jednak nadzieję, że odbiorca będzie mógł znaleźć własne odbicie, a umowna, symboliczna przestrzeń urośnie do rangi opowieści o człowieku.



NAPIĘCIE

Napięcie potęguje przeżycie. Ukryta obecność stwarza energię wciągającą odbiorcę do spotkania portretu, przedmiotu, sytuacji.

Zestawienie dosłownego autoportretu rzeźbiarskiego z geometryczną formą wygiętej blachy było wyzwaniem znalezienia relacji tych dwóch elementów. Dramatyczne pytania o kondycję człowieka, tworzenie pomimo i na przekór, doświadczenia, skłonności zawarłam w częściach pracy w różny sposób. Ich relacja musiała więc stworzyć sytuację uzupełniających się struktur. Zastygły portret impresyjnie uwalniający się z bryły gliny tworzy napięcie ze stalowym tłem. Chciałam zawrzeć go, schować w przestrzeni wielkiej, geometrycznej formy skorodowanej blachy. Była ona przecież miejscem, towarzyszem, nośnikiem. Swoje rozważania oparłam na dotychczasowych doświadczeniach malarskich i rysunkowych, punktem wspólnym stały się kolor i faktura. Rzeźba ulepiona z gliny została utrwalaona w materiale zawierającym żelazo, co dało możliwość malarskiej kreacji. Rdza stała się ważnym środkiem wyrazu. Leżąca na ziemi bryła gliny, zawierająca w sobie odcisk moich dłoni czy pobijaków z kamieni, utrwalaona w innym materiale, zyskała nową jakość.

Materia pozwala wyrazić coś mocniej. Bryła, w której dostrzegam ruch swoich dłoni, skaliste ciało, metaliczny kształt kojarzy się z fragmentem ciała niebieskiego. Jakby był przybyszem z daleka, meteorytem, kosmicznym detalem. To zaprowadziło mnie do dalszych rozważań.

„Obeznani w przestrzeniach
od ziemi do gwiazd,
gubimy się w przestrzeni
od ziemi do głowy.
Jest międzyplanetarnie
od żalu do łzy”¹¹.

11 W. Szymborska, *Przyjaciołom (Wołanie do Yeti, 1957)* [w:] *Wiersze wybrane...*, s. 42; cyt.za: I. Pisarek, *Motyw Kosmosu i Nieba w poezji Wisławy Szymborskiej*, ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/ce9f94a0-ba5e-44ba-bc8c-5a3cadafd4ce/content, [dostęp: 20.02.2024].

ROZMIAR

„Zakres rozmiarów bezużytecznych, trójwymiarowych rzeczy stanowi continuum pomiędzy pomnikiem i ornamentem. [...] W percepcji relatywnego rozmiaru ciało ludzkie wchodzi w całościowe continuum rozmiarów i ustanawia samo siebie jako stałą tej skali”¹². Ciało własne stanowi naturalny punkt odniesienia, którym posługujemy się jako odbiorcy. Natychmiast porównujemy obiekt do proporcji, które znamy. Mniejszy od nas przedmiot naturalnie kreuje intymny kontekst. Przedmioty wielkich rozmiarów przypisane są raczej sytuacji publicznej, oglądamy je z daleka, obejmując większą przestrzeń, w której istnieją. Zdaję sobie sprawę, że formy monumentalne niebezpiecznie uwodzą obserwatora. Emocjonalnie, skrajnie popadamy w zachwyty lub odwrotnie — przytłoczeni rozmiarem tkwimy w przeżyciu nowej sytuacji. Decyzję związaną z akceptacją ciężaru, rozmiaru formy podjęłam w poczuciu niepewności. Łatwiej jest przecież wnieść do galerii drobny element, detal, przemycić go niezauważalnie, po cichu. Odbiór dzieła ma jednak prowokować spotkanie. Świadomość własnej obecności w kontakcie z dziełem przenosi problem skali w bardziej niedosłowny, metaforyczny, a spotkanie z monumentalnym kształtem może okazać się przeżyciem własnym, zaciśnym, intymnym.

12 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 20.

KAMIENÍ

Kamień jako materiał, narzędzie, schron, czy fundament stanowi dowód obecności człowieka, jego istnienia. Symbolika kamienia tworzy obszerne zagadnienie. Stawiamy go w opozycji do kruchości ludzkiego bytu, jego ciężar, opór, siła pozostają nadal aktualnym tematem rozważań i inspiracji. Rzeźbiarz upatruje w kamieniu historii. W moich pracach kamień często pojawiał się w formie tematu. Podpowiadał mi modelunek formy. W doktorskiej realizacji przedstawiam postać wylaniającą się z bryły gliny, w której pojawiają się fragmenty geometrii pokrewne kształtowi blachy, widocznych spawów, deformacje, odciski dłoni i pobijaków. Odlew, w którym posłużyłam się żelazem, spotęgował wrażenie skalistości bryły. Przywołuje ona skojarzenia z glazem. Zauważam wiele zależności, odkrywam fascynację motywem kamienia, podświadomy asumpt działania. Buduję nową narrację. Nie chcę jednak nazywać, dookreślać powstałej formy. Moim celem nie jest iluzja materiału, którym mogłam się przecież posłużyć, chcę, by powstała praca zawarła te skojarzenia, będąc jednocześnie nieskrępowaną, inną jakością prowokującą odkrycie.

PODSUMOWANIE

Intymny kontekst przestrzeni wyznaczam przez materialność i dotykalność formy. Jest ona śladem mojej obecności, gestem. Opisywana realizacja jest wynikiem zdobytych doświadczeń, poszukiwań z zakresu rzeźby, ale także rysunku i malarstwa. Początkowe plany dotyczące formy dzieła zakładały zupełne odejście od rzeźbiarskiej figuracji, próbę scalenia iluzji z materiałem za pomocą malarskiej kreacji lub nawet akceptacji obrazów zastanych. Postać wyrzeźbiona w glinie pojawiła się jednak na skutek potrzeby uzewnętrznienia osobistych frustracji, upustu emocji. Jest rezultatem pośpiesznego gestu, wyrazem ekspresji. Jest też być może konsekwencją eksploracji motywu portretu. Zdecydowałam się zamknąć ją w masywnym tle blachy, która stała się dla mnie ważnym nośnikiem. Refleksje dotyczące gestu jako ruchu dłoni, odcisku, śladu, ale też decyzji, myśli, idei są zaledwie fragmentem obszernego tematu. Istotą rozważań jest jednak gest jako zindywidualizowana cecha. Niematerialny dowód istnienia, który materializuje się w dziele. W czasie tworzenia towarzyszą mi wątpliwości, dzięki nim pogłębiam myśli, kwestionuję to, co powstało. Symboliczna przestrzeń rozważań jest zamknięta w rzeźbiarskim obiekcie. Tak rozumiem *Przestrzeń gestu* — znaczę śladem, tworzę, wątpię, jestem.

STRESZCZENIE

Przystępując do realizacji *Przestrzeń gestu*, moje wyobrażenia były dalece różne od finalnej formy dzieła. Proces twórczy jest złożonym aktem, w którym twórca musi godzić się na ciągle zmiany. Przychodzą one niespodziewanie, rujną zaplanowane, uszeregowane myśli. Niedosyt, niespełnienie własnych zamierzeń i oczekiwań motywuje, skłania do odkrywania nowych obszarów. Praca jest więc wynikiem własnej, odbytej drogi, którą poniekąd definiuje tytuł. Zarówno pojęcie przestrzeni, jak i gestu przywołują skojarzenia nieogarniętych, wielkich obszarów interpretacji, zostały one jednak przeze mnie zawłaszczone do nazwania własnych doświadczeń.

Rozprawa podzielona jest na krótkie rozdziały, w których staram się wyjaśnić słowa służące interpretacji pracy. Gest — kojarzony z ruchem nadgarstka, związany z emocjonalnym wyrazem ekspresji stał się dla mnie ważnym zagadnieniem podczas poszukiwania autorskiej definicji istoty pracy twórczej. Był łącznikiem, środkiem wyrazu moich dotychczasowych wypowiedzi. Zrozumiałam, że jest nie tylko fizycznym śladem, ale świadomym działaniem konceptualnym, intencją. Pojęcie przestrzeni sprowadzam do tej symbolicznej, którą twórca wyraża za pomocą gestu. To obszar intymny, zaciszny, do którego można zaprosić odbiorcę z własnym rodzajem wrażliwości.

Praca *Przestrzeń gestu* jest formą autoportretu. Wierzę, że każda aktywność twórcza zawiera w sobie autoportret artysty. Realizacja rzeźbiarska składa się z dwóch elementów. Stanowią kompletną całość, jednak są wynikiem innego rodzaju ekspresji.

Materia dzieła stanowi mądry wybór, jest dopełnieniem idei. Czas studiów doktoranckich był dla mnie okresem poszukiwań formalnych, prób zrozumienia materii. W pracy *Przestrzeń gestu* posłużyłam się stalową blachą dużych rozmiarów, która stała się pretekstem do rozważań i poszukiwań.

Jest to materiał dający się formować, zachowuje narzucony kształt. Równocześnie urzeka oczy wrażliwe na grę kolorów, angażuje dotyk przez zróżnicowaną fakturę. Scala w jedną przestrzeń pojęcie gestu, odwagi działania, ruchu oraz możliwość przestrzennej kreacji i rysunku na płaszczyźnie. Obiekt ten stał się fizycznym świadkiem zmian, towarzyszem myśli na długo przed przystąpieniem do pracy. Początkowe plany dotyczące formy dzieła zakładały zupełne odejście od rzeźbiarskiej figuracji, próbę scalenia iluzji z materiałem za pomocą malarskiej kreacji lub nawet akceptacji obrazów zastanych. Podjęłam jednak decyzję o rzeźbiarskim kształtowaniu stalowej płaszczyzny. Postać wyrzeźbiona w glinie pojawiła się na skutek potrzeby uzewnętrznienia osobistych emocji, wyrazu ekspresji. Jest też konsekwencją eksploracji motywu portretu. Posłużyłam się materią gliny, która jest dla mnie szczególnym medium do przedstawienia człowieka. Opór, jaki stawia, wpływa na gesty dłoni, wyrażanie i uwidacznianie ruchu, ekspresji, sygnatury autora. Zdecydowałam się utrwalić rzeźbę w materiale zawierającym żelazo, rdza stała się malarskim środkiem wyrazu, co dało możliwość odkrycia nowej narracji dzieła.

Opisywana realizacja jest rodzajem intymnej opowieści. Ukryta obecność stwarza energię wciągającą odbiorcę do poznania portretu, przedmiotu, sytuacji. Dzięki przemycaniu cielesności do kompozycji rzeźbiarskiej, w bardziej lub mniej dosłowny sposób, odbieram dzieło jako możliwość spotkania. Przemycam swoje doświadczenia, mam jednak nadzieję, że odbiorca będzie mógł znaleźć własne odbicie, a umowna, symboliczna przestrzeń urośnie do rangi opowieści o człowieku.

BIBLIOGRAFIA

- Białostocki Jan, *Sztuka XX wieku*, PWN, Warszawa 1971
- Bielak Tomasz, Pacuła Jarosław, Romaniszyn-Ziomek Lidia, *Poetyka gestów: język — literatura — kultura*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca Strony Okolice. Przyczynek do Fenomenologii Przestrzeni*, wyd. Universitas, Kraków 2006
- Czyńska Małgorzata, *Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015
- Frydryczak Beata, *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki*. Instytut kultury, Warszawa 1998
- Jasiński Bogusław, *Istnieć znaczy tworzyć*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986
- Jellenta Cezary, *Grający szczyt: studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków: S. A. Krzyżanowski, Kraków 1912
- Kalinowska Ewa, *Sztuka jako gest prywatny*, Art_and_Documentation_18_section1_anex_kalinowska.pdf
- Krupiński Janusz, *Materia obrazu*, [w:] *Zeszyty naukowo artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, nr 3, Kraków 2001, krupinski.asp.krakow.pl/content.php?page=docs/materia_obrazu.htm&type=teksty
- Markiewicz Miłosz, Stronciwilk Agata, Ziegler Paweł, *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, Historia i teoria kultury, Katowice 2016

- Mazurek Maciej, *O sztuce. Krytyka, teoria, rozmowy*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2017
- Morawski Stefan, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987
- Morris Robert, *Uwagi o rzeźbie, Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010
- Pisarek Izabela, *Motyw Kosmosu i Nieba w poezji Wisławy Szymborskiej*, ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/ce9f94a0-ba5e-44ba-bc8c-5a3cadafd4ce/content
- Popiel Magdalena, *Rodin, czyli świat. Dwie kosmogonie — Rainera Marii Rilkego i Georga Simmla [w:] Przestrzenie Teorii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018
- Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008
- Poprzęcka Maria, *Impas, Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020
- Potocka Anna Maria, *Rzeźba dzieje teoretyczne*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002
- Pręgowski Filip, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011
- Rozmarynowska Karolina, *Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa*, Instytut Filozofii UKSW, Warszawa 2012
- Tischner Józef, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006
- Tokarczuk Olga, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007