

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Wydział Rzeźby

ROZPRAWA DOKTORSKA

Tytuł rozprawy:

Materia rzeźby – granice twórczych poszukiwań – rozważania

Cykl prac rzeźbiarskich:

Introspekcje

Autor: mgr Magdalena Cisło

Promotor: prof. Aleksander Śliwa

Kraków 2016

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I	
Schemat pojęciowy	6
Rozdział II	
Źródła	122
Rozdział III	
Granice twórczości	17
Rozdział IV	
Materia rzeźby – poszukiwania i rozważania	22
Rozdział V	
Wnioski i podsumowanie	50
Rozdział VI	
Opis i autorska interpretacja cyklu prac rzeźbiarskich – Introspekcje	53
Rozdział VII	
Opis technologiczny	60
Bibliografia	62

Wstęp

Prowadzę swoje rozważania ze świadomością pewnej subiektywności w postrzeganiu rzeczywistości. Miejsce urodzenia w konkretnym miejscu i czasie, kraju, środowisku, w danej sytuacji historycznej, stanowi element kształtujący świadomość postrzegania i rozumienia kultury. Wychowanie i ugruntowanie swojej postawy w konkretnym kręgu kulturowym powoduje jednak niemożność obiektywizacji i całkowitej uniwersalizacji wniosków. Wszystkie pytania, problemy i rozważania odnoszą się do znanej i „oswojonej” postaci filozofii, kultury i sztuki. Ta świadomość pozwala na zauważenie różnorodności w sposobach postrzegania i budowania kultury. Wartości, które w moim świecie uznane są za podstawowe i właściwe, niekoniecznie muszą takie pozostawać w innych (np. nieeuropejskich) kręgach kulturowych.

Tytuł mojej rozprawy doktorskiej dotyczy twórczego poszukiwania i jego ewentualnych granic w odniesieniu do właściwości materii rzeźby. Stawiam sobie pytania dotyczące twórczości, zwłaszcza w relacji dzieło – twórca, w kwestii stopnia autonomii twórczej artysty, wynikającej z samego mechanizmu procesu twórczego. Interesuje mnie również element weryfikacji własnych założeń, jaki towarzyszy aktywności twórczej, a także możliwość dokonania oceny jakości powstałych dzieł czy ewaluacja poziomu uzdolnienia twórcy. Ocena często relatywna, jest jednak procedurą opierającą się o kryteria poszukujące w dziele wartości.

W rozdziale I staram się wprowadzić czytelnika w schemat pojęciowy, którym się posługuję, doświadczając i pisząc o twórczości. Sposób użycia i odniesienia się do pojęć mających na celu zobrazowanie doświadczeń artystycznych może być sprawą wysoce indywidualną.

Rozdział II dotyczy genealogii mojej twórczości. Opisuję tendencje artystyczne w sztuce XX wieku, które stanowią inspirujące podłoże moich osobistych działań. Nawiązanie do historii sztuki jest istotnym elementem określającym źródła mojej postawy artystycznej.

W następnej części rozprawy rozważam zagadnienie granic twórczości – ich rodzaje, wpływ na działalność artysty i na proces powstawania dzieła. Staram się dokonać autorskiej syntezy ogólnych tendencji w rozumieniu i definiowaniu istoty ograniczeń sztuki w obliczu przewartościowania, jakiemu uległa w XX wieku.

W rozdziale IV opisuję moje doświadczenia z zakresu budowania formy rzeźbiarskiej w oparciu o konwencję przyjętej metody pracy oraz o związane z nią założenia ideologiczne. Możliwość przeobrażania wartości jest jednym z elementów konstruujących moją metodę kształtowania obiektu rzeźbiarskiego. W każdym kontakcie z materią rzeźbiarską uświadamiam sobie bogactwo ekspresji plastycznej pospolitych przedmiotów.

Podjęmuję prywatną próbę zautonomizowania i wyodrębnienia sztuki niezależnej w stosunku do otaczającej rzeczywistości artystycznej.

Moje rozważania są tylko sygnalizacją pewnego problemu, będącego przedmiotem zainteresowania twórców w różnych kontekstach. Nie stawiam sobie za

cel stworzenia ogólnej metody kreowania dzieła czy uniwersalnego sposobu rozumienia sztuki, ponieważ uważam, że proces twórczy oraz podejście do sztuki są sprawami wysoce zindywidualizowanymi. Rozważam jedynie możliwości, fizyczne i metafizyczne, jakie daje artyście i odbiorcy szeroko pojęta materia rzeźby.

Opisuję te zagadnienia, opierając się na obserwacjach innych twórców, ale przede wszystkim na własnych doświadczeniach.

Schemat pojęciowy

Uważam, że każdy człowiek, a zwłaszcza artysta, posiada własne odniesienia do ogólnie przyjętych znaczeń słów i stosuje je w różnym kontekście. Aby zostać zrozumianym w dyskusji, należy odwołać się do sposobu, w jaki dane słowo czy pojęcie opisuje myśl, stosownie to wyjaśniając. Określenie podstawowych znaczeń oraz własnych sposobów rozumienia pojęć i wyrażen użytych w odniesieniu do zjawisk dotyczących procesu twórczego oraz sztuki pozwoli na zbudowanie schematu pojęciowego, który może przyczynić się do lepszego zrozumienia rozważanego przeze mnie problemu.

Jednym z podstawowych pojęć, do których się odnoszę, pojawiającym się w temacie niniejszej rozprawy, jest *materia*. Materia w fizyce traktowana jest jako „[...] ogół przedmiotów fizycznych poznawalnych za pomocą zmysłów lub istniejących obiektywnie, tj. niezależnie od poznania”¹, w filozofii z kolei jest to „[...] pojęcie z dziedziny ontologii metafizyki oznaczające rodzaj bytu jedynie istniejącego lub jednego z istniejących, będącego racją wielości, podzielności, poznawalności oraz zasadą ograniczenia i indywidualizacji świata”², a także „[...] to, co jest przedmiotem opracowania artystycznego, naukowego bądź literackiego; tworzywo; materiał; treść”³. Pojęcie to odnosi się także do zagadnień z dziedziny astronomii

¹ M. Bańko (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych*, Warszawa, PWN, 2005, s. 795.

² Ibidem.

³ Ibidem.

oraz biologii. W sztuce *materia* czerpie po części ze wszystkich wymienionych znaczeń w zależności od dyscypliny oraz metody pracy przyjętej przez twórcę.

Materia rzeźby jest tożsama z tworzywem, materiałem rzeźbiarskim oraz z warstwą treściową, symboliczną dzieła, kontekstem. Stanowi wszystko, z czego dzieło może się składać, w odróżnieniu od istoty ściśle określonego materiału, którego składowymi są cząstki i pierwiastki. Często może być określona jako *materia prima*, czyli prasusubstancja, pierwsza materia. Jej istotę może stanowić myśl czy przeczucie dzieła lub inspiracja, która stoi u początku tworzenia.

Materiał jest tym, z czego się wytwarza lub z czego się składają albo powstają jakieś elementy lub całościowe obiekty. To element składowy materii, określona substancja posiadająca konkretne fizyczne cechy. Jak mówi Władysław Stróżewski:

Materiał dzieła to coś innego niż jego *materia* rozumiana jako nieuksztaltowane tworzywo, z którego dzieło ma zostać wykonane. Ale już w nim, w tworzywie, zawierają się jakości, z którymi artysta od początku musi się liczyć, świadom, że w jakimś stopniu pozostaną one w dziele⁴.

Z materiałem wiąże się pojęcie *semantyki*, które w swoim podstawowym znaczeniu odnosi się do językoznawstwa. Zadanie semantyki leży w zakresie, którego przedmiotem jest analiza znaczeń wyrazów. Semantyka zajmuje się również badaniem związków pomiędzy wyrażeniami języka a przedmiotami, do których się one odnoszą.

⁴ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków, PWM, 1983, s. 96.

Termin *semantyka* doskonale odpowiada potrzebie określenia języka rzeźby. Pozwala na opisanie relacji między znaczeniem podstawowym materiału rzeźbiarskiego (np. przedmiotu) a jego znaczeniem w konkretnej wypowiedzi plastycznej, łączącej różne materiały. Semantyka jako pojęcie w znaczeniu badawczym czy poznawczym pomaga określić wzajemne relacje pomiędzy elementami formalnymi i symbolicznymi zawartymi w dziele.

Elementem umożliwiającym scalenie elementów dzieła jest forma czyli jeden z podstawowych terminów teorii sztuki; jest wieloznaczny. Utrzymał się od czasów rzymskich. Wyraz „forma” przejęło większość nowożytnych języków. Wyraz ten bywa rozumiany jako forma widzialna lub szerzej, w odniesieniu do form literackich.

W sztukach wizualnych „forma” najczęściej oznacza kształt zewnętrzny dzieła – czyli zespół plam barwnych, linii, płaszczyzn, brył, faktur, - będący zmysłowo dostępnym przekazicielem treści, bądź: układ tych plam, linii, brył itd., czyli określoną organizację tworzywa, z którego dzieło powstało.⁵ Właściwości stanowiące o układzie, kształcie, kolorze są ważne w momencie budowy i odbioru konkretnego obiektu, ponieważ stanowią podstawę do jego interpretacji.

Aby uzyskać w pracy wszystkie wymienione wyżej elementy treściowo-symboliczne, niezbędna jest *kompozycja*. To jednolita całość wizualna świadomie stworzona w dziele sztuki dzięki kontrastowaniu, harmonizowaniu i akcentowaniu

⁵ Brückner A., Słownik etymologiczny języka polskiego, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1970.
Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN, 1988.

plastycznych środków wyrazu, takich jak: bryły, linie, strefy waloru i barwy. Wyróżnia się dwa zasadnicze typy kompozycji: otwartą i zamkniętą. Kompozycja otwarta daje się w wyobraźni kontynuować przestrzennie. Kompozycja zamknięta, zazwyczaj zrównoważona, statyczna, tworzy wrażeniowo ograniczoną, zwartą całość, której elementy ciężą ku zaakcentowanym kluczowym punktom układu⁶.

We współczesnej sztuce kompozycja nie musi funkcjonować wedle ściśle określonych reguł, wypracowanych przez wieki. W dzisiejszej sztuce istnieje duża dowolność w doborze materiału i możliwości operowania nim. Przede wszystkim w twórczości bazującej na abstrakcyjnym układzie elementów komponowanie wiąże się z indywidualną intuicją artystyczną. Kompozycja staje się w takim przypadku pojęciem otwartym, odnoszącym się bezpośrednio do metody pracy i przyjętej przez twórcę konwencji artystycznej. Wybór w tym zakresie jest w zasadzie nieograniczony.

Wszystkie te pojęcia powiązane są z kluczowym elementem twórczości, jakim jest zagadnienie poszukiwania, które spaja wszystkie procesy twórcze zarówno pod względem formalnym (kompozycyjnym), jak i semantycznym i aksjologicznym. Poszukiwanie – *szukać* – od XV wieku zastąpiło prasłowiańskie *iskati*, w zachodniej Słowiańszczyźnie przejęte z niemieckiego *suchen*, co łączone jest z greckim *hēgeomai* ‘przywódca’ i łacińskim *sāgax* ‘ostromysł’⁷.

Termin *poszukiwać* we współczesnym użyciu odnosi się do prac badawczych prowadzonych przez naukowców w celu odkrycia nowych faktów lub czegoś dotąd

⁶ K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993.

⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1970.

nieznanego. Poszukiwanie oznacza również starania jednostki, aby się czegoś dowiedzieć lub coś osiągnąć⁸.

Twórczość nieustannie wiąże się z poszukiwaniem – czegoś całkiem nowego lub też często nowego w starym. Jest ona badaniem możliwości i wielowymiarowych doświadczeń.

Słowa *twór*, *tworzyć* i liczne złożenia: *wytwór*, *przetwór*, *tworzywo*, *twórczy* – w językach słowiańskich zachowały literę „o”, podczas gdy w innych językach występuje pierwotny czasownik z „e”, np. w języku litewskim: *twērti* ‘chwytać’⁹.

Połączenie znaczenia słowa *tworzyć* z *chwytać* pokazuje oblicze twórczego poszukiwania obecne w umiejętnym chwytności i przetwarzaniu myśli oraz spostrzeżeń dotyczących zarówno świata materialnego, jak i świata idei.

Kolejnym pojęciem istotnym dla opisanego moich doświadczeń artystycznych jest *elementaryzm*. Jest to kierunek proklamowany w 1926 r. przez Theo van Doesburga (na łamach czasopisma „De Stijl”), zgodnie z którym sztuka powstaje z właściwych elementów. Zakłada wprowadzenie do kompozycji obrazu przecinających się pod kątem prostym linii skośnych. Obok dynamizmu charakterystyczna dla elementarizmu jest akceptacja czynnika zaskoczenia¹⁰.

Termin ten może być równie dobrze stosowany do określenia zagadnień dotyczących rzeźby – w odniesieniu do sfery operowania przedmiotem znalezionym (podstawowym, elementarnym), w którego cechach fizycznych dostrzegana jest

⁸ B. Dunaj (red. nauk.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa, Reader's Digest, 1998.

⁹ A. Brückner, op. cit.

¹⁰ K. Zwolińska, Z. Malicki, op. cit.

wartość plastyczna, możliwa do wykorzystania w dalszych etapach komponowania. Ważnym determinantem jest w tym przypadku element zaskoczenia w kontakcie z materiałem znalezionym, który poprzez swoje właściwości niejako wyznacza dalszą drogę w procesie twórczym. W tym miejscu to tworzywo – materiał staje się podstawowym elementem dzieła. Zasada nierozzerwalności formy i treści zostaje złamana. Dzięki elementarnemu spojrzeniu na materiał, to tworzywo staje się treścią dzieła. Materiały i ich wzajemne, semantyczne relacje, w zależności od danego układu stanowią o jego przesłaniu.

Źródła

Istotną dla mnie sprawą jest poznanie historii, poprzedników i wyznaczenie momentu pojawienia się rewolucji technologicznej w sztuce, która sięga początku XX wieku, towarzysząc konstytuowaniu się ruchów awangardowych. To pozwoli na określenie akcentów zaznaczonych wcześniej i możliwych do pogłębienia w obecnym czasie.

Władysław Stróżewski pisze o tym, że w działaniu twórczym istnieje możliwość rozwoju uprzednio zapoczątkowanych tendencji w sztuce i ich dopełniania¹¹. Stwierdzenie to nawiązuje do mojej decyzji o wyborze drogi twórczej, która w pewnym momencie skierowała się ku subiektywnej sztuce abstrakcyjnej oraz ku ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu.

W sztuce współczesnej dokonał się przełom ikoniczny, polegający na oczyszczeniu pojęcia obrazowości z treści naśladowczych. Pojawienie się sztuki nieodtwórczej przyniosło świadomość odrębności pojęcia dzieła sztuki od różnie pojmowanej rzeczywistości pozaartystycznej. Nowatorskie definiowanie sztuki stało się zasadą dla znaczącej części artystów XX wieku. Wobec obfitości wydarzeń, przewartościowań, nowych koncepcji, nieporównywalnych w swoim bogactwie i tempie pojawiania się z żadną poprzednią epoką w sztuce – definiowanie sztuki stało się samym aktem twórczym. Moim zdaniem niecelowe i chyba niemożliwe jest

¹¹ W. Stróżewski, op. cit.

wyciągnięcie ostatecznego wniosku co do kształtu i istoty sztuki XX-wiecznej i obecnej. Podejmuję jednak próbę określenia genealogii własnej postawy twórczej.

Przedmiot znaleziony, gotowy – ready-made – został odkryty dla sztuki przez surrealistów, dadaistów: Marcela Duchampa, Pabla Picassa, Kurta Schwittersa, Maxa Ernsta i innych.

Rewolucyjne decyzje M. Duchampa czy P. Picassa są przykładem radykalnego przewartościowania dotychczasowych pojęć. Wybierają oni przedmiot gotowy, mający do tej pory swoją konkretną funkcję, i stawiają go w znaczeniowo nowej sytuacji. Obiekt ten na mocy artystycznego sprawstwa staje się obiektem sztuki, dostaje nową tożsamość jako obiekt kultury.



Fot. 1. Marcel Duchamp, *Fontanna*, 1917

Intuicja artysty, wnikając w zjawisko różnorodności istnienia, poszukuje jego tajemnicy. Sztuka jest owocem tych poszukiwań, a ich skuteczność wyznacza dla każdego przypadku dzieła sztuki inne jakości. Połączenia, kombinacje, montaż – asamblaż, manipulacje przedmiotami znalezionymi lub wybranymi wprowadziły możliwość użycia wszelkich możliwych środków wyrazu, co wiązało się z rozbiciem tradycyjnych zasad kompozycji i kształtowania plastycznego. Techniki takie jak collage, czyli układ gotowych elementów, umożliwiły zderzenie różnorodnych rzeczywistości, wywołując wcześniej nieznaną wartość plastyczną. Sztuka stała się w obliczu otwarcia na nieograniczone źródła tworzywa i środków wyrazu.

Różnica pomiędzy przedmiotem gotowym a np. kawałkiem drewna czy blokiem kamienia polega zasadniczo na tym, że ten pierwszy ma już pewne określone znaczenie. Artysta, posługując się taką już uformowaną materią, wykorzystuje wszystkie jej możliwości, rodzaj tworzywa, z jakiego powstała, jak i sposób jego ukształtowania. Artysta podejmuje decyzję o dalszej kompozycji lub uznaje zastaną sytuację formalną za właściwą i wartościową. W tego rodzaju działaniach drogą wyboru – decyzji artysta pozbawia przedmioty ich racjonalnej funkcji, nadając im nową irracjonalną przestrzeń. Powstaje pewnego rodzaju napięcie pomiędzy zastaną funkcją obiektu a jego nową sytuacją świadomościową. Uznanie zwyczajnego przedmiotu za dzieło powoduje lawinę reakcji ideowych. Podczas wyboru przedmiotu widać, że najważniejsze decyzje formalne zostały już podjęte. Wartości wyrazowe obiektów są tak sugestywne, bogate i wielowymiarowe, że

wystarczy dopuścić je do głosu, pozwolić na wyzwolenie z dotychczasowej oswojonej istoty. Dokonanie spojrzenia i podjęcie decyzji sprawia, że staje się to możliwe.

Sztuka collage'u okazała się niewinnym preludium, które doprowadziło do uznania absolutnie każdego kawałka materii za potencjalny element tworzywa sztuk wizualnych. Elektronika dostarczyła nieoczekiwanych źródeł nowych dźwięków, o trudnych uprzednio do wyobrażenia barwach i możliwościach analizowania i syntetyzowania. Poszukiwanie precedensów dla zniewolenia występującej tu nowości byłoby trudem daremnym.

A powtórzmy raz jeszcze, że ani bezpośrednie źródło tych dźwięków (aparatura elektroniczna), ani jakiegokolwiek ich zewnętrzne uwarunkowania nie są tym samym co one¹².

Elementy związane z przywołanymi kierunkami i tendencjami odnajduję w twórczości takich artystów jak: Pablo Picasso, Tadeusz Kantor, Marcel Duchamp, Władysław Hasiór, Robert Rauschenberg, Marian Kruczek, Magdalena Abakanowicz.

W pracach wymienionych artystów odczytuję istniejącą autonomicznie ekspresję formalną, która jest wynikiem ich osobistych decyzji artystycznych. Mam tu na myśli odpowiedni dobór materiałów i ich połączenie w układy kompozycyjne w przestrzeni i na płaszczyźnie. Wyraźnie widoczne jest również zainteresowanie człowiekiem, jego kondycją egzystencjalną oraz indywidualne podejście do stanów mentalnych, odczuć i przeżyć.

¹² Ibidem, s. 70, 71.

Moja działalność w zakresie abstrakcji subiektywnej i ekspresjonizmu łączy się z podejmowaniem decyzji dotyczących kwestii formalnych w rzeźbie. Chodzi tu zarówno o przedmioty znalezione odnoszące się do ready-made, jak i o elementy będące wynikiem pracy w obrębie klasycznego warsztatu budowania formy rzeźbiarskiej, który również wykorzystuję. Przedmioty znalezione stanowią pretekst do wejścia w kompozycje wieloelementowe łączące w sobie te cechy. Moje prace stają się w ten sposób asamblażami zespalającymi różne materiały i konwencje. Równocześnie w sposób abstrakcyjny odnoszą się do człowieka i jego delikatnej struktury emocjonalnej, poddawanej często różnym próbom ze strony otoczenia.

W poezji odpowiednie zestawienia słów budują wartość. Rzeźba również posiada takie możliwości. Połączenia materiałów i kompozycja w swej wieloznaczności są bazą, na której każdy odbiorca poprzez interpretację może zbudować swój własny świat odniesień.

Granice twórczości

Istotnym elementem analizy twórczości są jej granice, czyli ograniczenia psychologiczne, socjologiczne, fizyczne oraz formalne. Są one w istocie niezbędne, bowiem sam akt twórczy wyrasta ze zmagania człowieka ze wszystkim, co go ogranicza i otacza. Świadomość istnienia granic nasuwa pytania: gdzie one się znajdują? jak je zdefiniować? czy istnieje możliwość ich przekroczenia, a co za tym idzie, co jest dalej i czy po przekroczeniu jednych pojawiają się następne?

Człowiek, dokonując aktu kreacji, pokonuje swoje kolejne niemożności czy ograniczenia. Proces ten zauważalny jest od początków istnienia sztuki i wiąże się z aktualnym stanem wiedzy i kondycją mentalną człowieka. Rozwój sztuki oparty jest głównie na przekraczaniu doświadczeń, poczynając od konceptualnych, a co za tym idzie – formalnych, aż po technologiczne. Większość współczesnych zjawisk artystycznych ma związek z technologią, której obecność umożliwia doskonalenie metod pracy, jak również budowanie nowych, niedostrzegalnych wcześniej koncepcji. Historia pokazuje istniejącą u artystów potrzebę ciągłego poszukiwania na wielu płaszczyznach, co owocuje coraz to nowymi odkryciami, zarówno od strony koncepcyjnej, jak i technologicznej.

Ograniczenia fizyczne łatwo zdefiniować, ponieważ są w jakimś sensie określone. Śmierć ogranicza twórcę ostatecznie, a choroba często zawęża pole widzenia, koncentrując je na cierpieniu i zniechęcając do podjęcia twórczych działań. Często po zwalczeniu tego typu przeszkód człowiek, będąc pod wpływem silnych

emocji z nimi związanych, podejmuje wyzwanie tworzenia, wynikające z potrzeby ostatecznego uwolnienia się lub sprzeciwu wobec dotykających go fizycznych przeciwności.

Bardziej interesujące są ograniczenia metafizyczne, związane z miejscem pochodzenia, sytuacją historyczną czy kulturową – na które nie mamy żadnego wpływu. Jest niewątpliwie prawdą, że w pewnym stopniu można wyjść poza te ograniczenia. Dotyczy to jednak tych, którzy już na początku drogi zdadzą sobie z nich sprawę i zaakceptują taki stan rzeczy.

Dzieło sztuki nigdy nie powstaje „z niczego”. Przeszłość i orientacja w temacie innych postaw artystycznych w bardzo wielkim stopniu oddziałują na budowanie kolejnych. Obciążenie kulturowe ma istotny wpływ na rozwój działalności twórczej.

Zobrazowanie granic twórczości z punktu widzenia własnych doświadczeń artystycznych jest ważne – ze względu na proces budowania postawy artystycznej poprzez dokonanie wyboru drogi twórczej. W pewnych przypadkach wybór może zaistnieć jako świadomy i celowy, być może kierowany poczuciem bezpieczeństwa. Czasem jednak pozostaje świadomie otwarty na to, co nieznanne. Związane jest to ze stopniową selekcją spektrum działań w zakresie budowania formy i koncepcji problemowej. Artysta samodzielnie dokonuje pewnego rodzaju zawężenia, w którym otwierają się dla niego nowe możliwości. Można by to nazwać ograniczeniem otwierającym. Ramy, jakie nakłada na siebie twórca, pozwalają działać w obrębie danego terytorium. Jednak po pewnym czasie to pole nie jest wystarczające i narzucone wcześniej ograniczenia pozwalają na ich przekroczenie z odczuciem

progresu (mimo że postęp czasem nie występuje – uzyskuje się go drogą kolejnych prób). Gdyby zabrakło elementu wprowadzania osobistych ograniczeń, wtedy poczucie „wszechmożliwości” w zakresie każdego tematu byłoby w stanie obezwładnić artystę, stwarzając barierę trudną do pokonania. Wybór jakiegoś przedmiotu zainteresowań zawęży pole działania w jego obrębie, co powoduje rozwój koncepcji formalno-ideologicznych z nim związanych.

Forma

Jednym ze sposobów określenia granic twórczości może być omówienie postrzeżeniowych aspektów dzieła, czyli jego formy. Działanie twórcze powstaje na styku pewnego rodzaju konfliktu pomiędzy spontaniczną, wyobrażeniową wizją artysty a ograniczeniami, jakie stawia świat materialny. Forma stanowi ramy i strukturę działania rzeźbiarskiego. Sama forma jest podstawowym elementem dzieła sztuki. Zasadniczo odnosi się to do wszystkich dziedzin w zakresie klasycznego warsztatu, jak również wszelkich działań wychodzących poza te ramy.

Wnikliwa obserwacja, np. wybranego przedmiotu, doprowadza do odkrycia nowych, głębszych treści, których „nie było” wcześniej. Zastana forma służy zatem pomocą w odnajdowaniu nowych, ukrytych znaczeń. Wyobraźnia i interpretacja działają w połączeniu z formą.

Artyści są ludźmi, którzy wytworzyli w sobie szczególne zdolności dostrzegania nowych zjawisk. Zazwyczaj mają potężną wyobraźnię, a jednocześnie ich poczucie formy chroni przed popadnięciem w sytuację katastroficzną, w której każdy napotkany element stawałby się dziełem. Wycucie formy pozwala na

intuicyjne dostrzeżenie tego, co wartościowe plastycznie. Ludzka wyobraźnia reaguje błyskawicznie, wypełniając każdą przestrzeń, by nie pozostała żadna luka. Widać to w zjawisku określanym jako horror vacui, czyli lęk przed pustką. Ta cecha w pewnej mierze jest naturalnym stanem, gdyż w świecie przyrody każda nowo powstała wolna przestrzeń zostaje natychmiast wypełniona. Artysta, jako jednostka szczególnie uwrażliwiona, kierując się swoją potrzebą tworzenia, próbuje wypełnić przestrzeń czymś, czego według niego brakuje. Wyraża się to w tęsknocie za tym, by nasz świat odpowiadał ludzkim potrzebom, pragnieniom i wyobrażeniom o stanach idealnych. Szczególne znaczenie nieskrępowanej wyobraźni i fantazji w procesie twórczym podkreślał Władysław Hasiór, sytuując te cechy u podstaw istnienia każdego działania twórczego.

Bo słup przeświecionej wody, wiatr i głos, szkło i włosy, kamień i czas, dym i prąd, wreszcie każda materia, która daje cień i ogień, może być tworzywem sztuki, pod warunkiem że wybierze je, połączy lub rozerwie albo spali wolna i zuchwała fantazja. Żeby fantazję zmaterializować w cudowne zjawisko [...] należy najpierw rozdmuchać pożar w wyobraźni tą iskierką, jaka istnieje w słowie sztuka¹³.

Potrzeba formy jest sposobem na odnalezienie języka, który w aktywny sposób pozwala na poszukiwanie i obrazowanie sensu w każdym doświadczeniu, zarówno na gruncie estetycznym, jak i poznawczym. Budowanie nowych zestawień, jakości, a przez to też wartości, pozwala na nieustanne przekraczanie wcześniejszego doświadczenia nie tylko na gruncie własnych działań, ale również

¹³ W. Hasiór, *Moje marzenia*, „Polska” 1973, nr 8, s. 5–6, za: J. Chrobak (red.), *Władysław Hasiór – europejski Rauschenberg?*, Kraków, MOCAK, 2014.

doświadczeń poprzednich pokoleń. Ewolucja sztuki, podobnie jak ta w świecie przyrody, umożliwia wytworzenie się nowych gatunków, ich rozwój i dostosowanie się do aktualnych warunków i potrzeb. Poprzez demonstrację wyobraźni za pomocą formy pojawia się możliwość nowego spojrzenia na pozornie rozwiązane już zagadnienia. Dokonywanie przewartościowań i nowych wyborów wyzwala proces myślowy aktywnie uczestniczący w rozwoju człowieka.

O poznawczej możliwości i potrzebie kreowania nowych form pisze Rollo May:

Przez pożądanie formy rozumiem pewną naczelną zasadę rządzącą ludzkim doświadczeniem, analogiczną do kilku innych najważniejszych idei w dziejach myśli zachodniej. Według Kanta poznanie polega nie tylko na uzyskaniu obrazu otaczającego nas obiektywnego świata, ono również współtworzy ten świat. Nie jest tak, że przedmioty po prostu przemawiają do nas; one dostosowują się do naszego sposobu poznania. W ten sposób myślenie jest aktywnym procesem tworzenia, przekształcania świata¹⁴.

Przekraczanie granic jest odwiecznym elementem scalającym wszystkie dziedziny ludzkiego życia. W sztuce, nauce, filozofii nieustannie pojawia się „nowe” – czy „inne” zagadnienia wymagające odwagi do podjęcia dalszej drogi. Granice ciągle podlegają przesunięciom. Dzięki temu każda dziedzina życia, a wśród nich i sztuka, ma granice tam, gdzie aktualnie jest człowiek.

¹⁴ R. May, *Odwaga tworzenia*, Poznań, Rebis, 1994, s. 134.

Materia rzeźby – poszukiwania i rozważania

Podjęmuję rozważania analityczne oraz autorefleksyjne nad zagadnieniem materii rzeźby i poszukiwań podjętych w jej obrębie. Staram się określić związki semantyczne zachodzące w wybranej przeze mnie materii rzeźbiarskiej i ich wpływ na proces powstawania dzieła. Chcę podjąć próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie, czym jest materia rzeźbiarska dla twórcy, czy ma wpływ na granice poszukiwań artystycznych, a jeśli tak, to jaki. Interesują mnie problemy determinujące powstawanie dzieła sztuki i proces dochodzenia do konkretnego obiektu. Uważam za istotne przeanalizowanie tych zagadnień w celu określenia własnej postawy względem historii oraz aktualnych wydarzeń ze świata sztuki.

Po dokonaniu obserwacji dotyczących sposobów i metod tworzenia stwierdziłam, że niemożliwe jest zbadanie wszystkich procesów twórczych i wyciągnięcie z nich podstawowych właściwości, by ułożyć je następnie w obowiązujący schemat powstawania dzieła. Można w ogólny sposób określić kolejne etapy, które w większości przypadków wyglądają podobnie, balansując wokół inspiracji, projektu, prób, realizacji i końcowego efektu w postaci dzieła. Każdy z tych elementów może jednak występować w nieskończonej ilości postaci.

Działania artystyczne nie odnoszą się tylko i wyłącznie do produkcji obiektów malarskich, rzeźbiarskich czy innych. Istotny element składowy działalności twórczej stanowi autorefleksja. Ważne jest jej zachowanie przez samego twórcę, ponieważ pozwala ona na późniejsze analizy lub ewentualne powroty do odłożonych myśli.

Zapis procesu może przybierać wszelakie formy, takie jak nagrania dźwiękowe, filmowe lub – bardziej klasyczne – teksty czy często prywatne szkicowniki. Udokumentowana refleksja umożliwia unikalny zapis myśli, odniesień, przeszkód – drogi. Dzięki tej warstwie, zbudowanej przez samych twórców, można podjąć próbę analizy autentycznych zjawisk towarzyszących unikatowemu procesowi powstawania dzieła.

Własne poszukiwania częściowo opieram na tym, co zostało zapoczątkowane w sztuce już wcześniej. Nie oznacza to, że chcę coś powielać. Uważam, że budowanie swojej postawy na wcześniej eksplorowanym gruncie jest możliwe. Zawsze istnieje możliwość pogłębienia i rozwinięcia problemów artystycznych poprzez rozbudowanie ich o nowe punkty widzenia, doświadczenia i obserwacje, wcześniej często niemożliwe z różnych przyczyn, chociażby technologicznych.

Twórczość, jako zjawisko o naturze wysoce dialektycznej, wymaga ujawniania i przewyższania przeciwieństw w poszukiwaniu własnej prawdy wyrażonej w dziele, które jest językiem i metodą polemiki w dyskusji na polu sztuki oraz związanych z nią wartości i transcendencji.

Współczesna sztuka w większości odwołuje się do problemów lub kontekstów społecznych, kulturowych bądź politycznych traktowanych w szerokim ujęciu. Moje realizacje podążają jednak w innym kierunku. Działania twórcze, które podjęłam, bazują na pewnym rodzaju intuicji artystycznej, uwarunkowanej czynnikami z życia osobistego, dzieciństwa, doświadczeniami wrażeńiowymi z przeszłości i teraźniejszości. Dokonałam wyboru drogi twórczej, w której odnoszę się do

subiektywnej sztuki abstrakcyjnej oraz do elementarizmu. Interesują mnie zagadnienia plastyczne dotyczące układu, kształtu, koloru – formy funkcjonującej jako plastyczny układ, ale również jako obrazowy zapis stanów mentalnych, uczuć, emocji w odniesieniu do człowieka jako jednostki autonomicznej. Dostrzegam również potrzebę zaznaczenia aktywności bezpośrednio związanych z powstawaniem dzieła sztuki, takich jak: inspiracja, poszukiwanie, proces twórczy. Wszystkie te elementy, łącząc się i wzajemnie przenikając, stanowią materię, z której powstaje dzieło.

Inspiracje

Inspiracja określana jest jako natchnienie do działania twórczego, czynnik pobudzający, poddający myśl, pomysł lub ideę¹⁵. Życie codzienne, bogate w różnego rodzaju doświadczenia, niekoniecznie związane ze sztuką, wpływa na rozwój wyobraźni, co w następstwie umożliwia pojawienie się inspiracji. Uważna obserwacja otaczającego świata i subiektywnej rzeczywistości pozwala na odnajdywanie piękna i wartości w zjawiskach pozornie zwyczajnych. Moment, w którym rodzi się inspiracja, bardzo trudno określić, co zauważa i trafnie opisuje Władysław Stróżewski:

Zachodzi pytanie, czym jest inspiracja? Na to oczywiście trudno jest odpowiedzieć. Można tylko ten stan opisać. Jest to stan, w którym człowiek nabywa, z niewiadomych przyczyn, większych sprawności, niż wynosi jego przeciętna. W jego wyobraźni powstają twory, które w niej przedtem się nie

¹⁵ M. Bańko (red.), op. cit.

znajdowały. Najprościej moment taki można opisać w ten sposób, że nagle nabiera się świadomości istnienia czegoś, czego przed chwilą nie było¹⁶.

Artyści, jako osoby obdarzone szczególnymi umiejętnościami w zakresie obserwacji, z powodzeniem wykorzystują ten specjalny rodzaj wrażliwości. Zręczność w obserwowaniu oraz zdolność wywoływania sytuacji, w których może powstać pomysł, formuje się w czasie. Podczas długotrwałej pracy twórczej można wytworzyć wyłączny i niezależny rodzaj refleksji stwarzającej możliwość zaistnienia inspiracji.

Temat inspiracji najdokładniej można analizować, bazując na własnym doświadczeniu, które ze względu na subiektywność wydaje się najbardziej prawdziwe. Mówiąc o osobistych odczuciach, skupię się na doznaniach wzrokowych czy szerzej – optycznych. Pominę opis doświadczeń płynących z postrzegania świata innymi zmysłami, jak: węch, smak, dotyk i słuch, które również stanowią ważny sposób odbioru rzeczywistości.

Moje estetyczne doświadczenia krążą wokół miejsc i zjawisk, które pozornie wydają się nieciekawe, pospolite, zwykłe. Miejsca te charakteryzują się pewnym stopniem dewastacji, widocznego przemijania, przypadkiem i zaskoczeniem. Przestrzenie opuszczone, jak: hale, fabryki, pozostawione magazyny, w których zastyga czas, poprzez powolne niszczenie ujawniają coraz to nowe zestawienia form w abstrakcyjnych kształtach. Gra przebijającego światła tworzy niepowtarzalne obrazy, sporadycznie tylko uwieczniane na fotografiach (fot. 2, 3).

¹⁶ *Uwagi o rzeźbie*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa, PWN, 1963, s. 510, za: W. Stróżewski, op. cit., s. 38.



Fot. 2. Hala (firma Złomex)



Fot. 3. Opuszczona hala

Podobny charakter mają stare chodniki ulic, na których dzięki obecności człowieka na co dzień wiele się dzieje. Gdy pozostają puste, dostrzegam w nich ogrom interesujących abstrakcyjno-tektonicznych zestawień kształtów, ciekawych faktur i różnorodnych barw (fot. 4).



Fot. 4. Chodnik

Wszystkie te miejsca są w jakiś sposób związane z działalnością człowieka. Przemijają lub stają się zaczątkiem czegoś nowego. Dotyczy to ich zmieniającej się struktury materialno-fizycznej, jak i stosunku człowieka do nich. Nieustanny ruch jest podstawą wszelkiego istnienia, a przez to także i sztuki, kształtującej się przez ciągłą zmienność.

W takich miejscach zaczyna się droga. Przestrzenią o szczególnym dla mnie charakterze jest złomowisko. Znajdujące się tam przedmioty powszechnie postrzegane są jako surowiec wtórny, stanowiący bazę do dalszej produkcji przemysłowej (fot. 5, 6).



Fot. 5. Metalowe elementy na złomowisku



Fot. 6. Metalowe elementy na złomowisku

Elementarne podejście pozwala spojrzeć na przedmioty w sposób kreatywny i kreacyjny, interpretując je jako formy, barwy, kolory. To, czym są na co dzień i dla większości, staje się niewidoczne i mało ważne. Zamiłowanie do tego osobliwego gatunku kształtów i struktur w szczególny sposób działa na moją wyobraźnię.

Przedmioty stają się bazą do dalszego działania, przez co dostrzegam możliwość nadania im nowych kulturowych znaczeń za pośrednictwem twórczej interpretacji.

Zwracam uwagę na procesy chemiczne i biologiczne zachodzące wraz z upływem czasu. Korozja metalu, próchnienie drewna czy inne rodzaje jego powolnej dewastacji, np. pod wpływem działania słońca czy wody, poprzez interesujące własności fizyczne, takie jak kolor czy kształt, stanowią często inspirację do działania twórczego, wykorzystującego tę naturalną mnogość efektów estetycznych. Często formy naturalnie ukształtowane stają się podpowiedzią lub elementem kompozycji rzeźbiarskiej (fot. 7–14).



Fot. 7. Korozja metalu – rdza



Fot. 8. Korozja metalu – rdza



Fot. 9. Drewno narażone na długotrwałe działanie temperatury



Fot. 10. Drewno niszczące pod wpływem działania wody, gliny, gipsu



Fot. 11. Grzyby i porosty żyjące na powierzchni drewna



Fot. 12. Drewno wybarwione poprzez działanie promieni nadfioletowych zawartych w świetle słonecznym.



Fot. 13. Drewno poddane działaniu ognia



Fot. 14. Spróchniałe drewno

Obserwując artystów działających na podobnej płaszczyźnie formalnej, dostrzegam wielką różnorodność podejmowanych tematów i aktywności, praktycznie niemożliwą do szczegółowej analizy. Podczas budowania własnej drogi ważne jest poznanie spostrzeżeń i działań innych twórców. Oczywiście nie ma sposobu na zbadanie wszystkich możliwości, można jednak skupić się na tych najbliższych, inspirujących postawach. Poznanie refleksji i przemyśleń związanych z twórczością

daje poczucie swego rodzaju bezpieczeństwa. Pojawia się możliwość zauważenia podobieństw występujących w podchodzeniu do problemów związanych z kreacją, co często ułatwia podróż własną drogą. Nierzadko spotykam się z pewnym rodzajem samotności budującej poczucie niepewności, zagrożenia czy lęku przed ujawnieniem swojego sposobu rozumienia świata przedmiotu i ogółu związanych z jego pojmowaniem wartości. Dobrze poczuć, że ktoś jest czy też był pod tym względem podobny.

Twórczość Mariana Kruczka stanowi dobry przykład ilustrujący doświadczenia związane z poszukiwaniem podobieństwa i prekursorów w odniesieniu do moich własnych działań. Artysta tworzył, posługując się materią otaczającą go rzeczywistości, odnajdując w niej własny świat formy. Używał przedmiotów pochodzących z codziennej działalności ludzi, odrzuconych jako już niepotrzebne. Dzięki jego wrażliwości powróciły one do człowieka powołane na nowo do istnienia poprzez przewartościowanie (fot. 15).



Fot. 15. Marian Kruczek, *Kanonik*, 1977, technika mieszana, 85 × 50 × 17 cm, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Potoczne doświadczenie ukazuje nam świat, jako nieskończony zbiór przedmiotów, które mają najrozmaitsze kształty, proporcje, ciężary, struktury, które w różny sposób zachowują się w przestrzeni i w czasie, wobec siebie i między sobą, tworząc wielorakie układy rytmów i napięć; zbiory przedmiotów żywych i martwych, mobilnych i statycznych¹⁷.

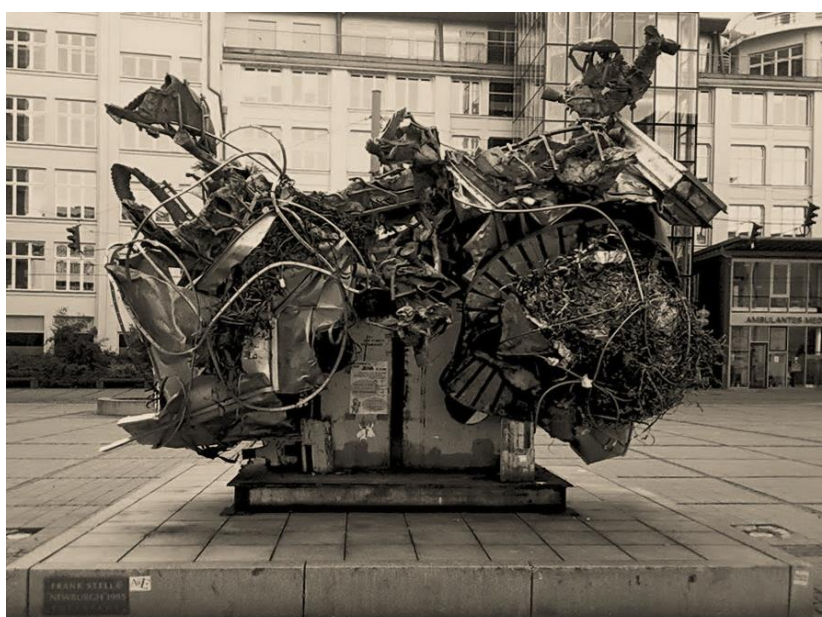
W pracach M. Kruczka odnajduję podobieństwo w mechanizmie działania, jednak jest to związek umowny dotyczący konwencji pracy, idei, ale nie formy. Artysta również dokonywał wyboru przedmiotów gotowych, jednak stanowiły one dla niego tworzywo rzeźbiarskie często ulegające całkowitym przekształceniom, służące poprzez transformację do tworzenia nowych, oryginalnych obiektów.

¹⁷ S. Papp, *Marian Kruczek*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978, s. 25.

Podobne działania funkcjonują we współczesnej rzeźbie. Określa się je nazwą *upcyclingu*, gdzie tworzywo stanowią metalowe elementy odpadowe. Przykład może stanowić twórczość artystów: Johna Chamberlain czy Franka Stella (fot. 16,17).



Fot. 16. Johna Chamberlain – rzeźba



Fot. 17. Frank Stella, *Grupa Laokona*

Twórczość artystyczna Tadeusza Kantora pokazuje bogatą drogę poprzez poszukiwania w elementach aktualnej rzeczywistości. Jego rozległa działalność pozwala dostrzec szerokie rozumienie i traktowanie przestrzeni, która sama w sobie posiada energię konstruującą wszystkie obiekty i relacje między nimi (fot. 18, 19). T. Kantor porusza elementy dotyczące przestrzeni dzieła, czasem nawet podważając jego dotychczasowe ogólnie przyjęte ramy.



Fot. 18. Tadeusz Kantor, Z cyklu *Multipart*, 1970, olej/płótno assemblage, 120 × 110 cm



Fot. 19. Tadeusz Kantor, *Trąba Sądu Ostatecznego*, 1979, Cricoteka – Kraków

Artysta nie wstydzi się swojego warsztatu, swojej materii, wręcz przeciwnie – pokazuje go na wystawie, wskazując jego istotną rolę.

[...] Kantor postanowił sięgnąć do anatomii swojej twórczości. Cały ten „inwentarz” powstający na marginesie dzieła, skazany potem na zapomnienie lub wyrzucenie, okazał się być niezwykle ciekawym zapisem procesu twórczego. Artysta uznał, że te właśnie porzucone wraki: pomysłów, obrazów, dekoracji, kostiumów – najlepiej oddają gorączkę tworzenia i cały metafizyczny pierwiastek artystycznej

kreacji. [...] Kantor proponował więc uznać za właściwą twórczość nie tyle gotowe dzieło, ile sam mechanizm jego stwarzania¹⁸ (fot. 20).



Fot. 20. Tadeusz Kantor, Wystawa popularna – Antywystawa, Galeria Krzysztofory, Kraków 1963, fot. Eustachy Kossakowski

Przy podejmowaniu tematu włączenia elementów codzienności do procesu budowania dzieła i postawy wobec rzeczywistości na uwagę zasługuje również twórczość Władysława Hasiora. Artysta używał wielu „pospolitych” przedmiotów pozornie niepowiązanych ze sobą, aby uzyskać niepowtarzalną, unikatową wypowiedź plastyczną, ciekawą pod względem samej formy, jak i odnoszącą się do aktualnej kondycji egzystencjalnej człowieka. W. Hasior inspiruje mnie przede wszystkim swoją działalnością z zakresu budowania formy i dodatkowej dynamiki

¹⁸ L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski asamblaż totalnego dzieła*, Kraków, ART+Edition, 2006, s. 48.

dzieła, uzyskanej poprzez wykorzystanie elementu upływu czasu. Oprócz przedmiotów artysta eksploatował moc tkwiącą w żywiołach ognia i powietrza, tworząc dzieła rozgrywające się w czasie, dzięki czemu uwalniały silną ekspresję formalną (fot. 21, 22, 23).



Fot. 21. Władysław Hasior, *Płonące ptaki – tym, którzy walczyli o wolność tych ziem*, 1982, Koszalin



Fot. 22. Władysław Hasior, *Poległym w walce o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu*, „Organy” na przełęczy Snózka koło Czorsztyna, 1966.



Fot. 23. Władysław Hasior, *Czarny krajobraz I – Dzieciom Zamojszczyzny*. 1974.

Twórczość Magdaleny Abakanowicz również leży w kręgu moich zainteresowań formalnych i ideowych. Artystka podejmuje realizacje związane z abstrakcyjnym układem elementów jednocześnie odnoszącym się do człowieka w kontekście jego postaw wobec rzeczywistości. Multiplikacje postaci pokazujące samotność w tłumie czy *Runa* z cyklu *Gry Wojenne* obrazująca ludzką niedoskonałość w sferze fizycznej jak i mentalnej, są dla mnie szczególnie ważne (fot. 24).



Fot. 24. Magdalena Abakanowicz, *Runa* z cyklu *Gry wojenne*, 1987-89, 91-93.

Materiał

Materia rzeźbiarska, obejmująca wszystkie możliwe obecne w dziele sztuki sfery, dotyczy również materiału. Poszukiwania w obrębie materiału rzeźbiarskiego uważam za szczególnie ważne. Materiał jest istotnym elementem składowym dzieła i stanowi o jego fizycznym istnieniu, przez co staje się narzędziem komunikacji, o czym pisze Janusz Krupiński:

Materia, forma i treść współwystępują w dziele, wzajem się dookreślają. Materiał, tworzywo współtworzy dzieło, z jednej strony w procesie jego powstawania, obróbki, wytwarzania, z drugiej, gdy jest już ono gotowe, a to wtedy materiał wraz ze sposobem, w jaki został on przekształcony, ukształtowany, obrabiany, a w szczególności również, jako postrzegany, doświadczany przez człowieka

wchodzącego w tą czy inną relacje z obiektem, tym dziełem, w nim wykonanym¹⁹.

Przez wieki kształtowały się sposoby używania różnych materiałów rzeźbiarskich i pracy w nich. Artyści tworzyli w zgodzie z aktualnymi możliwościami dostępnymi w danej epoce, w zależności od poziomu zaawansowania ówczesnej technologii. Czas teraźniejszy pozwala na wykorzystywanie różnorodnego materiału, zarówno w sposób klasyczny (znany i powielany od wielu stuleci), jak i związany z przewartościowaniem, jakiemu uległo pojęcie sztuki i twórczości w XX wieku.

Spośród całej palety dostępnych współcześnie materiałów i technologii wybieram te, które wydają mi się w jakiś nieokreślony sposób bliskie. Po kilku próbach wykorzystania technologii i materiałów spoza świata biologii intuicyjnie wyczuwam wartość w materiałach pochodzących z natury, ale związanych z działalnością człowieka.

Elementy zużyte będące surowcem wtórnym mogą zaistnieć inaczej niż przewiduje to recyklingowy proces odnawiania ich fizycznych właściwości. Mogą przejść inny rodzaj przewartościowania, zamiast stać się tylko surowcem do wyprodukowania czegoś innego. Połączenie tego typu materiałów i klasycznych metod rzeźbiarskich pozwala na wydobycie nowej wartości, spajającej w sobie pierwiastek przemijania i powstawania „nowego” jednocześnie. Obiekt składający się z takich elementów może być ciekawy pod względem czysto plastycznym, związanym z kształtem, jaki posiada, proporcjami czy wewnętrzną logiką układu,

¹⁹ J. Krupiński, *Filozofia kultury designu*, część 2.5, *Materia przedmiotu*, Kraków, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2014, s. 203–210.

wynikającą z konstrukcji jego ciężarów. Jest to wartością. Kolejne elementy dzieła, takie jak np. przesłanie wynikające z interpretacji użytych środków, zestawień kształtów czy barw, stanowią semantycznie wielowymiarowe wartości, których odczuwanie i odczytywanie związane jest z aktualną potrzebą i możliwościami odbiorcy. Faktem pozytywnym jest wywołanie napięcia emocjonalnego podczas kontaktu odbiorcy z dziełem. Pozwala to dziełu swobodnie oddziaływać na odbiorcę, dzięki czemu stwarza ono „otwarcie” i pozwala się „zobaczyć” i odczuć w niepowtarzalny sposób.

Materiał nigdy nie pozostaje wolny od skojarzeń i symboliki, która jest nawarstwiona przez kulturę i tradycję. Każdy kolor czy stan fizyczny danego materiału posiada własny zasób odniesień.

Materiały i ich symbolika:

1. Kamień – emblemat wieczności, doskonałe piękno, wyrafinowany luksus, wytworność, niewzruszona postawa, siła, emocjonalny chłód i opór.

2. Drewno

Drzewo – ciągłość bytu, trwanie, ład, spokój, stabilność, doskonałość, męka.

Drewno świeże – zdrowie, witalność.

Drewno opracowane, będące w użyciu – ciepło, bezpieczeństwo, spokój, gościnność, dostatek.

Drewno spróchniałe, zniszczone – symbol przemijania, zagłady.

3. Szkło – kruchość, delikatność, transparentność, niewidzialna bariera, nieszczęście, tajemnica.

4. Lustro – niebo, słońce, świat, przeznaczenie, wróżba, prorocstwo, kobiecość, zalotność, próżność, miłość, przyjaźń, duma, ostrożność, wzrok, objawienie, widzenie, wizje, odbicie, refleksje, echo, samowiedza, kontemplacja, samokontrola, wiedza, prawda, samorealizacja.
5. Glina – początek, narodziny, odrodzenie, uczciwość, wrażliwość.
6. Ogień – Światło – wieczność, pierwiastek podstawowy, przyczyna, ciepło, miłość, oświecenie duchowe, męczeństwo, ofiara, prześladowanie, mowa, zapal, ognisko domowe, ochrona, gościnność.

Pomimo iż w początkowej fazie kreacji materiał (wybrany przedmiot) funkcjonuje jedynie jako czysty układ elementów, w kolejnych etapach pracy powraca jako autonomiczny znak lub zbiór symboli, które po dokonaniu zestawienia tworzą kolejne wyniki przesłania. W ten sposób powstają układy symboli mogące się odnosić do aktualnej kondycji człowieka, stanów mentalnych, emocjonalnych, uczuć. Po dokonaniu wyboru przedmiotu (z uwzględnieniem jego układu, barwy – kompozycji zaistniałej w przestrzeni) staje się on materiałem, który powraca ze swoim „bagażem istnieniowym” w postaci dawnych funkcji, jeśli w ogóle można je określić, biorąc pod uwagę jego stan fizyczny. Jeśli da się odczytać dawne przeznaczenie, przedmiot może zostać z nim skonfrontowany i wzbogacony o dodatkowe odniesienia związane z dawnymi funkcjami oraz z innymi elementami zawartymi w nowej całości. Jeśli określenie pochodzenia nie jest możliwe, aktualny stan fizyczny danego materiału staje się znakiem plastycznym (bez bagażu

wcześniejszych funkcji) i może być interpretowany jako forma istniejąca autonomicznie, identyfikowana jako nierozzerwalny fragment danej całości.

Przedmioty – materiały biorące udział w moim procesie twórczym:

I. Przedmioty znalezione

1. naturalne:

- ukształtowane przez czynniki naturalne, takie jak klimat, czas, warunki atmosferyczne itd.,
- wymagające dalszej obróbki lub niewymagające;

2. z naturalnego materiału:

- ukształtowane przez człowieka, wymagające dalszej obróbki lub niewymagające z uwagi na posiadane ciekawe cechy postrzeżeniowe:
 - gotowe całe przedmioty,
 - fragmenty przedmiotów,
 - resztki przedmiotów zdewastowane, zniszczone przeznaczone do utylizacji bądź przetworzenia na nowe ze względu na przydatność tworzywa (np. złom przeznaczony do recyklingu).

II. Materiały pochodzenia naturalnego – nieukształtowane stanowiące tworzywo i surowiec do dalszej pracy (glina, kamień, drewno).

Proces

Obserwacje przeprowadzone wśród artystów i lektura tekstów dotyczących procesu powstawania dzieła pokazują, jak wielopoziomowe i różnorodne jest to zagadnienie. Zasadniczo nie spotkałam na swojej drodze choćby dwóch podobnych metod pracy. Każda jest inna, tak jak różni są artyści i ich decyzje. Nawet osoby pracujące w obrębie podobnej konwencji wykazują dużą indywidualność, jeśli chodzi o metody używane do osiągnięcia celu, czyli do stworzenia dzieła.

Obserwacja własnych doświadczeń z pracy pozwoliła mi uświadomić sobie moje indywidualne podejście do pracy projektowej i realizacyjnej. Pozwoliło mi to na określenie własnego miejsca w odniesieniu do abstrakcji subiektywnej.

Podczas pracy nad rzeźbą nie używam projektu rozumianego jako szkic rzeźbiarski czy rysunkowy, który ulega późniejszemu powiększeniu. Praca projektowa polega bardziej na sformułowaniu ogólnej koncepcji, wyrażającej się w wielu szkicach i różnych obiektach, niekoniecznie formalnie związanych z późniejszą realizacją. Mam przeczucie tego, co ma powstać. Jest to pewnego rodzaju wyobrażenie bazujące na wcześniejszych doświadczeniach, wzbogacane stopniowo o nowe prywatne odkrycia. Podczas pracy forma często zaskakuje nieprzewidywanymi zjawiskami, które pojawiają się niemal jak objawienie. Rzeczywistość procesu rzeźbiarskiego bardzo często wykracza poza większość wcześniej planowanych działań i zabiegów formalnych. Elementarny przypadek jest często budujący, występuje poprzez zaskoczenie i staje się częścią procesu

twórczego – potrzeba tylko odpowiednio go sobie podporządkować. Kolejne próby uchwycenia przypadkowych zdarzeń owocują zaskakującymi sposobami wykorzystania zaistniałego efektu. Zauważony przypadkowy układ elementów staje się pretekstem do dalszej pracy lub zostaje zatrzymany jako „trafiony”, bez potrzeby dalszej ingerencji. Uwrażliwienie na tego typu zjawiska pozwala na wyodrębnianie z materii rzeźbiarskiej pozornie niewidocznych aktywności.

Spotkanie z materią rzeźbiarską rozpoczyna się każdego dnia na nowo. Ten sam przedmiot za każdym razem staje się nowy – inny. Pojawiają się kolejne skojarzenia, odniesienia do rzeczywistości i możliwości interpretacji. Brak konkretnego projektu i otwarcie na przypadek wydłuża proces budowania formy. Długotrwałe obserwacje często powodują zniechęcenie, wywołane niemożnością podjęcia jakiegokolwiek decyzji. Następuje jednak wreszcie ten wyczekiwany moment, kiedy pojawia się jasna, czysta wizja rzeźby jako całości. Jest to w dużej mierze związane z obrazowym zapisem uczuć, nazwaniem i określeniem ich jakości w stosunku do danego przedmiotu. Często podczas komponowania układu plastycznego pojawia się subiektywne skojarzenie z jakimś rodzajem emocji, z którym dany układ samoistnie się utożsamia. Kiedy ostatecznie pojawi się określone odczucie, forma powstaje jakby w zgodzie z tym, co do niej przynależy.

Proces fizyczny, obejmujący wykorzystanie technologii i napotkanie oporu materiału, również dostarcza nieoczekiwanych wrażeń, związanych ze sferą przypadku. Fizyczne zmaganie się z kamieniem, metalem, drewnem czy gliną często w sposób „atechnologiczny” dostarcza piętrzących się problemów, które przyczyniają

się do zmiany pierwotnego zamysłu i pozwolenia na „wypowiedzenie się” materiałowi.

Dążąc do osiągnięcia upragnionego efektu, obmyślam i stosuję nowe metody „zrobienia czegoś”, co w rezultacie niekiedy przynosi oczekiwany skutek, a często też wyzwala kolejne możliwości, które nadają się do powiązania z czymś zupełnie innym.

Technologia przysparza najwięcej problemów, gdy zachodzi konieczność podjęcia współpracy przy wykonaniu jakiegoś elementu w zakładzie usługowym lub fabryce. Miejsca te często dysponują sprzętem i materiałem, które są wymagane do osiągnięcia konkretnego efektu, a nie są powszechnie dostępne. Osoby zajmujące się wyłącznie technologią, określoną ścisłymi zasadami produkcji, zazwyczaj nie potrafią dać się ponieść fantazji. Trudność wynika z przyzwyczajenia do obowiązujących reguł i często obaw przed czymś nowym i nieznanym. Dodatkową barierę stanowi niemożność wnikliwego wytłumaczenia i opowiedzenia o tym, co się chce osiągnąć. Trudno jest opisać i dokładnie zwymiarować fantazję, w momencie gdy przypadek podczas pracy może okazać się wartościowy. Niezrozumienie ze strony współpracowników pogłębia się, gdy proponuje się wyjście poza „klasyczne ramy działania” w danej technologii. Niejednokrotnie przekonałam się, jakie w takiej sytuacji pojawiają się problemy. Początek zawsze jest trudny, ale nie należy zbyt łatwo rezygnować.

W związku z różnymi doświadczeniami związanymi ze współpracą wypracowałam metodę elastycznego dopasowania się do zasad technologicznych

i reguł panujących w danym miejscu. Na początku staram się je dobrze poznać, tak aby wiedzieć, co jest kategorycznie niemożliwe. Potem weryfikuję swoje wcześniejsze pomysły w przestrzeni istniejących możliwości, w myśl powiedzenia: co nie jest zabronione, to jest dozwolone. Wykonuję eksperymenty technologiczne w ramach dostępnych opcji i w zgodzie ze swoją zasadą „łowienia” interesujących przypadków. Czasem udaje mi się wykorzystać możliwości technologiczne w całkiem nieoczekiwany sposób. Najczęściej bywa tak, że technologia mnie zaskakuje, ukazując więcej perspektyw, niż początkowo się spodziewałam. Próby przekraczania lub naginania możliwości technologicznych stały się jednym z elementów mojego procesu tworzenia.

Otoczenie, inspiracja, przecucie, pomysł, wybór, proces – wszystkie te elementy składają się na materię rzeźby, w której prowadzę swoje poszukiwania kształtu i przestrzeni, możliwości wypowiedzi i odpowiedzi ze strony dzieła. Znajduję więcej, niż obejmowało moje założenie – moja osobista granica. Idę coraz dalej, podążając za tym, co zostaje mi dane z każdego składnika mojej materii rzeźby.

Wnioski i podsumowanie

Z moich obserwacji wynika, że na materię twórczości składa się wiele dziedzin z życia człowieka – poczynając od wszelkiego rodzaju inspiracji, poprzez literaturę, wyobraźnię i sztukę. Materię tę tworzą nawet elementy, z których poza świadomą percepcją wynikają nieplanowane działania. Każdy element odnoszący się do doświadczenia, przeżywania i obserwacji może stać się przyczyną inspiracji i działania w zakresie kreacji. Opisywane przez artystów doświadczenia związane z twórczością pokazują bogactwo możliwości w tym zakresie. To, jak powstaje dzieło, jego droga, kolejne etapy i efekt finalny, jest bardzo indywidualne czy nawet unikatowe. Różnorodność postaw, wyborów artystycznej drogi wynika z kształtującej się z czasem wrażliwości, którą można pogłębiać i formować, dobierając środki z wielowymiarowej materii twórczej, interesujący czy inspirujący materiał. Wybór ten wiąże się z podjęciem decyzji o dalszej drodze.

W całej materii twórczości znajduje się miejsce dla materii rzeźby. Rzeźba jest metodą interpretacji świata za pomocą pełnoprzestrzennej formy. Możliwości twórczych interpretacji pozostają nieograniczone do momentu wyboru kierunku, w jakim będzie ona podążać. W przypadku rzeźby decyzja ta wiąże się nierozdzielnie z formą i materiałem. Artysta, wybierając metodę pracy, może określić charakter języka, w którym będzie się porozumiewał z odbiorcą. Pewne ograniczenie, jakie sobie narzuca, buduje kolejne otwarcia na nieograniczoność możliwości interpretacji danego medium w zakresie układu plastycznego i związanej z nim

warstwy treściowej. W ten sposób powstaje paradoks, w którym poprzez ograniczenie wszechmożliwości pojawia się możliwość nieograniczonego otwarcia na to, co wybrane.

Wybór materiału ma istotny wpływ na dalszy rozwój drogi twórczej. Materiał staje się bazą do budowania autonomicznego języka plastycznego. Wrażliwa otwartość na to, o czym „mówi” dany materiał poprzez swoją formę, może wywołać dodatkowe, nieoczekiwane wcześniej elementy ekspresji. Umiejętne zauważanie i wykorzystywanie tego typu zjawisk może być pomocne przy rozwijaniu wrażliwości plastycznej. Umiejętność odnajdywania wartości w zdarzeniach z dziedziny przypadku pozwala na przekraczanie kolejnych granic, jakie stawia materiał.

Podsumowując, mogę stwierdzić, że materia rzeźby w ogólnym pojęciu posiada nieograniczoną istotę, pozwalającą na dokonywanie wszelkich wyborów. Decyzje podjęte w jej zakresie dają możliwość jej ograniczenia, ale nie zamknięcia. Ograniczenie pozwala dostrzec wartości, które podczas wrażliwej obserwacji ujawniają się, czyniąc naszą świadomość bogatszą i wrażliwszą.

Cykle prac rzeźbiarskich oraz kolażowych, które zrealizowałam, stanowią podsumowanie moich doświadczeń związanych z odkrywaniem świata abstrakcyjnego kształtu wyrażającego stany emocjonalne za pomocą odpowiednich zestawień materiałowych, a przez to i symbolicznych.

Zagadnienia, które poruszyłam w swojej pracy, absorbują wielu twórców. Artyści prowadzą autonomiczny dialog z materiałem w poszukiwaniu form, które staną się znakami i symbolami zawartych w nich treści. Wspomniani przeze mnie Tadeusz

Kantor, Władysław Hasior czy Marian Kruczek próbowali stworzyć harmonię nierozzerwalnie łączących się ze sobą światów – formy, materii i przesłania.

Zarówno w części teoretycznej, jak i w artystycznej starałam się przeanalizować zależności pomiędzy materią rzeźbiarską a poszukiwaniami podejmowanymi w jej obrębie. Symboliczne znaczenie materiału użytego w rzeźbie niesie za sobą możliwość interpretacji i własnego odczuwania formy.

Praca teoretyczna, ale przede wszystkim praktyczna, pozwoliła mi spojrzeć na znaczenie materii i materiału rzeźbiarskiego z wykorzystaniem pogłębionej wiedzy i nowych doświadczeń artystycznych.

Opis i autorska interpretacja cyklu prac rzeźbiarskich – *Introspekcje*

Dokonywanie wyboru materiału rzeźbiarskiego nie należy do spraw łatwych. Mając na uwadze bogatą różnorodność w tej dziedzinie, skupiłam się na konkretnej grupie materiałów. Założenie „technologiczne” oraz ideowe dotyczy używania materiałów pochodzenia naturalnego, w których dostrzegam wartość związaną z istotą istnienia, rozumianego jako proces, który ma początek, rozwinięcie i zakończenie.

Moje prace istnieją w charakterze zgodnym z naturalnymi procesami zachodzącymi w czasie. Każdy materiał pochodzący z natury przemija na swój indywidualny sposób, podlega procesowi przemiany materii. Metal pokrywa się rdzą, drewno wysycha i zamienia się w próchno, szkło z upływem czasu zmienia swój kształt. Nic nie pozostaje niewykorzystane czy niezmiennie. Zmianie ulega tylko forma, nie destabilizując naturalnego rytmu przyrody.

Realizacja prac zgodna z tym założeniem ma za zadanie wyrażać naturalne procesy biologiczne związane z ludzką egzystencją, zarówno w sferze fizycznej, jak i duchowej. Tytuł cyklu *Introspekcje* dosłownie oznacza „patrzenie do wewnątrz, obserwowanie i analizowanie własnych stanów psychicznych, myśli, uczuć i motywów”. Zobrazowanie stanów, przeczuć i uczuć za pomocą abstrakcyjnej formy rzeźbiarskiej łączy sferę duchowego odczuwania z obszarem wizualnego odbioru rzeczywistości. Połączenie takie buduje wartość plastyczną zdolną do działania w sferze indywidualnej interpretacji.

Podczas realizacji obiektów rzeźbiarskich użyłam materiałów takich jak: drewno, metal, szkło, ceramika, tkaniny, kamień itp. W zależności od stanu, w jakim się znajdują, jako elementy zastane lub przeformułowane poprzez nadanie im odpowiednich właściwości, są dla mnie nośnikami różnorodnych symbolicznie treści.

Mnogość użytych materiałów wynika z kolażowej konwencji podejścia do metody budowania formy rzeźbiarskiej. Wiąże się to również z założoną analizą właściwości materii rzeźbiarskiej, istniejącej we wzajemnych połączeniach w dziele, oraz badaniem wpływu materiału na proces powstawania dzieła.

Forma I: *Otwarta*

Porcelana, stalowa blacha, lustro – ułożone w pewnego rodzaju pryzmat. Układ elementów zastosowanych w rzeźbie wskazuje na obrazowanie i odczucie otwarcia. Krucha, delikatna struktura, jaką jest porcelana, zakwita jako ulotne wnętrza twardej struktury, które zostaje ujawnione i odkryte. Lustro pozwala zobaczyć świat wnętrza na nowo. Obraz odbity jest jednocześnie zwielokrotnieniem formy umożliwiającym zobaczenie na nowo tego, co już istnieje, ukazującym wielowymiarowość otwarcia w sferze formalnej i interpretacyjnej.

Forma II: *Ukryta*

Zderzenie blachy ukształtowanej kiedyś w celach technicznych, a następnie zdegradowanej poprzez inne działania i biologicznie uformowanego szkła wywołuje odczucie tajemnicy i zamknięcia. Blacha surowa, niezdojta i twarda, w której

wnętrzu tkwi chłodna, ale delikatna struktura szkła, jakby wystraszona. Przebija nieśmiałym światłem, symbolizującym nadzieję i dobro. Szkło jest chronione przed uszkodzeniem. Kryje się we wnętrzu, nie chce, aby spotkało je coś złego. Ma swój świat, który koresponduje z przestrzenią istniejącą w ostrym zwierciadlanym odbiciu podobnym do niego samego. Boi się nowego, woli pozostać tam, gdzie jest – w miejscu oswojonym. Taki układ łatwo odnaleźć w życiu człowieka, w sytuacji, kiedy nie chce się uzewnętrzniać. Wola pozostania w cieniu i wnętrzu dobrze znanym – oswojonym pozwala na wyciszenie, oddanie się kontemplacji.

Forma III: *Słaby punkt*

Kompozycja opowiada o potrzebie ochrony wnętrza. Ceramiczna łuska stanowi rodzaj bariery osłaniającej coś cennego i delikatnego, co znajduje się w środku. Niczym zwierzę chroniące za pomocą pancerza swoje życie. Każdy pancerz ma jednak słabe punkty, nie w każdym miejscu jest jednakowo wytrzymały. Delikatne formy z jedwabiu reprezentują taki stan rzeczy, będąc jakby tkanką, która nie jest do końca osłonięta i może stać się przyczyną utraty niezłomności. Każdy człowiek posiada swoją warstwę ochronną, która czasem ulega zniekształceniu, odsłaniając to, co dla niego cenne i powinno pozostać zakryte, aby wnętrze nie ucierpiało.

Forma IV: *Zdobyta*

Drewno – czarny dąb – ciężka, twarda, unikatowa, silna struktura, będąca obrazem silnej i niezłomnej postawy wobec rzeczywistości. Jest pęknięta, ale nie stało się to samoistnie. Struktura drewna została rozdarta przez formę o delikatnej i subtelnej istocie, która wydaje się podstępna, umiejąca znaleźć sposób na pokonanie nawet najtwardszej postawy. Czasem tylko taką drogą można osiągnąć cel.

Forma V: *Przemijająca*

Po jednej stronie – drewno spróchniałe, zniszczone, będące u schyłku swojego istnienia, nikomu już niepotrzebne. Naprzeciw niego znajduje się niemal doskonale w swojej strukturze, gładkie, eleganckie drewno, które żyje jako przedmiot estetycznie i użytkowo wartościowy. Pomiędzy nimi przebiega metalowo-lustrzana granica. Tak blisko, a jednocześnie tak daleko od siebie dwa stany tej samej struktury ukształtowanej biologicznie. Cienka jest granica pomiędzy życiem i śmiercią. Przemijanie stanowi naturalny element istnienia każdego życia. Lustro załamuje i odbija przestrzeń obiektu i otoczenia, mieszając je, przenosząc w strefę pomiędzy.

Forma VI: *Spotkanie*

Abstrakcyjny układ mówiący o spotkaniu w sposób symboliczny. Środki wyrazu zastosowane w pracy rzeźbiarskiej odnoszą się do wielowymiarowych struktur istniejących na płaszczyźnie ludzkich relacji wyzwalających emocje. Spotkanie dwu odmiennych struktur wykonanych w obrębie tego samego materiału odwołuje się do różnorodności postaw. Światło nawiązuje do symboliki koloru używanej do obrazowego opisu emocji. Jest zmienne, dając możliwość różnorodnej interpretacji spotkania. Przechodząc przez szklaną, amorficzną strukturę, zagina się w symboliczny labirynt nieprzewidywalności życia. Niczym emocje – dotyka, przenika, trwa i ulatuje w przestrzeń.

Cykl kolaży: *Nokturn*

Kompozycje wykonane na płaszczyźnie techniką łączenia różnorodnych materiałów. Prace stanowią pewien rodzaj poszukiwania w zakresie abstrakcyjnych zestawień kształtów, będących rodzajem szkiców inspiracyjnych na wstępie działań rzeźbiarskich. Tytuł cyklu nawiązuje do czasu ich powstawania – zazwyczaj w ciszy wieczoru, w spokoju i odosobnieniu.

Cykl kolaży przestrzennych

Cykl kompozycji przestrzennych jest rozwinięciem kompozycji (na płaszczyźnie) z cyklu *Nokturn*. Stanowi fazę przejścia oraz prób związanych z działaniem w materiałach rzeźbiarskich zastosowanych w pracach rzeźbiarskich z cyklu *introspekcje*.

Zajęcie się materia rzeźbiarską i poszukiwania w jej obrębie pozwoliły mi na stworzenie rzeźb o abstrakcyjnej formie, które dotykają ludzkiego wnętrza w sposób symboliczny. Prace są efektem osobistej kontemplacji nad niepowtarzalnością, kształtem i osobliwym pięknem materiału.

Spis prac wchodzących w skład kolekcji doktorskiej pod tytułem *Introspekcje*

Forma I: *Otwarta* wymiary: 150 x 95 x 65 cm

Forma II: *Ukryta* wymiary: 175 x 100 x 60 cm

Forma III: *Słaby punkt* wymiary: 160 x 155 x 105 cm

Forma IV: *Zdobyta* wymiary: 210 x 165 x 90 cm

Forma V: *Przemijająca* wymiary: 285 x 85 x 52 cm

Forma VI: *Spotkanie* wymiary: 140 x 110 x 80cm – włączona do kolekcji jako aneks, stanowiąca część cyklu, publikowana wcześniej na wystawie połączonej z projektem OPWA w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Cykl kolaży: *Nokturn* – 18 prac w formacie 30 × 30 cm

Cykl kolaży przestrzennych – 3 prace o wymiarach: 30 x 30 x 20 cm

Opis technologiczny

1. Ceramiczne elementy kompozycji rzeźbiarskich zostały wykonane metodą formowania z ręki i metodą odcisku z mas szamotowych biało wypalających się. Masy te zostały zestawione z surowców pochodzenia polskiego: glin jaroszkowskich (GM1, GM3) oraz kwarcu i szamotu hutniczego o różnych granulacjach – od 0,01 mm do 0,3 mm.

Po 12-godzinnym biskwitowaniu elementów do temperatury 900°C zostały one poszkliwione szkliwami alkaicznymi barwionymi pigmentami i tlenkami, w zależności od żądanego koloru. Do części szkliw została wprowadzona sól miedzi.

Wypał ostry (docelowy) zamykał się w temperaturze od 1060°C do 1100°C w czasie 9 godzin przy jednorodnej krzywej wzrastającej.

Efektem końcowym są elementy rzeźb szkliwione bez ubytków technicznych.

Montowane ruchomo i nieruchomo do elementów metalowych.

2. Porcelanowe elementy kompozycji rzeźbiarskich zostały wykonane metodą formowania z ręki, metodą odcisku z plastycznych mas porcelanowych i metodą odlewu z leejnej masy porcelanowej.

Efektem końcowym są elementy rzeźb nieszkliwione bez ubytków technicznych.

Łączone na zimno za pomocą kleju na konstrukcji metalowej.

3. Elementy kompozycji rzeźbiarskich wykonane z tkanin pochodzenia naturalnego – jedwabiu, bawełny. Formowane za pomocą wykroju, następnie zszyte nićmi bawełnianymi przy użyciu elektrycznej maszyny do szycia.

4. Metalowe elementy kompozycji rzeźbiarskich wykonane zostały ze stali niehartowanej. Przekształcane za pomocą elektrycznych urządzeń: szlifierki, spawarki, wiertarki. Pokryte rdzą naturalną pochodzącą z wilgoci i sprzyjających temu warunków atmosferycznych, miejscowo wzmacniane roztworem wody z solą.

5. Szklane elementy kompozycji rzeźbiarskich wykonane z przezroczystej niebarwionej masy szklanej stosowanej jako szkło ciągnięte. Elementy pełne z litej masy oraz elementy ciągnięte dmuchane.

6. Drewniane elementy kompozycji rzeźbiarskich wykonane z drewna orzechowego, dębowego oraz brzoźowego. Obrabiane przy użyciu urządzeń elektrycznych i manualnych. Metody obróbki to cięcie, szlifowanie, polerowanie. Zabezpieczenie elementów z drewna spróchniałego za pomocą żywicy syntetycznej: Paraloid B-72.

Bibliografia

- „Art. & Business” 2006, nr 3, ISSN 0867-3160.
- Bańko M. (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych*, Warszawa, PWN, 2005.
- Białostocki J., *Wybór pism estetycznych*, Kraków, Universitas, 2008.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1970.
- Chrobak J. (red.), *Władysław Hasior – europejski Rauschenberg?*, Kraków, MOCAK, 2014.
- Dunaj B. (red. nauk.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa, Reader's Digest, 1998.
- Gajewska H. (red.), *Magdalena Abakanowicz. Retrospektywa*, Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa, PWN, 1986.
- Gołąb Z., Heinz A., Polański K., *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa, PWN, 1970.
- Grzegorzczak A., *Obecność wartości*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Kantor T., *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, Cricoteka, Ossolineum, 2005.
- Kantor T., *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, Cricoteka, Ossolineum, 2005.
- Kantor T., *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, Cricoteka, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Krupiński J., *Filozofia kultury designu*, część 2.5, *Materia przedmiotu*, Kraków, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2014.
- May R., *Odwaga tworzenia*, Poznań, Rebis, 1994.
- Morawski S., *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa, PWN, 1966.
- Papp S., *Marian Kruczek*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Popper K., *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, Warszawa, Książka i Wiedza, 1998.
- Sala E. (red.), *Sztuka i wolność*, Kraków, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2014.
- Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski asamblaż totalnego dzieła*, Kraków, ART+Edition, 2006.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków, PWM, 1983.
- Stróżewski W., *Istnienie i wartość*, Kraków, Znak, 1981.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN, 1988.
- Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych*, Kraków, Znak, 1992.
- Zwolińska K., Malicki Z., *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993.

Fotografie

http://www.jan-majster.pl/porada,50,dlaczego_drewno_niszczaje.htm (16.01.2016)

http://blog.grupacarsekt.pl/2011/12/korozja-drewna-artykul/3049f_dach-zdjecia_1_gif_zdjecia-artykul-korozja-drewna-art1/ (16.01.2016)

<http://www.kvarkadabra.net/?lang=sl&topic=predavanja> (16.01.2016)

<http://erozja.pl.tl/Erozja-wodna.htm> (16.01.2016)

<http://zabytkowo.blox.pl/2009/11/Nawierzchnie-kamienne-w-przestrzeni-zabytkowej.html> (17.01.2016)

Fotografie dzieł

<http://nortus.pinger.pl/m/718389> (20.11.2014)

<http://news.o.pl/2013/04/25/wladyslaw-hasior-trenowanie-fantazji-galeria-wladyslawa-hasiora-zakopane/> (20.11.2015)

<http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/3/16862> (12.12.2015)

http://inwestycje.pl/sztuka/_pop_art_po_polsku;76468;0.html (12.12.2015)

<http://www.mmkoszalin.eu/sites/igc3/files/imagecache/600->

[wide/images/wwwmmkoszalin.eu/5308/613814_638175.jpg?mn5r49%29](http://www.mmkoszalin.eu/sites/igc3/files/imagecache/600-wide/images/wwwmmkoszalin.eu/5308/613814_638175.jpg?mn5r49%29) (13.12.2015)

<http://www.furgaleria.pl/blog/49/W%C5%82adys%C5%82aw+Hasior+%E2%80%93+powr%C3%B3t+mistrza.+O+arty%C5%9Bcie+z+okazji+wystawy+w+MOCAKu..html> (09.05.2016)

<http://mareklasyk.blogspot.com/2010/06/abakany.html> (11.03.2016)

<https://pl.pinterest.com/> (15.05.2016)

Inne

Słownik synonimów, <https://www.synonimy.pl/>.

Słownik języka polskiego, <http://sjp.pwn.pl/>.