

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

GEST MALARSKI, PRZYPADEK I BŁĄD, JAKO CZYNNIKI  
WSPÓLTWORZĄCE PRZESTRZENNĄ FORMĘ OBIEKTU  
BIŻUTERYJNEGO

Rozprawa doktorska

PROMOTOR

prof. dr hab. Andrzej Boss

AUTOR

mgr Małgorzata Kalińska

Łódź 20.03.2021

## Spis treści

Wstęp .....	3
Część I. Wprowadzenie.....	6
1. Wyjaśnienie pojęć zawartych w tytule .....	6
2. Motywy i inspiracje .....	9
3. Źródła w malarstwie.....	10
Część II. Metody pracy .....	21
1. Proces poszukiwań.....	21
2. W poszukiwaniu formy – rozpoznanie utajone.....	22
3. Gest – formy procesualne .....	27
4. Struktury próbne .....	28
Część III. Proces realizacji.....	34
1. Gest w przestrzeni - eksperymenty .....	34
2. Materia w procesie .....	36
3. Formy naturalnie kształtowane .....	42
4. Analiza przekształceń.....	45
Część IV. Rezultaty badań.....	46
1. Obiekty swobodnie kształtowane.....	46
1a. Pierścionki .....	46
1b. Naszyjniki .....	51
1c. Broszki .....	57
1.d. Bransolety .....	63
2. Formy uwięzione.....	66
4. Formy 4D .....	80
5. Usterki - stół porażek .....	88
Wnioski .....	93
Bibliografia .....	95
Artykuły .....	96
Spis ilustracji.....	97

## Wstęp

*“Trzeba zatem - dla człowieka - uratować to,  
co przypadkowe, tylko temu bowiem zawdzięcza on swoją rzeczywistość.”*

*Odo Marquard*

Zajmuję się dwiema dziedzinami sztuki malarstwem i biżuterią. W malarstwie, świadomie nawiązuję do filozofii i metody błędu i przypadku. Ślad ekspresyjnego gestu przypisany raczej dziedzinie malarstwa czy grafiki sprowokował mnie do zaanektowania go do obszaru biżuterii. Dostrzegłam znaczną różnicę w sposobach myślenia o procesach powstawania obrazów i obiektów biżuteryjnych. Nieustająca ciekawość, potrzeba pokonywania ograniczeń, poszukiwanie nowych rozwiązań i wartości w budowaniu przestrzennych obiektów, w mojej twórczej działalności odgrywają ważną rolę. Nieoczywiste dla biżuterii tworzywa, ich kombinacje, łączenie, opracowanie własnych technologii jest motorem, a trudności, czy niepowodzenia w obszarach przeprowadzanych eksperymentów – nieodłącznym składnikiem pracy.

Założenie, że gest malarski z jego nieodłącznymi przymiotami – błędem i przypadkiem, stanie się elementem współtworzącym obiekt biżuteryjny jako temat i motyw rozprawy doktorskiej, ma zwrócić uwagę na rolę procesów uwzględniających czynnik emocji wyrażonych za pomocą gestu. Praca jest próbą przeniesienia gestu malarskiego, przypisanego płaszczyźnie obrazu, do formy przestrzennej obiektu biżuteryjnego. Zdefiniowanie zagadnień zawartych w tytule rozprawy rysuje obszar badań i poszukiwań. Ślad gestu, jest formą zapisu ekspresji, ludzkich emocji, to kreacyjny akt budujący autentyczność dzieła, czerpiący z głębokich warstw podświadomości, uaktywniony przez zaangażowanie ciała, psychiki i duszy artysty. Zapisowi gestu nieodłącznie towarzyszy ryzyko popełnienia błędu, a efekty działania często noszą znamiona przypadku.

---

<sup>1</sup> O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.

Myśląc o swojej pracy nad zagadnieniem gestu malarskiego chcę, w kontekście obiektu przestrzennego, gest malarski z jego przymiotami – błędem i przypadkiem, „wypuścić” w przestrzeń i w ten sposób skonstruować formę obiektu biżuteryjnego. Zadałam sobie pytanie na ile w proces projektowania biżuterii mogę włączyć doświadczenia i przemyślenia towarzyszące procesowi powstawania obrazu, przenosząc sposób myślenia o dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu w trójwymiarową formę obiektu biżuteryjnego. Na podstawie wybranych przykładów z historii sztuki zbadalam, jakie znaczenie w budowie struktur malarskich, miało zastosowanie swobodnego gestu. Przeprowadziłam doświadczenia, na ile ów gest malarski może znaleźć zastosowanie i jakie wartości wniesie do form obiektów biżuteryjnych.

Projektowanie biżuterii – przedmiotu użytkowego, wykonanego najczęściej z metalu, to dość rygorystyczna procedura działań, które następują po sobie w z góry ustalonej kolejności, a ich wynik jest raczej przewidywalny. Ostateczny kształt obiektu jest wypadkową wielu czynników kreatywnych i związanych umiejętnościami technologiczno-warsztatowymi. Potrzebna jest precyzja i cierpliwość połączona ze sprawnością czysto rzemieślniczą. Wymagana jest umiejętność przewidywania kolejnych czynności. Często szalone wizje przyszłego obiektu poddawane są nieustającemu pasmu kompromisów wymuszanych przez opór materii, niedostateczną wiedzę, najczęściej brak narzędzi lub urządzeń, które mogłyby rozszerzyć możliwości działania.

Inaczej jest w malarstwie, gdzie wystarczą płaskie podobrazia, farby i pędzle i uzyskuje się nieograniczone możliwości wyrażania siebie. Dobrze się czuję z dużym formatem płótna, najlepiej gdy jest on przynajmniej „mojego wzrostu” – jestem z nim w nierozdzielnej bliskości. Pracując, przenoszę w dość żywiołowy sposób, do wnętrza obrazu ogromny ładunek emocji. Mimo że, obraz powstaje dość długo i ma dynamiczny charakter, kolejne warstwy farby budują jego wewnętrzną strukturę, a każde pociągnięcie pędzla, pozostawienie swojego śladu, to swego rodzaju znak, jak słowa w książce konstruują złożony zapis. Do obrazu podchodzę pełna emocji, ekscytacji, gdy tego w danym momencie nie odczuwam – raczej nie dotykam obrazu, wtedy patrzę, staram się go zrozumieć.

Swoje wieloletnie doświadczenie zdobyte dzięki pracy w klasycznych technikach złotniczych oraz mniej typowych, przy pracy z tworzywami termokurczliwymi, żywicami polimerowymi, szkłem, tkaniną, a także roślinami i innymi materiałami pochodzenia organicznego, oraz doświadczenia zdobyte na polu malarstwa, wykorzystałam jako materiał badawczy, którego efekt stanowią kolekcje biżuterii i obiektów skomponowane zgodnie z tematem pracy doktorskiej. W niniejszej rozprawie *Gest malarski, przypadek i błąd, jako czynniki współtworzące przestrzenną formę obiektu biżuteryjnego* przedstawiam jak zjawisko błędu i przypadku znalazło i ugruntowało swoje miejsce w sztuce XX i XXI wieku. Starłam się wykazać że uwolniony na początku XX wieku gest malarski, któremu nierozzerwalnie towarzyszą błąd i przypadek może stać się czynnikiem współtworzącym obiekt biżuteryjny.

W części pierwszej przedstawiam inspiracje i motywy, wraz z definicjami pojęć zawartych w tytule. Część druga zawiera relacje z procesu poszukiwań, przedstawia problematykę, metody i narzędzia badawcze. W części trzeciej przedstawiam proces realizacji obiektów, z uwzględnieniem kolejnych jej etapów. Część czwartą stanowi opis rezultatu moich badań, opis kolekcji biżuterii i obiektów wraz ze zdjęciami oraz ze szczegółowym opisem zastosowanych technologii. Pracę kończą wyniki badań oraz wnioski z nich płynące. Część piątą zawiera tłumaczenie na język angielski.

# Część I. Wprowadzenie

## 1. Wyjaśnienie pojęć zawartych w tytule

**Gest malarski** określany jako forma twórczej ekspresji, materialny ślad niewerbalnej wypowiedzi, specyficzny ruch wyrażający pewną intencję, zapis skrótowego znaku czy informacji. Malarstwo gestu, teoretycznie związane z abstrakcjonizmem amerykańskim, określane jako *action painting* czy metoda *drippingu* polega na spontanicznym, nieskrępowanym regułami malarskimi gestem bezpośredniego rozlewania czy chlapania farby. Gest malarski, stosowany jednak na długo przed zaanektowaniem go do zjawisk sztuki awangardowej XX wieku, swoje korzenie ma w pierwszych reprezentacjach sztuki wizualnej w malarstwie jaskiniowym, sztuce japońskiego malarstwa tuszem, jak i w chińskiej kaligrafii mającej także status sztuki<sup>2</sup>.

**Przypadek** w kategoriach matematyczno-fizycznych to zdarzenie, którego prawdopodobieństwo zaistnienia jest mniejsze niż jeden. Mówi o tym rachunek i teoria prawdopodobieństwa. Ich podstawy narodziły się z namysłu nad istotą przypadku już w XVII i XVIII wieku (Pascal, Fermat, Laplace). Wywodzi się z obliczeń prawdopodobieństwa w grach hazardowych<sup>3</sup>. W ujęciu historycznym i przyrodniczym przypadek stał się fundamentalną kategorią dla wyjaśnienia rozwoju życia na naszej planecie (teoria ewolucji) oraz wielu procesów społeczno-ekonomicznych. O przypadku mówią różne dziedziny sztuki, zajmuje się nim film, literatura, poezja. Odgrywa niebagatelną rolę w sztukach wizualnych. Zwrócenie uwagi na rolę przypadku w szeroko pojętej dziedzinie biżuterii uważam za jak najbardziej uzasadnione.

**Błąd** – trudny do jednoznacznego zdefiniowania, najogólniej, „jest to działanie niezgodne z regułami i przynosi złe skutki”<sup>4</sup>. Jako zdarzenie niezgodne z regułami, w moim odczuciu błąd ma pełne prawo zmanifestować się w dziele sztuki, gdyż sztuka jest obszarem, gdzie świadomie odchodzi się od wszelkiej standaryzacji. Błąd związany ze wszystkimi formami ludzkiej

---

<sup>2</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 85.

<sup>3</sup> M. Heller, *Filozofia przypadku, kosmiczna fuga z preludium i codą*, Copernicus Center Press, Kraków 2017, s. 6, 7.

<sup>4</sup> [pl.wikipedia.org/wiki/Błąd](http://pl.wikipedia.org/wiki/Błąd)

działalności, dotyka wszystkich obszarów życia. W sztuce jego przejawy mają swoje miejsce w wielu obszarach. W naturalnym odruchu, popełnienie błędu budzi obawę lub lęk, kojarząc się z porażką. Dając sobie prawo do popełnienia błędu, pozostajemy otwarci na nowe, kreatywne rozwiązania.

**Forma** jest pojęciem mającym wiele znaczeń. W znaczeniu ogólnym jej definicja wskazuje na „wyraz wewnętrznej struktury rzeczy, całościowy układ części przedmiotu, termin rozumiany zwykle jako korelat pojęć: treść, materia, tworzywo, w węższym znaczeniu – ukształtowanie, wygląd rzeczy”<sup>5</sup>. Filozoficzne pojęcie formy wprowadzili presokratycy, którzy utożsamiali formę z widowym (postrzeganym) kształtem, figurą lub postacią rzeczy. Zarys historii pojęcia formy w sztuce miał długą drogę i zmieniał w dziejach swoje znaczenie. W dzisiejszym, estetycznym rozumieniu Władysław Tatarkiewicz (rozdz. 7: Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć)<sup>6</sup> wykazał jej znaczenie w dziewięciu obszarach pojęciowych. Określenie Bena Shahna, że „forma to widzialny kształt treści” oraz szczególną wersję pojęcia formy F.Th. Vischera który pisał: „forma jest jak duchowy płaszcz narzucony na materię”<sup>7</sup>. poddałam analizie twórczej podczas badań, szczególnie rozpatrując drugie znaczenie jako „duchowy składnik” dzieła sztuki. Znaczenie formy rozumiem wielopłaszczyznowo, jako pewien kształt przedstawiający lub abstrakcyjny, który jest figurą czy przedmiotem, dzisiaj chętnie określanych jako obiekty 3D i jako abstrakcyjną koncepcję „form istnienia”.

**Współtworzenie** jest procesem, w którym różne podmioty uczestniczą w pośrednich lub bezpośrednich interakcjach, prowadzących do pewnych korzyści, często tworząc nowe wartości. W praktyce współtworzenie polega na włączaniu nowych obszarów zagadnień w proces rozwoju podmiotu, aby w jego efekcie wykorzystać różnorodność doświadczeń<sup>8</sup>. Moim zdaniem współtworzenie obecne we wszystkich obszarach sztuki, to trend, którego nie można lekceważyć, ponieważ wspomaga poszukiwania nowych rozwiązań.

---

<sup>5</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 289.

<sup>6</sup> Tamże, s. 261–293.

<sup>7</sup> Tamże, s. 288.

<sup>8</sup> <http://www.pro-design.com.pl/index.php/czym-jest-wspoltworzenie.html>.

**Obiekt przestrzenny**, jak zdefiniowano w Encyklopedii PWN, to abstrakcyjna reprezentacja przedmiotu, zjawiska fizycznego lub zdarzenia związanego z określonym miejscem lub obszarem. Obiekt jako przedmiot – jedno z podstawowych pojęć ontologii, w języku potocznym określane jako „coś” lub „cokolwiek”. Przestrzeń – nieograniczony obszar trójwymiarowy, w którym zachodzą wszystkie zjawiska fizyczne<sup>9</sup>. Pojęcie obiektu biżuteryjnego, określanego nader często jako mała forma rzeźbiarska, w moim rozumieniu ściśle zawiera się w pojęciu obiektu przestrzennego.

**Biżuteria** – „Przyjmujemy że miejscem biżuterii jest nasze ciało. Emocjonalne i fizyczne formy interakcji między użytkownikiem, a przedmiotem to obszar, którym zajmuje się biżuteria”<sup>10</sup>. Biżuteria przestała być tylko ozdobą, będącą dodatkiem do ubioru. Nie musi być wykonana z metalu ani kamieni szlachetnych. Przestała być komunikatem informującym o statusie społecznym jej użytkownika. Nie musi też stanowić tylko ozdoby, może być prowokacją, manifestem lub wyrażać inne intencje. Biżuteria jest równoprawnym medium z innymi dziedzinami sztuki i odpowiada na ważne pytania. Stanowi specyficzne środowisko, w którym możliwe jest współistnienie dwóch pozornie odległych światów – rzemiosła, noszącego znamiona rygoru, dyscypliny ustalonych reguł i świata sztuki. Dzisiaj pojęcie biżuterii rozszerzyło się, mówimy o biżuterii modowej, ulicznej, artystycznej, awangardowej. W moim rozumieniu pojęcie obiektu biżuteryjnego zawiera się w obszarze biżuterii, obok funkcji użytkowej wnosi wartości związane ze sferą emocji, autorskiej ekspresji, wywodzącej się z pokładów intuicji i twórczej tożsamości, tworząc obiekt o jednostkowym charakterze. W swoich pracach starałam się podkreślić rolę zaangażowania ulotnej chwili, manifestującej się unikatowym gestem kreującym określoną formę.

---

<sup>9</sup> pl. wikipedia.org (przedmiot, obiekt).

<sup>10</sup> A. Boss, Biżuteria w łódzkiej ASP w katalogu wystawy „Lena. Helena Kowalewicz-Wegner i łódzka szkoła projektowania biżuterii”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016 s.52



## 2. Motywy i inspiracje

W moim obszarze badań znajdują się: poszukiwanie, zbadanie oraz zastosowanie zapisu śladu gestu malarskiego wraz z towarzyszącymi mu błędem i przypadkiem, przeniesienia tych doświadczeń z przestrzeni dwuwymiarowej do trójwymiarowej, a tym samym stworzenie nowej wartości plastycznej.

Obecna kondycja świata, ze wszechobecnym nadmiarem powoduje, że życie przedmiotu jest coraz krótsze. Przyglądam się relacji odbiorcy z przedmiotem. Dehumanizacyjny aspekt cyfrowej rzeczywistości, bezduszną unifikacją świata binarnych technologii, potrafiącego się bezbłędnie, w nieskończonej liczbie identycznych egzemplarzy multiplikować, reprodukować, a przedmioty tak wyprodukowane stają się bezduszną i banalną. Procesy, związane z projektowaniem i wytwarzaniem biżuterii, w klasycznej formie obiektów wykonanych ze szlachetnego metalu, to ściśle rygorystyczne kolejności wykonywanych czynności, z zachowaniem sztywno ustalonych procedur związanych z właściwościami używanych materiałów. Urządzenia, maszyny, narzędzia, właściwości materiałów oraz cały wachlarz substancji chemicznych, ten rygor wymuszają, a w procesach projektowania należy uwzględnić wiele ograniczeń, które z tego wynikają. Stawiam więc sobie pytanie, jak w czasach przesytu projektować przedmioty biżuteryjne, które w moim rozumieniu powinny być bardzo osobiste, budzić emocje, wiązać się z ich właścicielem na długie lata. Co mogę zaproponować, aby biżuteria pozostawała cenna, jeśli nie ze względu na użyty materiał do jej wytworzenia, to na swoją wyjątkową formę dzieła jednostkowego? Odniosę się do myśli autora *Kubusia Fatalisty*, pisarza i filozofa epoki oświecenia, Denisa Diderota: „Czemu piękny szkic podoba się bardziej od pięknego obrazu? Dlatego, że jest w nim więcej życia, a mniej formy. W miarę jak się wprowadza formy, życie zanika”<sup>11</sup>. Zacytowałam tę myśl, gdyż dotyka ona sedna moich rozważań nad formą obiektu biżuteryjnego. Forma co prawda dąży do doskonałości, lecz w swoim procesie stawania się jedynie pięknym obiektem użytkowym, bezpowrotnie traci pierwiastek życia, stając się tylko jeszcze jednym elementem w wielkim kole napędowym światowych gospodarek.

---

<sup>11</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 290.

### 3. Źródła w malarstwie

Inspiracje do koncepcji pracy badawczej znalazłam we własnej pracowni, tyle że nie jubilerskiej, a malarskiej. Równoległe z pracą projektanta i wytwórcy biżuterii, zajmuję się malarstwem, w którym świadomie nawiązuję do filozofii i metody błędu i usterki. Klucz budowy warstwy malarskiej moich prac polega na konstruowaniu pola obrazu za pomocą technik i procesów dopuszczających udział przypadku. Misterną kanwę materii buduję, na płasko monochromatycznie założonych płaszczyznach, nakładając kolejne warstwy laserunków, pozwalam im naturalnie spływać zgodnie z siłami grawitacji. Za sprawą mojej świadomej ingerencji, cieniutkie strużki farby budują rozedrganą strukturę kompozycji, za każdym razem inną i niepowtarzalną, a gradacja gęstości farby nakładających się linii i kolorów tworzy wewnętrzną przestrzeń obrazu. Laserunkowa technika sprawia, że wcześniejsze spontaniczne gesty i warstwy można rozpoznać, zidentyfikować lecz nie można już w nie ingerować. Za obietnicą obrazu stoi odwieczny proces pokonywania trudności, pogoń za niedookreśloną wizją jego ostatecznej formy, ścieranie się inspiracji z inwencją wyobraźni. Zmaganie się z niemocą zobrazowania idei wymusza podejmowanie twórczych decyzji, w procesie zawłaszczania kolejnych elementów, doprowadzając do kompromisu jakim jest ostateczny kształt dzieła, a proces naznaczony pomyłkami i porażkami nieustannie naraża na ryzyko potknięć. „Rzeczywistość nie jest odwzorowywana ani interpretowana; w znacznym stopniu rezygnuje się z celowego kształtowania całości obrazu na rzecz spontaniczności, właśnie przypadkowi pozostawiającej zadanie kształtowania obrazu”<sup>12</sup>. Peter Burger odnosi się do kierunku action painting, twierdząc że „rezultat tworzenia pozostaje przypadkowy w złym sensie tego słowa tzn. dowolny. Całkowity protest wobec wszystkiego co związane z przymusem, nie prowadzi podmiotu ku wolności tworzenia, lecz jedynie ku dowolności, w której ewentualnie post factum możemy dopatrywać się indywidualnej ekspresji”<sup>13</sup>. Ślad ludzkiego gestu w malarstwie odegrał niebagatelną rolę, towarzyszące mu elementy błędu i przypadku wyznaczają drogę do stworzenia dzieła jednostkowego i wyjątkowego. Jest to możliwe tylko gdy podmiot zostaje uwolniony od wszelkich ograniczeń oraz reguł tworzenia.

---

<sup>12</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006. s.85.

<sup>13</sup> Tamże, s.86.

Idea, aby inspirację do pracy nad doktoratem zaczerpnąć z dziedziny malarstwa wyniknęła z własnej pracy w tym obszarze, namysłu nad mechanizmami zachodzącymi w relacji twórca–dzieło–odbiorca, ale także nad strukturą samego procesu twórczego. „...Nie można procesu twórczego sprowadzić po prostu do procesów myślenia, choć tradycyjnie tak właśnie czyniono. Wiemy bowiem obecnie, że człowiek tworzy nie tylko «myśleniem», ale także uwagą, percepcją, wyobraźnią, pamięcią i innymi procesami poznawczymi. Co więcej, immanentnym składnikiem procesu twórczego są niektóre stany emocjonalne i szczególne stany świadomości”<sup>14</sup>. Tak definiuje proces twórczy Edward Nęcka w swojej książce *Psychologia Twórczości*, do której w niniejszej pracy jeszcze nie raz się odniosę. Chociaż nie traktuje ona o twórczości jedynie artystycznej, mechanizmy rządzące procesem twórczym w wielu dziedzinach ludzkiej kreatywności są podobne.

Jako tło moich rozważań nad istotą sztuki i skomplikowanymi procesami jej powstawania obrałam obszar malarstwa abstrakcyjnego, bo jest mi on szczególnie bliski i jak sądzę sprawnie się w nim poruszam. Istotą mojej pracy są fakty objawiania się materii malarskiej w kontekście wrażliwości przeniesienia jej do budowy narracji, przestrzeni i czasu. W tego typu pracy nie da się wszystkiego przemyśleć od początku do końca, zamiarem moim jest połączenie intuicji ze świadomością, czyli swego rodzaju dialog materialności i duchowości. „Jak powiedział Roman Ingarden: «Dzieło sztuki posiada obok miejsc określonych miejsca nieokreślone, luzy», które domagają się uzupełnienia w twórczym procesie konstytuowania dzieła sztuki”<sup>15</sup>. Tym samym odnosi się do dzieła jako do formy integralnego bytu, stanowiącego przedmiot intencjonalny, powstający każdorazowo w procesie konstytuującym go przez jego oglądanie i myślenie o jego sensie. Z własnych doświadczeń artystki, poruszającej się w dwóch dziedzinach sztuki – malarstwa, przynależącego do sztuk czystych, oraz biżuterii, zawierającej się w dziedzinie sztuk projektowych, dostrzegłam znaczącą różnicę w sposobach myślenia i dochodzenia do rozwiązań, które zawsze dążą do wyobrazonego ideału dzieła. Jako malarka w trakcie wieloletniego procesu dochodzenia i wypracowywania własnej drogi twórczej

---

<sup>14</sup> E. Nęcka, *Psychologia Twórczości*, Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 35.

<sup>15</sup> E. Dzikowska, *Artyści mówią – wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2011 (rozmowa ze Stanisławem Fijałkowskim), s. 96.

kierowałam się owym przecuciem, ku ukrytym źródłom manifestującym się w głębi nieświadomości. Silnym zwrotem, uwolnieniem od wypracowanych wcześniej reguł gry malarskiej, stała się myśl o daniu sobie prawa do popełniania błędów. Ów błąd uwolnił przypadek, który stał się narzędziem opisu zewnętrznej i wewnętrznej rzeczywistości. Pierwsze próby można zobaczyć w serii obrazów zatytułowanych „Rozpoznawanie”, powstałych w latach 2011–2015. Następny cykl namalowany ze świadomym wykorzystaniem gestu malarskiego i nowo wypracowanej techniki uwzględniającej w znacznym stopniu czynnik przypadkowości, zatytułowałam „Ryzyko potknięć”. Tytuł wystawy mówi o dozie niepewności malarskich decyzji. W następnym projekcie „Zamierzone, niezamierzone”, składającym się z szesnastu nowych wielkoformatowych przedstawień, ugruntowałam i rozwinęłam swoje przemyślenia nad zjawiskiem błędu i przypadku. Przyjętą strategię we wstępie do katalogu wystawy uzasadniłam: „Obecność przypadku stanowi przeciwwagę do poddania się regułom obranego scenariusza. Jako niezamierzoność przedostaje się do wewnętrznej konstrukcji obrazu i tam domaga się akceptacji. Oswojony w procesie konstytuowania się dzieła, zaczyna być odczuwalny jako jego integralna część – staje się zamierzonością”<sup>16</sup>.

W ostatnim cyklu prac malarskich z 2019 roku otwarcie, już w tytule, sygnalizuję ich proveniencję „Glitch – usterki pamięci”. Zdecydowałam się przytoczyć w niniejszej pracy, w dużym co prawda skrócie, zagadnienia zajmujące mnie w pracy nad obrazem, gdyż są one w ścisłym związku z tematem pracy badawczej. Podkreślę, że doświadczenia własne, poparte przykładami z pracy innych artystów malarzy, są cennym doświadczeniem, które wykorzystam w procesie powstawania mojego doktoratu. „Jeżeli punktem wyjścia w procesie twórczym jest inspiracja, czyli jakiś impuls z zewnątrz (bądź ślad pamięci), to wcale nie musi on jeszcze obiecywać początku procesu. Jeżeli ów początek ma miejsce, to przekraczając punkt wyjścia, uruchamia on całą lawinę decyzji kierując się w stronę zmiany marzenia w jakikolwiek kształt; i także o niczym jeszcze nie przesądza. Początek więc już jest i jeszcze nic nie jest tym co się stanie. Ów byt i niebyt toczą spór o istnienie dzieła jak spór o istnienie świata”<sup>17</sup>. Z własnej

---

<sup>16</sup> M.Kalińska, Katalog Wystawy *Zamierzone, niezamierzone*, BWA w Sandomierzu 2018.

<sup>17</sup> J. Karbowiczek, ASP Katowice, Konferencja: Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych. Katalog Rozmowa, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2015, s.13.

praktyki malarskiej wiem, że gdy praca nad obrazem przychodzi zbyt łatwo, istnieje niebezpieczeństwo, że łatwa realizacja pomysłu może spowodować spłylenie jego warstwy intelektualnej. Aby prace malarskie utożsamiały pewną intrygującą tajemniczość, powinny zawierać moment zawahania, skazy, czy nawet błędu. Zastanawiam się obecnie, na ile ten problem dotyczy moich projektów biżuteryjnych. Czy swobodny gest malarski, tak istotny we współczesnym malarstwie, w którym uzyskał swoją pełną autonomię, ma szansę zmanifestować się w obiekcie biżuteryjnym z taką samą energią? Gest malarski wymaga odwagi, pewności ruchu i zrozumienia medium, jednoczy doświadczenie warsztatowe z zasobami intelektualnymi, czerpiąc z głębi podświadomości odnosi się do doświadczenia wewnętrznego, duchowego. Uruchomienie gestu potrzebuje skupienia, pełnej koncentracji, zespolenia się z własną energią, uczuciowością i emocjonalnością na ten jeden moment. Uwolniony gest i wszystko zostało powiedziane – w jednym momencie, w jednym znaku, żadnej korekty, żadnych poprawek. Jak autograf, podpis mówiący „to ja”, unikający ilustracji opisuje wciąż na nowo to – co jest stanem bytu. Zadaję więc sobie pytanie czy z taką samą żywiołowością mogę stwarzać obiekty biżuteryjne?

Noszę w sobie tę abstrakcyjną tajemnicę piktogramów z obrazów Roberta Motherwella, zaklinającego w wielkoformatowych znakach relacyjne uczucia, w których zawarta jest bezkompromisowa namiętność będąca aktywnością artysty, o której sam mówił że nie ustaje nawet podczas snu. Poszukiwał odpowiedniego medium dla wyrażenia uczucia zawartego w symbolu, rodzaju abstrakcyjnego akcentu, a główne decyzje w procesie malowania podejmuje na podstawie prawdy, a nie smaku. Robert Motherwell porównywał malarstwo abstrakcyjnego ekspresjonizmu do malarstwa Zen.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Motherwell-Barbaralee, R. Diamonstein-Spielvogel, „*Inside New York's Art World*” 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=6axj9NTHL9w>.



1. Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No.110*, 1971, akryl, ołówek, węgiel płótno, 208 x 290 cm. Solomon R. Guggenheim Museum



2. Robert Motherwell, *Africa 3*, 1970, Druk na papierze 810 x 598 mm. Tate Modern

Nawarstwiające się sploty miękkich linii tworzą rozedrganą materię prac Jacksona Pollocka, którego obrazy powstają nie tylko za pomocą gestu ręki, lecz angażując w proces całe ciało. Artysta podczas malowania jak w transie krąży wokół rozłożonych płasko na podłodze powierzchni płócien, jego gesty stają rytmiczne, a ciało podporządkowuje aktowi tworzenia, odbywa się specyficzny rodzaj rytualnego tańca, podczas którego farba spływa z pędzla lub zwykłego patyka wprost na podłogę, a gest wynika z dynamiki ruchu jego ciała.<sup>19</sup> Zaprzecza tym samym utartemu wzorcowi nakładania farby na płótno. Pollock twierdził, że w jego obrazach nie ma przypadku, że panuje nad każdym gestem, jednak obraz nie jest z góry zaplanowany, zaprojektowany w sposób intelektualny. Pomimo kontrolowanego w pewien sposób gestu, obraz pozostaje żywy.



3. Foto Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, Nowy Jork 1950

<sup>19</sup> *Jackson Pollock 51* dir. Hans Namuth, 1951, <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>.



4. Jackson Pollock,  
*Number 14 (Gray)*,  
Nowy Jork 1948

Monumentalne, kilkumetrowe znaki wywodzące się wprost z chińskiej kaligrafii, tworzone są, za pomocą przeskalowanych do gigantycznych rozmiarów pędzli, przez francuską malarzkę Fabienne Verdier. Inspiracją, która doprowadziła artystkę do stworzenie bezprecedensowych rozwiązań w dziedzinie malarstwa europejskiego, była twórczość wielkich chińskich kaligrafów. Kaligrafowie dążyli nieustannie do doskonałości w procesach medytacji, a przez formy znaków przekazywali treści głęboko filozoficzne. Artystka swoje doświadczenie zdobyła podczas długiego 10-letniego pobytu w Chinach. Studiowała w Instytucie Sztuk Pięknych w Syczuanie, ucząc się starych chińskich technik malarskich od mistrzów. Dzisiaj mówi o swoich pracach: „Moje wielkie prace kaligraficzne są niczym «tablice poetyckie»: czymś w rodzaju intuicyjnej architektury myśli”<sup>20</sup>. W swoich pracach dąży do „uchwycenia zjawisk w ich naturalnym nieustannym ruchu aby, wydobyć w ten sposób istotę życia”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> F. Verdier, *Pasażerka ciszy*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016, s. 290–291.

<sup>21</sup> Tamże.





5. Fabienne Verdier, Foto P. Chancel, Palazzo Torlonia 2010.



6. Fabienne Verdier, La Faille, 2014 Obraz  
Majunga Tower, La Defense  
Atrament, pigment, werniks, płótno, 12 x 8m

Siła artystycznej kreacji wielkich twórców z dziedziny malarstwa abstrakcyjnego, stanowiła pretekst i zaczyn własnych przemyśleń, jakimi środkami zaadaptować ten potencjał do procesów projektowania obiektów biżuteryjnych. Wnikliwa analiza działań malarskich opartych na swobodnym geście artysty ujawniła, jak nierozzerwalnie z gestem związane jest ryzyko błędu, a przypadek odgrywa często kluczową rolę w budowaniu materii obrazu i wpływa na jego kompozycję. Podczas studiowania literatury z zakresu historii sztuki, psychologii i filozofii, przykład najlepiej ilustrujący ten problem odnalazłam u źródeł, czyli w wypowiedziach samych artystów. W opracowaniu Davida Sylwestera – *Rozmowy z Francisem Baconem Brutalność faktu* Bacon otwarcie odnosi się do metod swojej pracy, w bardzo szczery i bezpośredni sposób przyznaje, jak czynnik przypadku wpływa na tworzone przez niego kompozycje. „Chcę uzyskać bardzo uporządkowany obraz, ale chcę żeby stawał się przez przypadek. Chcę aby wszystko szło gładko, ale nie możesz rozkazywać przypadkowi. O to właśnie chodzi. Gdyby było to możliwe, pojawiłby się tylko nowy rodzaj ilustracji. Bardzo często znaki zrobione niechcący są bardziej sugestywne niż wszystko inne i to są właśnie momenty, kiedy czujesz że wszystko może się zdarzyć. (...) Nagle okazywało się, że jestem znacznie bliżej tego, co podpowiadał mój instynkt wizualny. W moim przypadku jest to problem, jak zastawić pułapkę, aby uchwycić fakt w swojej istocie”<sup>22</sup>.

Podobne w wymowie relacje z procesów zachodzących podczas tworzenia dzieła spotkałam w wypowiedziach innych twórców np. w *Alchemii obrazu*, Rozmowach Zbigniewa Taranienki ze Stanisławem Fijałkowskim, czy w *Obszarach abstrakcji*, dialogach o malarstwie ze Stefanem Gierowskim. W wywiadach z mistrzami malarstwa Elżbiety Dzikowskiej *Artyści Mówią*; wypowiedzi Stefana Gierowskiego, Jana Tarasina, Teresy Pągowskiej, Jacka Sienickiego i innych, to zazwyczaj krótkie rozmowy o sztuce w ogóle, ich własnej twórczości w kontekście zagadnień kulturowych, filozoficznych. Gdy rozmowa dotyka jednak sposobów pracy, myślenia o obrazie, czy zagadnień czysto warsztatowych, artyści odnoszą się wprost lub pośrednio do specyficznej sytuacji, gdy aby uwolnić swoje przecucie przyszłego obrazu, otwierają się na czynnik przypadku i błędu w postaci pewnych niedoskonałości. W celu doprecyzowania owego

---

<sup>22</sup> D. Sylwester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Wydawnictwo Zysk i Ska, Poznań 1997, s. 54.

przecucia istoty obrazu, każdy artysta określa to na swój własny sposób, tak samo jak czyni to ze swoją sztuką.

Cennym doświadczeniem jest możliwość wsłuchania się w bezpośrednie komentarze twórców odnoszące się do zagadnień błędu i przypadku, gdyż jak zauważyłam, wtórne opracowania dokonywane przez krytyków i historyków sztuki, te aspekty jeśli nie pomijają, to uogólniają, spłaszczając istotny według mnie problem. Bardziej precyzyjnie zajmuje się tym zagadnieniem estetyka, w kontekście pojęcia racjonalnie uporządkowanego społeczeństwa, „w którym wyłącznie to, co objawione dzięki przypadkowi, jest nieczułe wobec fałszywej świadomości, wolne od ideologii, nie nienapiętnowane całkowitym uprzedmiotowieniem warunków życiowych człowieka”<sup>23</sup>. Filozofia, w moim odczuciu bardzo komplikuje ten przekaz, zamykając go w trudnych do prześledzenia odniesieniach. Dla mnie jako projektantki biżuterii, zagadnienie błędu i przypadku w sztuce pozostałoby nieuświadomione, gdybym nie dotykała tego istotnego problemu w trakcie mojej pracy z obrazem.

Nie wykształciła się jeszcze oddzielna dziedzina wiedzy zajmująca się zagadnieniem błędu. Choć pewnych jej aspektów można doszukać się w etyce. Kartezjańska teoria błędu sugeruje, że błąd pojawia się, gdy o ideach zaczynamy wypowiadać sądy, czyli przechodzimy z postawy biernej do czynnej. W samej myśli nie ma błędu, ujawnia się on dopiero w czynie. „Kartezjusz, uznając pewien naturalny wpływ uczuć na sferę rozumową, przyznawał tej ostatniej możliwość podejmowania decyzji autonomicznych”<sup>24</sup>. Błąd jednoznacznie związany jest z działaniem, manifestuje się we wszystkich obszarach ludzkich poczynań. Chociaż naszym naturalnym odruchem jest obawa przed popełnieniem błędu, w niektórych sytuacjach błąd prowadzi do skutków pozytywnych. W dziedzinie sztuk wizualnych zwróciło moją uwagę stosunkowo nowe zjawisko Glitch Art, do którego nawiązałam w swoim cyklu malarskim „Glitch – usterki pamięci” zaprezentowanym na wystawie w Muzeum Biżuterii Współczesnej w Warszawie w 2019 roku. Termin Glitch odnosi się do świadomego, przemyślanego

---

<sup>23</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 84.

<sup>24</sup> P. Bankiewicz, *Na czy polega „Błąd Kartezjusza”* Uniwersytet Jagielloński 2010, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/80304/bankiewicz\\_na\\_czym\\_polega\\_blad\\_kartezjusza\\_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/80304/bankiewicz_na_czym_polega_blad_kartezjusza_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (02.2021).

wykorzystania błędów cyfrowych lub analogowych, pierwotnie w sztuce cyfrowej, potem też w muzyce i sztukach wizualnych. Polega to na losowym uchwyceniu lub generowaniu przez artystów obrazu usterki, przez manipulowanie plikami, oprogramowaniem lub sprzętem. Glitch Art jest próbą wyłączenia spod krytycznej cenzury dzieł powstałych przy udziale nieprzewidzianych okoliczności. Dla przybliżenia mojego własnego toku myślenia o roli błędu w powstawaniu dzieła zacytuję myśl Davida Szaudera, młodego twórcę działającego w obszarze Glitch: „Nasz umysł przechowuje obrazy po to, aby móc do nich wrócić, podobnie jak dzieje się to z plikami na twardym dysku. Jednak w chwili gdy chcemy je odzyskać, nasze wspomnienie, może okazać się w pewien sposób uszkodzone”<sup>25</sup>. Zainteresowanie sztuki niedoskonałością, a w takich kategoriach postrzegam błąd, do którego pojawienia się często prowadzi przypadek, pojawia się w okresach „kiedy racjonalnie uporządkowane społeczeństwo ogranicza możliwości rozwoju jednostki”<sup>26</sup>. Obecna kondycja *racjonalnie uporządkowanego*, zunifikowanego, zorientowanego na konsumpcje społeczeństwa znajduje się w punkcie granicznym. Naturalnym odruchem jest poszukiwanie ścieżki powrotu do indywidualności, unikatowości. Trend ten pojawia się w wielu dziedzinach sztuki i designu. Rozpatrując w swojej pracy zagadnienia błędu i przypadku stanowiących temat doktoratu mam poczucie dotykania istotnych aktualnie zagadnień.

---

<sup>25</sup> A. Marzec, *Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Tekstualia nr 2 (49) 2017, [https://tekstualia.pl/files/ddc776c2/marzec\\_a.\\_-\\_estetyka\\_postcyfrowa....pdf](https://tekstualia.pl/files/ddc776c2/marzec_a._-_estetyka_postcyfrowa....pdf) (02.2020)

<sup>26</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006. s.84

## Część II. Metody pracy

### 1. Proces poszukiwań

Od 50 lat biżuteria wychodzi z warsztatów rzemieślniczych, dumnie wkraczając do przestrzeni prestiżowych galerii. Specjalnie dla niej organizowane są na całym świecie festiwale i konkursy. Jej twórcy nie omijają żadnych tematów. Do realizacji swoich prac wykorzystują różne materiały, tradycyjne i nowoczesne technologie od druku 3D przez bio- i nanotechnologię. Obecnie we wszystkich dziedzinach sztuki ponowoczesnej panuje ogólny trend łączenia sprzeczności, wszystkiego ze wszystkim, mieszania pojęć, dokonują się nieustające transformacje. Z połączeń tych działań powstają, pączkują, wciąż nowe, nieznanne formy, realizowane w odmiennych stylach i technikach. Istotnym, stosunkowo nowym na taką skalę, jest zjawisko łączenia sztuki, nauki i techniki, które już od kilku dekad funkcjonuje pod szyldem nowych mediów. W globalnym tyglu mieszają się odwiecznie ustalone wartości i paradygmaty. Rodzą się więc pytania o sztukę – w jakim kierunku zmierza? Jaka jest rola współczesnego artysty i jaką powinien przyjąć postawę?

„Zamiast zastanawiać się nad tym, czy Michał Anioł projektowałby dzisiaj samochody, lepiej zapytać, czy Damien Hirst, ze swoim naturalnym darem przyciągania uwagi, przypomina bardziej artystę czy dyrektora kreatywnego agencji reklamowej. Bez dwóch zdań sam proces, jeśli nie cel, tworzenia sztuki bliższy jest procesowi projektowania i produkcji”<sup>27</sup>. „Ars longa, vita brevis, occasion praeceps, experimentum periculosum, indicium difficile” – sztuka długa, życie krótkie, okazja ulotna. Doświadczenie niebezpieczne, sąd niełatwy. Te zapomniane człony słynnej sentencji Hipokratesa określają pojęciowe ramy niespodziewanie przylegające do sztuki współczesnej, w której mało wiary o trwałość i trwanie, a więcej ulotnych okazji i niebezpieczeństwa doświadczeń, dlatego i sąd o niej tak trudny. Idąc tropem hipokratesowych kategorii, widzimy, że nawet optymistyczna *ars longa* rodzi się wśród buntów, niepowodzeń, nieporozumień, niemożności, które wszak dzieje sztuki współtworzą”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> D. Sudjic, *Język rzeczy*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 219.

<sup>28</sup> M. Poprzęcka, *Impas – opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 7.

Optyzmizm nakazuje wiarę w wielką moc sztuki, która znajdzie sobie najodpowiedniejszą dla siebie w danym kontekście formę i przetrwa, mimo naszych do niej krytycznych odniesień. Moim zdaniem sztuka organicznie zrośnięta z naturą człowieka będzie trwała tak długo jak on sam. Okresy burzliwych przemian i kryzysów były swoistym kołem zamachowym powstawania nowych ścieżek sztuki, czyniąc ją zgodnie z okresami jej powstawania zawsze nowoczesną. Nauka i technika zmieniają, zawłaszczają świat i jego postrzeganie. Uważam, że ludzkie pragnienie i potrzeby są powiązane i odnoszą się do przyrody oraz biologii której jesteśmy częścią. Wieczorem, w zaciszu domowym, otulamy się miękkim kocem, składamy nasze skołatane trudnym dniem głowy na miękkich poduszkach, zwijamy się w kokon naszych spracowanych, zagonionych ciał, a cichy, rytmiczny oddech koi nas i usypia. Tego nam potrzeba, świadomie czy nie, poczucia miękkości, obłości, delikatnych struktur. To nadrzędna potrzeba, gdy z obszarów stechnicyzowanych rzeczywistości powracamy do swojego człowieczeństwa. O tym myślę projektując kolekcje biżuterii i takim momentom je dedykuję.

## **2. W poszukiwaniu formy – rozpoznanie utajone**

Proces poszukiwań był żmudny, zadałam sobie pytanie o formę wynikającą z mojego własnego, automatycznego gestu. Gestu stosowanego dotąd tylko w obszarze malarstwa. Tu ruchy ręki przebiegają pionowo, być może sprowokowane prostokątnym, wertykalnym formatem podobrazia i myśleniem o istocie pejzażu, którego archetypem są poziome podziały góra–dół, niebo–ziemia, jasne–ciemne.

Przeprowadziłam doświadczenie mające na celu wyłonienie prymarnych form z mojej podświadomości, odnoszącej się do biżuterii. Na rozłożonych na podłodze arkuszach papieru, za pomocą dużych pędzli, automatycznie kreśliłam kształty przywodzone myślą o przedmiocie biżuteryjnym. Decyzje o doborze wielkości podłoża i rozmiaru narzędzia były świadome. Podczas pracy nad obrazami zauważyłam bowiem, że mały format płaszczyzny i mały pędzelek, automatycznie wyzwalały mechanizm cyzelowania szczegółów. Przywołałam z pamięci określenie często pojawiające się w wewnętrznych dialogach, towarzyszących pracy nad obrazem

– „jubilerka”, mający pejoratywne znaczenie ograniczonej ekspresji w kontekście własnego malarstwa. Nie znaczy to, że odżegnuję się całkowicie od przeniesienia doświadczeń związanych z zawodem złotnika do malarstwa. Myślę wręcz, że czułe traktowanie w obrazie partii światła i delikatnych faktur struktury malarskiej, mają swoje źródło w takim samym podejściu do traktowania powierzchni srebrnych przedmiotów. Podczas pracy nad obrazem dążę do takiej sytuacji, aby obraz powstawał równomiernie na całej powierzchni, manifestując chwilę, moment jego tworzenia. Unikam „cyzelowania” poszczególnych jego partii. Obraz musi być jednorodnym organizmem, żeby go takim uczynić, nie wypełniam farbą jego poszczególnych partii jak dziecinnej kolorowanki, lecz traktuję całościowo, aby każdy jego fragment przejął moją intencję w takim samym natężeniu. Ten sposób pracy zaadaptuję do tworzenia biżuterii, będącej efektem badań.

Na podstawie przytoczonej w tekście wypowiedzi Alvara Aalto na temat jego metod projektowania: „W procesie twórczym skupiona świadomość musi czasem zostać rozluźniona i zastąpiona przez ucieleśniony i nieświadomy tryb myślowego skanowania. Oko i zewnętrzny świat zostają w jednym momencie zamglone, a świadomość i wizja uzewnętrznione i przyswojone przez ciało”<sup>29</sup>. Juhni Pallasmaa analizując twórcze procesy projektowe, zwraca uwagę na zjawisko „roztargnionej dłoni, oraz jej pozornie nieświadomej i bezcelowej gry”<sup>30</sup>

Przywołane przeze mnie skojarzenia z człowiekiem, w jego fizycznym i duchowym aspekcie, w kontekście biżuterii jako abstrakcyjnego obiektu objawiały powiązania z kobietą, ciałem, seksualnością, zatapiając swój umysł coraz głębiej w otchłani podświadomości. W swego rodzaju transie kreśliłam niezliczone koła, okręgi, elipsy. Ani jednej linii prostej, żadnych kątów, tylko miękkie, obłe formy. W tych kształtach zawierają się moje wyobrażenia o archetypach biżuterii. To proste doświadczenie sprowokowało do prześledzenia wcześniejszych realizacji.

---

<sup>29</sup> J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń, egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 81.

<sup>30</sup> Tamże, s. 83.



7. Małgorzata Kalińska, *Dokumentacja doświadczenia*, karton format A1, farba akrylowa, pędzel. 2020

Przeanalizowałam proces tworzenia kolekcji biżuterii z dyplomu magisterskiego, której temat, jak sądziłam, był bardzo odległy od obecnych poszukiwań: *Biżuteria dopełniona światłem*. Miętko prowadzone linie zbudowały tam przedmioty o obłych formach półkul i okręgów. Współistniejące w zrytmizowanych układach konsekwentnie konstruowane obiekty przeistoczyły się w małe formy rzeźbiarskie, ich charakter podkreślały odpowiednio dobrane tworzywa, jak jedwabna i bawełniana tkanina, transparentna masa polimerowa, folia, papier, srebro i stal. Świadomie ograniczona kolorystyka do czerni i bieli, różnorodność materiałów pozwoliły na różną absorpcję światła. Ograniczenie koloru do zmian walorowych, wynikających z ingerencji światła, budowały cenne jakości zmysłowe, wpływające na subtelność tej kolekcji. Wybór kształtu, form projektowanych wówczas obiektów był całkowicie intuicyjny, problem dotyczył roli światła w obiekcie biżuteryjnym, a forma była podporządkowana temu zagadnieniu.



Analizując moje dotychczasowe prace, zauważyłam, że nie stosuję do ich budowy ostrych kątów, krawędzi, trudno dopatrzeć się przedmiotów prostokątnych i kwadratowych. Dążę do budowania form obłych, lekkich, pustych w środku. Zadałam sobie więc pytanie, gdzie leży powód budowania form o kształtach zbliżonych do kuli i koła. Podłożem, wyjaśnieniem tego jest moje myślenie o biżuterii. Jako obiekt noszony blisko ciała, najczęściej przez kobiety, niejako związany z ciałem, kobiecością, w moim mniemaniu musi mieć zmysłowy charakter. Prowokujący do dotykania, odnoszący się do obłości ciała.

„Okrag jest formą prymarną, niosącą ze sobą głęboką, wielowarstwową symbolikę we wszystkich kulturach i religiach, krążącą wokół boskości, nieskończoności, absolutu, wewnętrznej harmonii, pierwiastka duchowego”<sup>31</sup>. Koło to manifestacja doskonałości, zniesienie wszelkich barier, ograniczeń, przeciwieństw, absolutna jedność i wielka pustka, wciąż odnawiające się życie, powstające z obumierającej natury. Połączenie elementu biologicznego i duchowego to nasze naturalne środowisko bytowania. Od momentu poczęcia towarzyszą nam formy opływowe, a kształt każdej żywej komórki, będącej podstawą biologicznej przestrzeni zawiera się w obłościach, wywodzących się z koła. Koło-okrag to figura, która wiąże się z symboliką pierwiastka żeńskiego. Istnieje głęboka żywa więź między wizerunkiem świata organicznego, a nami samymi. Dążę do takiej prostoty myślenia, która rozbudzi większą wrażliwość na przejawy świata organicznego i jego sygnały, nawet te niezauważalne. Odnosząc się do tworzonych przedmiotów, skłaniam się do poszukiwania w obszarach bliższych ludzkiej naturze. W ich stylistyce wykorzystuję skojarzenia ze zmysłowością, cielesnością. Chcę zaproponować odbiorcy zawarty w obiekcie użytkowym, ów zmysłowy obszar wzmocniony poczuciem materialności i haptyczności, a także skupioną w nich materializację światła. Tak więc biomorficzne, obłe formy biżuterii, stające się elementem uzupełniającym naszą cielesność, są jak najbardziej właściwe i uzasadnione. Okulocentryczny model rzeczywistości w jakiej żyjemy został ostatnio zdominowany przez informację zawartą na płaskim obrazie. Budzi to naturalną tęsknotę, potrzebę zaangażowania pozostałych zmysłów w postrzeganie i konsumowanie otoczenia.

---

<sup>31</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 152–154.

„My ludzie Zachodu, zaczynamy odkrywać nasze zaniedbane zmysły. Ta narastająca świadomość przypomina opóźnione powstanie przeciwko bolesnej deprawacji wrażeń zmysłowych, na którą cierpieliśmy w naszym stechnicyzowanym świecie, stwierdził antropolog Ashley Montangu”<sup>32</sup>. Podstawowym sposobem interakcji dzieło–odbiorca jest jego odbiór przez oglądanie. W biżuterii zachodzi bardzo specyficzna reakcja na linii dzieło–odbiorca, gdyż to odbiorca staje się widzem i galerią, niejako zrasta się z obiektem biżuteryjnym, nie tylko na krótki czas „wystawy” (ekspozycji), lecz często na długie lata wiąże się z przedmiotem bardzo mocno, często w sensie dosłownym. Nierzadko, wykonując zawód złotnika, przecinałam ślubne obrączki noszone bez ich zdejmowania tak długo, że wrastały w palce ich właścicieli, a po ich usunięciu pozostawało w tym miejscu głębokie wgłębienie – odcisk przedmiotu. Wykonywanie tej czynności zawsze wzbudza u mnie silne emocje, gdyż ingeruję w bardzo osobistą, intymną wręcz sferę, z zupełnie obcą osobą. Osobą, która sama odczuwa w takiej sytuacji skrępowanie, a nawet pewien rodzaj wstydu, ale dzięki tym zdarzeniom uświadomiłam sobie, że biżuteria to nie tylko przedmiot użytkowy, noszony dla celów estetycznych, lecz jako symbol niosący ważne przesłanie potrafi związać się ze swoim właścicielem na dużo głębszym poziomie.

Przykład wrastających w palce obrączek jest może ekstremalny, powszechne natomiast jest to, że dla biżuterii dobrowolnie okaleczamy własne ciała, robiąc dziurki w uszach, aby móc nosić kolczyki, coraz powszechniej w ramach piercingu dziurki i dziury pojawiają się w rozmaitych częściach ciała. Proceder ten nie jest już współcześnie żadną ekstrawagancją, a swoje źródło ma w różnych kulturach. Warto też dodać, że w tych „dziurach” umieszczane przedmioty nie zawsze mieszczą się w kategoriach dzieła sztuki. A raczej jak określił ten typ kreacji Deyan Sudjic „wytworzonymi dla oddalenia nudy”<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> J. Pallasama, *Oczy skóry – architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 47.

<sup>33</sup> D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, Karakter, Kraków 2013, s. 232.

### 3. Gest – formy procesualne

Aby uniknąć mechanicznych przeniesień, postanowiłam nie korzystać z tradycyjnej metody projektowania, polegającej na szkicowaniu czy wykonywaniu przestrzennych modeli. Postanowiłam raczej zaufać przeczuciu, skorzystać z doświadczenia pracy nad obrazem, gdzie angażuję cały arsenał emocji uwalnianej każdorazowo w chwili zetknięcia pędzla z płótnem. Nie mam tu na myśli dosłownego przeniesienia tej czynności, lecz odniesienie się do procesualności.

„Ślady gestów w przestrzeni łatwo odnaleźć w reprezentacjach sztuki procesualnej, czyli znajdujące się ciągle w procesie powstawania, transformacji, ulotności. Kierunek zainicjowany w końcu lat 60. Uważany za reakcję na gładkie, wykończone manualnymi metodami dzieła minimalizmu. Prace artystów *process art*, często wykonane z materiałów organicznych, ulegających rozkładowi, jak tłuszcz, lód, trawa – były też wymierzone w komercjalizację sztuki. Czołowym teoretykiem i przedstawicielem tego kierunku stał się Robert Morris, który dowodził, że należy wyciągnąć wnioski z malarstwa gestu Jacksona Pollocka i zwrócić większą uwagę na znaczenie samego procesu tworzenia, jak i na rolę, którą odgrywają w nim narzędzia i materiały. Te przemyślenia doprowadziły Morrisa do realizacji, w których tworzywem były obłoki pary. Samo słowo «proces» zyskało niezwykłą popularność w żargonie sztuki czterech ostatnich dekad XX wieku i zaczęło pojawiać się w wielu jeszcze kontekstach, zwłaszcza tam, gdzie trzeba było położyć nacisk nie tyle na gotowe dzieło, a na jego tworzenie”<sup>34</sup>.

W refleksyjność samych dzieł, ich struktury albo formy procesualnej, wpisane są przemiany świata przeżywanego. Artyści z pewnego rodzaju fenomenologiczną ascezą odwołują się do dostępnego sobie doświadczenia i elementów warunkujących dane medium, ulegają plastycznemu kształtowaniu dzieła. Autoreferencjalność dzieła i jego twórcy stają się fundamentami, kwalifikującymi myśli jako pierwotne, źródłowe i nieuchwytnie. „Sztuka bowiem odsyła wstecz do medium prezentacji i przedstawienia, które sprawia, że to co przedstawione, staje się widzialne, wydobywając z wyglądu rzeczy coś przedtem myślowo nieuchwytnego”<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> artinfo.pl <https://artinfo.pl/pl/wizytowki/indeks-hasel/38681/> (2020)

<sup>35</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Warszawa 1975. s.135.

#### 4. Struktury próbne

Towarzyszące procesowi przygotowawczemu przecucie formy jest na tyle mgliste, niedookreślone, że nie można wyznaczyć prostej drogi działań dążących prosto do celu, bo droga ta nie istnieje. Forma jest jak z sennego wspomnienia, niby znajoma, bliska, a zarazem nieuchwytna „w początkowym stadium istnieje koncepcja dzieła, choćby tylko tymczasowa, zarysowa, choćby obciążona wieloma niedopełnieniami, szkicowa, ale dająca pewną całość w zarysie. Potem następuje druga faza, w której dokonuje się dostosowanie pewnego realnego przedmiotu fizycznego do tego zarysu, żeby o ten przedmiot dało się «zahaczyć», ten fikcyjny jeszcze, pomyślany tylko przedmiot, mający być dziełem sztuki”<sup>36</sup>. Tak do sytuacji początkowej odnosi się Roman Ingarden mówiąc o fundamentach bytowych dzieła sztuki. Myślę, że przecucie przyszłej formy dzieła znajduje się gdzieś w połowie drogi pomiędzy świadomym, a nieświadomym. Zdarza się spotkanie tego przecucia we śnie, w którym: „przeżycia dnia – świadome i nieświadome – są ponownie badane, sortowane, kojarzone, analizowane, kategoryzowane lub wyrzucane. Wspomnienia są przenoszone z jednego miejsca mózgu i katalogowane w innych miejscach naszej kory mózgowej na podstawie czynników takich jak: typ informacji jaką zawierają, ich związek z innym zdarzeniem i wewnętrzny stan emocjonalny umysłu nadający im znaczenie. Ten odmienny stan umysłu, około 1/3 naszej egzystencji jest ciągle zagadkowy i trudno poddaje się badaniom”<sup>37</sup>.

Postrzegam przebieg kształtowania się przecucia przyszłego projektu jako wypadkowej emocji, doznań z danego obszaru zainteresowania i jego przekształcenie w naszych umysłach, jako ciąg procesów odbywających się w mózgu, gdy neurony, które wytwarzają impulsy łączą się w obwód i angażują się w procesy poznawcze. Moje rozważania dotyczące roli snów i podświadomości w procesie dotarcia do przecucia nie są niczym nowym. Blisko 100 lat temu Andre Breton w *Manifestie surrealizmu* podał jego definicję: „Surrealizm – czysty automatyzm psychiczny, przez który zamierza się wyrazić bądź w słowach, bądź w piśmie, bądź w każdy inny sposób rzeczywiste funkcjonowanie myśli. Dyktando myśli pod nieobecność wszelkiej kontroli

---

<sup>36</sup> R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 189.

<sup>37</sup> R.D. Fields, *Drugi mózg, rewolucja w nauce i medycynie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012, s. 305.

sprawowanej przez rozum, poza wszelkimi sprawdzianami estetycznymi lub moralnymi”<sup>38</sup>. Zjawiska manifestujące się w snach, w działaniach mimowolnych i przypadkowych, od strony naukowej w owym czasie badała psychoanaliza Zygmunta Freuda. Zainteresowanie stanem pomiędzy jawą a snem stało się kluczem do inspiracji w wielu dziedzinach sztuki. Celem malarstwa lat 20. XX wieku było zerwanie z tym co zewnętrzne i odkrywanie modelu wewnętrznej inspiracji, która odnosi się do funkcji i znaczenia wyobraźni oraz snu, poddając pod krytykę postawę realistyczną. „Wartość obrazu zależy od piękności otrzymanej iskry” twierdzi A. Breton. Surrealizm znalazł swoje poczesne miejsce w historii sztuki, na przykładzie surrealistycznego pojęcia przypadku obiektywnego, polegającego na jego samoistnym pojawieniu się “w selekcji zgodnych ze sobą elementów sematycznych w niezależnych od siebie wydarzeniach”<sup>39</sup>. Prądy awangardowe zainteresowały się kategorią przypadku, wyróżniając bezpośrednie i pośrednie wytwarzanie przypadku. Wracając do surrealizmu, interesująca jest sama idea zapisu automatycznego, tak chętnie stosowana przez surrealistów, korzystająca z doświadczeń dadaizmu, odwołująca się z kolei do kombinatoryki i przypadku. „Jego materializacja za sprawą artysty jest suwerennym aktem, który tworzy i znajduje to, co ma pokazać, pokazując. Toteż czynności malarza, który wodzi pędzlem, nie można opisywać w kategoriach finalnych. Malarz nie przewodzi idei z głowy na zewnątrz, na płaszczyznę płótna. Jego czynność związana jest z cielesną motoryką”<sup>40</sup>.

W twórczym akcie artysta dopuszcza do głosu swego rodzaju przecucie, będące silnym pragnieniem, włącza je w doświadczenie percepcyjne. Przecucie staje się czynnikiem wyróżniającym doświadczenie estetyczne, w przeciwieństwie do dokonań czysto intelektualnych i praktycznych. A zamierzonosc staje się siłą spajającą poszczególne elementy dzieła, nadając mu ideowy sens. Związek gestu malarskiego z płaszczyzną obrazu, to zjawisko występujące powszechnie. W działaniach performatywnych artyści także często, do budowy swoich kreacji sięgają po to narzędzie wyrazu. Konstruowanie przestrzennych form o stałym (charakterze) przy

---

<sup>38</sup> M. Poprzeczka, *Sztuka Świata. Surrealizm-nowe obszary wyobraźni*, t. 9, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004, s. 139.

<sup>39</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 82.

<sup>40</sup> G. Boehm, *O obrazach i widzeniu – antologia tekstów*, Universitas, Kraków 2014, s. 291.

udziale swobodnego gestu nastrocza pewne trudności natury technicznej. Chociaż w mnogości artystycznych projektów w obszarach sztuki i designu można takie działania zaobserwować.

Silnie konceptualna metoda pracy połączyła cztery młode szwedzkie projektantki z Grupy Front, dla których emocjonalna funkcja przedmiotu użytkowego stanowi o jego nadrzędnym aspekcie. Zajmują się badaniem samego procesu projektowego, w ramach którego efekty działania bywają nieprzewidywalne, a element przypadku ma kluczowe znaczenie. Moją uwagę, wśród ich różnych metod pracy, zwrócił projekt *Draw Your Furniture*, w którym zgodnie ze swoim naturalnym gestem projektantki rysują w przestrzeni elementy wyposażenia wnętrz – krzesła, lampy, stoliki. Zmaterializowanie ich umożliwia metoda, w której zastosowane są dwie zaawansowane techniki. Za pomocą Motion Capture rejestrowane są wykonane w powietrzu gesty-rysunki, które stają się cyfrowymi plikami 3D i są drukowane metodą Rapid Prototyping jako meble.



8. Friedman Benda, Anna Lindgren  
Sofia Lagerkvist,  
*Draw your furniture* Front Design,



9. Friedman Benda, Anna Lindgren  
Sofia Lagerkvist,  
*Draw your furniture* Front Design,  
<http://www.frontdesign.se/sketch-chair-project>

Od ich powstania minęło kilka lat, co w czasach galopującego postępu technologicznego jest długim okresem. Obecnie aby „wydrukować” rysunek przestrzenny wystarczy 3Doodler, proste urządzenie w formie długopisu, z którego wypływa podgrzany filament. Użytkownik rysuje w powietrzu dowolny kształt, a on natychmiast zastyga, zapisując gestykularny rysunek w przestrzennej formie. Do swoich doświadczeń wykorzystałam 3Doodler, który umożliwił mi odwzorowanie gestu w obiekt 3D. Dzięki temu powstało kilka form, z zastosowaniem sztywnych i elastycznych filamentów. Z efektów nie byłam zadowolona, gdyż linia tworzona przez uwalniany filament okazała się zbyt mechaniczna, w każdym jej odcinku miała taką samą grubość. Narzędzie nie daje możliwości uzyskania plamy lub zróżnicowanej linii. Czas potrzebny do podgrzania okazał się dla mnie zbyt długi, aby uwolnić swobodny gest. Efekty pracy w moim odczuciu były zbyt mechaniczne i nosiły znamiona sztuczności. Po przeprowadzeniu wielu prób zrezygnowałam z tej techniki. Doświadczenie to było o tyle cenne, że utwierdziło mnie w przekonaniu, aby ograniczyć do minimum użycie wszelkich narzędzi i urządzeń. Operacje projektowe i procesy produkcji oparte na druku 3D wpisały się na stałe do szeroko pojmowanej dziedziny tworzenia biżuterii komercyjnej. Projektanci wykorzystują je do prototypowania bardzo skomplikowanych i wymagających ogromnej precyzji procesów przygotowawczych w technikach odlewniczych. Programy 3D, są także wykorzystywane do projektów autorskich, wytwarzanych w niewielkich seriach i obecnie stały się techniką powszechnie stosowaną. Ograniczyłam się do procesów analogowych, aby być jak najbliżej z obiektem w procesie jego powstawania, dzięki czemu mogę uczynić mój własny gest elementem faktycznie współtworzącym produkt finalny.

Poszukując związku gestu z formą przestrzenną, uwagę moją zwrócił twórca, który swoje performatywne dzieła opiera na doświadczeniach wywodzących się wprost z malarskiego gestu i chińskiej kaligrafii. Shinichi Maruyama w trakcie nauki pisania chińskich znaków, zafascynował się niepowtarzalnym efektem każdorazowego spotkania narzędzia, medium i papieru. „Ciecz podobnie jak atrament Sumi są ze swojej natury nieuchwytny. Tak jak tusz znajduje swoją ścieżkę przez ziarno papieru, tak ciecz porusza się w powietrzu”<sup>41</sup> – tłumaczy

---

<sup>41</sup> S. Maruyama, *Kusho* statement <https://www.shinichimaruyama.com/statement> (2020)

artysta. W projekcie *Water Sculpture* wyrzuca w powietrze wodę, a w projekcie *Kusho* tusz, który podczas lotu stale zmienia swój kształt, jego struktura pęka, rozrywa się, budując przestrzenne obiekty. Każda akcja trwa nie dłużej niż sekundę, a w każdym jej ułamku forma przybiera inną postać, którą można określić jako rzeźbę tworzoną naturalnie, na skutek intencji artysty.



10. S. Maruyama, *Kusho*, Self-Portrait, 2006  
<https://www.shinichimaruyama.com/kusho>



11. S. Maruyama, *Kusho #1*, 2006  
<https://www.shinichimaruyama.com/kusho>



12. S. Maruyama, *Kusho #3*, 2006  
<https://www.shinichimaruyama.com/kusho>





13. S. Maruyama, *Water Sculpture movie*, 2009 <https://www.shinichimaruyama.com/water-sculpture-movie>

w interakcję z nowym środowiskiem, poddają się już tylko prawom fizyki. Działania takie są najbliższe mojemu dążeniu do nadania obiektowi formy, będącej wypadkową intencji i materii – tworzonej każdorazowo w ścisłej korelacji z myślą, wyobrażeniem obiektu.

Budowanie obiektów przestrzennych „gestem” stanowi wyzwanie natury formalnej, nie tyle na etapie myślenia o jego kształcie związanym z intencją, co dobraniu odpowiedniej metody, umożliwiającej kształtowanie formy. Będąc w zgodzie ze swoim przecuciem przyszłego obiektu, poszukiwałam odpowiedniego materiału do ukształtowania form o obłych kształtach, pustych w środku, o cienkich ściankach, co umożliwi budowę dość dużych, ale lekkich obiektów. Znane mi dotychczas technologie nie gwarantowały sukcesu. Podjęłam wiele prób z różnymi materiałami, próbując je zmusić do swobodnego tworzenia kształtów, a w odpowiednim momencie zatrzymania procesu w określonej fazie swojego tworzenia. „Nie ma czegoś takiego jak logiczna metoda wpadania na nowe pomysły czy logiczna rekonstrukcja tego procesu. Każde wielkie odkrycie zawiera w sobie irracjonalny element twórczej intuicji<sup>42</sup>”.

---

<sup>42</sup> R. Koschany, *Przypadek*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 125.

## Część III. Proces realizacji

### 1. Gest w przestrzeni - eksperymenty

Pragnienie budowania formy ukształtowanej w sposób naturalny, tożsamy z naturalnymi możliwościami medium, pozostającym w ścisłym, organicznym związku z moim własnym przeczuciem, stało się wręcz obsesyjne. Proces poszukiwań zaczął się na polu dobrze mi znanym – u źródła, przy stole złotniczym. Próby zmuszenia twardego, zimnego metalu, jakim jest srebro, przebiegały wielotorowo. Wylewanie roztopionego metalu (temp. topnienia srebra 960°C) do różnego rodzaju i o różnych temperaturach zawieszin nie zadowoliło mnie. Wychłapywanie płynnego srebra na różnorodne podłoża; rozgrzane płaskie lub fakturalne blachy miedziane, szklane kuleczki, piasek, a także substancje pochodzenia organicznego, było co prawda gestykularnym zapisem pewnej intencji, lecz nie w formie jakiej oczekiwało moje przeczucie. Traktowanie srebrnych powierzchni stężonymi kwasami; siarkowym, azotowym i ortofosforowym, przynosiło często zaskakujące i bardzo interesujące efekty, które jednak uznałam za nieprzydatne w koncepcji form kształtowanych gestem. Jediną techniką mogącą spełnić moje wymagania było repusowanie. Z reguły wymaga korzystania z dopasowanych do przyszłego kształtu formy matryc, naprzemiennie wyżarzania i wyklepywania blachy. Czynności te wymagają długiego czasu, w którym najsilniejsze nawet emocje ulegają „rozpuszczeniu”, a czynności stają się zbyt mechaniczne. Powstałe w tej technice obiekty nie są wynikiem swobodnego gestu, lecz umiejętności technicznych.

Obiekty z metalu powstałe w wyniku wielu doświadczeń odznaczały się dużym ciężarem. Moim zdaniem waga obiektu biżuteryjnego to jego ważny aspekt, jako obiekt użytkowy biżuteria powinna bowiem spełniać swoją funkcję. Co prawda często klasyfikacja obiektów tzw. artystycznych, jako biżuterii ogranicza się do jednego wymogu „aby dało się to założyć”, w moim podejściu do tego wymagania, powinno ono zakładać możliwość noszenia tego przedmiotu przez długi czas, niestety waga wielu, nawet bardzo interesujących projektów to uniemożliwia.

Poruszając się w specyficznym „pomiędzy” – sztuką, a designem, dążę do obciążenia obiektu ciężarem przesłania, a nie jego fizyczną wagą. Zabiegam dlatego o wyjątkową lekkość obiektu w stosunku do jego rozmiaru. Lekkość tę dedykuję ulotności, efemeryczności, kładąc nacisk na ruch otwartości, wobec tego co ma się wydarzyć. Ciężar przedmiotu chcę przenieść w sferę jego interpretacji i reinterpretacji. Reinterpretacji, czyli nowemu odczytaniu, podlega dzisiaj wiele zagadnień we wszystkich dziedzinach sztuki, filozofii i nauki. W dziedzinie współczesnej biżuterii jest dokonywana nieustannie i pozwala odkryć niespotykane dotąd jej oblicza. W dzisiejszej rzeczywistości, kreatywnych umysłów tworzących biżuterię jest więcej niż w całej dotychczasowej historii (umożliwia to edukacja, nowe technologie informatyczne, jak i czas, którego nie musimy poświęcać w całości na zabezpieczenie środków do przetrwania).

Dążę do odszukania nowego charakteru obiektów biżuteryjnych, nadania im nowych znaczeń, zwrócenia uwagi na zjawiska już wcześniej poruszane w innych obszarach sztuki. Pragnę dokonać swoistego przeniesienia sposobu myślenia o obrazie i procesach jego tworzenia, przełożenia go na język biżuterii, przedmiotu użytkowego, które w swoich założeniach rządzą się innymi prawami. Poddać namysłowi to, że projektowanie nie musi być podporządkowane utartym regułom, a w następnym etapie odpowiednio zrealizowane według ustalonych reguł. Tak w moim rozumieniu powstają obiekty mieszczące się w dziedzinie rzemiosła. Rzemiosła, którego rolę szalenie cenię, lecz jest ono tylko narzędziem, a nie celem samym w sobie. Ograniczanie się do założeń czysto warsztatowych i podporządkowanie im koncepcji, prowadzi do powstania przedmiotu opierającego się twórczemu procesowi, i staje się jedynie jego wtórnym przejawem, mechaniczną realizacją czegoś, co wcześniej zostało ściśle określone, domknięte już na etapie projektowania, odbierając powstającemu obiektowi cechy jego własnej ekspresji.

Następny krok stanowiły próby budowy obiektów z materiałów wykorzystywanych przeze mnie do wcześniejszych realizacji niekomercyjnej biżuterii. Były to termoutwardzalne masy polimerowe, polietylenowe rury termokurczliwe oraz termoplastyczna Worbla i Umaru. Te materiały w swojej strukturze były bliższe oczekiwaniom, poddają się co prawda gestowi, tracą jednak w procesach ich obróbki swoją dynamikę. Do formowania wymagają wcześniej opracowanych matryc, których kształt tylko powielają, czyli nie spełniły mojego założenia

o naturalnym kształtowaniu się obiektów. Naturalne, czy swobodne kształtowanie obiektu w moim rozumieniu umożliwia budowanie jego formy przestrzennej w taki sposób, aby w procesie powstawania nie zatracił on swojej indywidualnej ekspresji. Sama materia nie wykazuje, bez udziału czynników zewnętrznych, własnego potencjału energii. Tu upatruję kluczową rolę mojego autorskiego gestu, który oswoiłam w procesach malarskich. Gest - podjęta decyzja o wykonaniu pewnego intencjonalnego ruchu zawierającego ładunek ekspresji, wiąże się z możliwością pojawienia się zdarzeń przypadkowych. Przypadku, który może wnieść wartościowe jakości do procesu powstawania obiektu, lub go zniszczyć. Poszukiwałam więc materiału, który poddałby się, jak to określiłam naturalnemu kształtowaniu.

## **2. Materia w procesie**

Proces najczęściej jest definiowany jako zbiór czynności, wzajemnie ze sobą powiązanych, których realizacja jest niezbędna dla uzyskania określonego rezultatu. Jako przemiana fizyczna pozwala wyróżnić istotnie różniące się stany materii.<sup>43</sup> W przyrodzie odnajduję niezliczone przykłady, fascynujących swym przebiegiem i efektem, procesów przebiegających naturalnie, w absolutnie niewymuszony sposób. Niekończący się ciąg wzajemnie powiązanych, następujących po sobie zmian, interakcji i działań. Zamknięty w kolistym ruchu; milczący namysł, początek aktu wejścia, rozwinięcie-organizacja, ustanowienie-materializacja, po czym na powrót myśl-refleksja. Cykl stawania się i zanikania. Rytm wyznaczony przez koło, to nie powrót do tego samego, ale nieustanne integrowanie nowych elementów, trudna do nazwania sfera „stawania się”, specyficzny ruch ku czemuś. Ten proces, jak czas zaklęty nieustannym wschodem i zachodem słońca, następującymi po sobie porami roku, cyklem narodzin i śmierci, wypełniający się byt – ulega fluktuacji.

„W sztuce nowoczesnej, która z upodobaniem kierowała się elementarnymi różnicami, chwiejna granica między neuformowaniem a zaczątkiem formy często była przedmiotem

---

<sup>43</sup> ISO Słownik, EN ISO 9000:2015 pkt 3.4.1 <https://isoslownik.pl/3.4:3.4.1> (2020)

refleksji, a także tematem plastycznych przedstawień”<sup>44</sup>. Zadałam sobie pytanie jak zachowując wolność formy i jej własne życie, nadać intencjonalny kształt nie naruszając jej naturalnej harmonii? Poszukiwałam formy, która już wyraźnie zmanifestowała się w moim przeczuciu.

Kolejne doświadczenia, tym razem z materiałem silikonu przyniosły pewien stopień zadowolenia. Silikon do pewnego stopnia posłuszny, poddawał się procesowi naturalnego formowania. W trakcie barwienia, w pożądanym sposób zachowując jego transparentność można było spowodować, aby miał nieprzejrzystą powierzchnię. Dzięki ingerencji w procesy jego zastygania, w wyższych lub niższych temperaturach, miałam wpływ na przyspieszenie lub zatrzymywanie cyklu formowania. Silikon nie wymaga konstruowania specjalnie sztywnych matryc. Materiał prawie idealny – prawie, gdyż sprawia pewien istotny kłopot w trakcie użytkowania. Jako wytwórca biżuterii komercyjnej mam wyrobioną, dzięki wieloletniej praktyce zasadę – testowania nowych wzorów, a w szczególności, jeśli wykorzystuję nowy materiał. Test ten polega na praktycznym użytkowaniu obiektów przez kilka osób w pewnym okresie. Być może brzmi to banalnie, ale spełnia kluczową rolę w merkantylnym powodzeniu innowacyjnych kolekcji. Tego testu silikonowe obiekty nie przeszły. Przedmioty w trakcie użytkowania przyciągały do siebie drobinki kurzu i kłaczki uwalniające się z elementów garderoby. Czas także nie był ich sprzymierzeńcem, po pewnym okresie użytkowania w różnych warunkach, silikon zmienia swoją strukturę usieciowania, a jego powierzchnia staje się lepka. Obiekty silikonowe spełniły więc swój artystyczny wyznacznik, lecz nie sprawdziły się jako obiekty użytkowe.

Tu rodzi się pytanie o rolę biżuterii, której reprezentacje trafiają do znamienitych muzeów sztuki nowoczesnej, balansując na granicach designu i sztuki jako obiekty jednostkowe. W obszarze biżuterii współczesnej można sypać przykładami realizacji doskonałych w swojej formie, będących błyskotliwym komentarzem wzniosłych idei, rozpadających się w trakcie podróży na wystawę czy konkurs. Nie stoję w opozycji do najbardziej efemerycznych popisów artystycznych w tej dziedzinie, uważam, że są pożyteczne w procesie rozbudzania kreatywnego myślenia, dochodzenia do nieoczywistych rozwiązań. Stoję jednak na stanowisku, że rzeczy ważne muszą odznaczać się solidnością, chociaż po to, aby mogły przetrwać. Nie zasilać i tak już

---

<sup>44</sup> G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Universitas, Kraków 2014, s.190.

przeładowanych wysypisk śmieci „jednorazowymi” przedmiotami. „Dizajn – bez względu na to, czy się cieszył uznaniem, czy też nie – zawsze dotyczył czegoś więcej niż tylko natychmiastowej użyteczności. Ten aspekt stał się znów aktualny, gdy zainicjowany przez Ettore Scottassa ruch Memphis na początku lat osiemdziesiątych XX wieku wprowadził postmodernizm do wzornictwa meblarskiego. Zdaniem Scottassa nie istniał tylko jeden rodzaj użyteczności – uznawał zarówno jej emocjonalną, jak i funkcjonalną odmianę. Od tego czasu nowością stał się ogromny wzrost popytu na coś, co moglibyśmy nazwać dizajnem przeznaczonym do galerii”<sup>45</sup>.

Silikonowe obiekty nie weszły więc w skład kolekcji, stanowiącej efekt niniejszej pracy badawczej, ale wniosły istotny wkład w proces jej powstawania. Silikonowe miękkie, obłe formy, stały się zaczątkiem tego co nastąpiło w dalszych etapach pracy. Zauważyłam bowiem jak łatwo poddają się procesowi naturalnego kształtowania obiektu, w procesie przechodzenia z konsystencji płynnej do stałej. Te miękkie, obłe, cienkościennie obiekty, puste w środku, poddają się przekształceniom w naturalny dla siebie sposób. Postanowiłam je wykorzystać jako formy odlewnicze, które pozwolą kształtowanej formie zastygać w ruchu, podczas mojej ingerencji. Od tego momentu sprawy potoczyły się szybko, chociaż nie obeszło się bez przypadkowych zdarzeń, ale to jest wpisane w problem poruszany w temacie pracy. Przystąpiłam więc do budowania form naturalnie kształtowanych, będąc narażona na przypadek i ryzyko potknięć, w czym odnalazłam analogię do moich doświadczeń, jakie miały miejsce podczas procesów malarskich.

Jako podstawową substancję do kreacji przedmiotów zastosowałam żywice polimerowe. Żywica definiowana jest, jako substancja wytwarzana w niektórych roślinach, najczęściej w drzewach iglastych, gdzie znajduje się w specjalnych przestrzeniach międzykomórkowych lub przewodach żywicznych i wytwarzana jest przez otaczające je komórki wydzielnicze (żywicorodne)<sup>46</sup>. Żywica służy do zabezpieczania miejsc będących ranami drzewa. Żywice są nierozpuszczalnymi w wodzie lub częściowo krystalicznymi mieszaninami nielotnych związków

---

<sup>45</sup> D. Sudjic, *Język rzeczy*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 201.

<sup>46</sup> Wikipedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Żywica> (2020)

organicznych, głównie terpenoidów oraz kwasów fenolowych<sup>47</sup>. W przyrodzie występują różne rodzaje żywic, co uzależnione jest od tego, z jakiej rośliny są pozyskane. Polimery to także związki występujące naturalnie, chociaż dzisiaj mało kto kojarzy polimery z naturą. To związek chemiczny zbudowany z powtarzających się grup wielkocząsteczkowych atomów zwanych merami (poli-wielość, mnogość, mer-cząsteczka). Żywice – polimery naturalne, mają szerokie zastosowanie w farmakologii, do produkcji kalafonii, szelaku, terpentyny. Zanim jednak pojawiły się w powszechnym użyciu jako tworzywa sztuczne, ich historia sięga daleko w przeszłość. Żywicę z drzew lakowych od ponad trzech tysięcy lat wykorzystuje się do wyrobu laki. Wiele gałęzi przemysłu wykorzystuje żywice naturalne – jedną z nich jest żywica kopalna – bursztyn, mający szerokie zastosowanie w przemyśle jubilerskim.

„Od zawsze ludzie wykorzystywali materiały naturalne pochodzące z drzew, roślin, insektów, czy zwierząt, z których (choć zazwyczaj nie są tak kojarzone) są polimerami: wosk pszczeli, bursztyn, gutaperka, rogi i kopyta bydlęce, bitum czy szelak. Rogi zwierzęce w Anglii od początku osiemnastego wieku zaczęto poddawać obróbce termicznej, dzięki czemu rozwinęła się produkcja ozdobnych tabakierok, guzików czy pudełek. Ale faktyczny przełom w historii polimerów miał nastąpić w dziewiętnastym wieku. W 1839–1840 Charles Goodyear i Thomas Hancock odkryli, że ogrzewanie naturalnej gumy roztworem siarki, pozwala uzyskać elastyczny materiał odporny na rozpuszczalniki, zaś dodatek wysokowartościowej siarki daje materiał twardy-ebonit<sup>48</sup>. Ebonit stał się pierwszym tworzywem uzyskanym przez chemiczną modyfikację naturalnego polimeru, produkowanym na skalę przemysłową. Następnym krokiem milowym dla rozwoju cywilizacji było opracowanie w 1909 roku chemicznej formuły bakelitu – pierwszego całkowicie syntetycznego polimeru, powstałego w reakcji fenolu i formaldehydu. Po roku 1914 nastąpił rozkwit badań nad nowymi formułami materiałów syntetycznych, dzisiaj tworzywa sztuczne towarzyszą nam w każdej dziedzinie życia, po epokach kamienia, brązu, żelaza, czasy współczesne nazywa się „epoką tworzyw sztucznych”.

---

<sup>47</sup> Wikipedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Żywica> (2020)

<sup>48</sup> M. Jadzińska, *Nieznośna zmienność materii. Tworzywa sztuczne w sztuce*, <http://journal.doc.art.pl> (24.10.2019)

Od ponad wieku tworzywa sztuczne znalazły swoje poczesne miejsce w sztukach wizualnych. Jak powiedział Jackson Pollock: „Każda epoka wymaga innych środków do jej artystycznego opisu” precyzyjnie odnosił się tą wypowiedzią (w filmie dokumentalnym Hansa Namutha – *Jackson Pollock 51*)<sup>49</sup> do metod swojej pracy. Sądzę że to uniwersalne stwierdzenie dotyczy opisu sztuki współczesnej, w kontekście używanych materiałów. Tworzywa sztuczne stały się ulubionym materiałem wielu współczesnych artystów. W latach 20. ubiegłego stulecia powstały „archetypiczne rzeźby z plastiku” Nauma Gabo. Zafascynowany możliwościami nowych wówczas materiałów Leo Amino stworzył *Rodzinę* (1948) – jedną z pierwszych rzeźb poliestrowych z zatopionymi w jej wnętrzu przedmiotami, gdzie w procesie odlewania powstawały pewne niedoskonałości w postaci powietrznych pęcherzy, spękań, nieregularności, co pogłębiało efekty świetlne w tych pracach. Inne przykłady to: olbrzymie kobiety, do których można było wchodzić, tworzone przez Niki de Saint Phalle, poliestrowe Kciuki awangardowego rzeźbiarza Cesara Baldaccini, opakowywane folią poliuretanową wyspy, parki, a nawet budynek niemieckiego parlamentu autorstwa amerykańskiego artysty Christo. Polscy artyści: Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Kantor, Władysław Hasior, także korzystali z dobrodziejstw tworzyw sztucznych. Realizacje te dotyczą obiektów przestrzennych, ale także malarstwo nie jest wolne od tworzyw sztucznych. Czymże są bowiem powszechnie stosowane farby akrylowe, których spoiwem są żywice poliakrylowe, a wszystkie stosowane do nich media są kombinacjami związków polimerowych. Dokonując wyboru zastosowania tworzywa sztucznego do tworzenia kolekcji biżuterii, zadawałam sobie pytanie o słuszności tego wyboru. Znalazłam wiele argumentów za tym przemawiających: podobieństwo do farby akrylowej, którą stosuję w malarstwie, możliwość uzyskania szerokiej gamy kolorów, swobodnego ich doboru w transparentnych lub nieprzejrzystych ściankach obiektów, możliwość budowania przestrzennych form o miękkich kształtach.

Biżuteria współczesna nie oparła się tendencji stosowania tworzyw sztucznych. Spektrum ich wykorzystania jest tak obszerne, że mogłoby posłużyć za temat osobnej rozprawy. Równoległe do pojawienia się żywicy w rzeźbie i obiektach przestrzennych, tworzywa sztuczne

---

<sup>49</sup> *Jackson Pollock 51* dir. Hans Namuth, 1951, <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>.



wykorzystywano do budowy obiektów biżuteryjnych. Jako przykład podam obiekty wykonane z rezolanu – żywicy fenolowej już w połowie lat 60. XX wieku w WSSP (obecnie ASP) w Łodzi.<sup>50</sup>



14. A. Jocz, *Naszyjniki* 1964–1966, żywica, rezolan czarny, własność ASP w Łodzi  
Katalog wystawy LENA. Helena Kowalewicz-Wegner, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016



15. M. Paździejewska, *Klipsy* 1967-1968, rezolan, mosiądz, własność ASP w Łodzi  
Katalog wystawy LENA. Helena Kowalewicz-Wegner, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016

<sup>50</sup> Katalog wystawy LENA. Helena Kowalewicz-Wegner, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016 s.93.

W pierwszym etapie pracowałam nad rozpoznaniem właściwości żywic, sprawdzałam ich rodzaje, różnice stopnia przezierności, barwy własnej oraz czasem usieciowania – bardzo ładnie przez producentów zwanym „czasem życia”, czyli trwającym od momentu połączenia żywicy z aktywatorem, do momentu wstępnego jej zastygania. Żywice okazały się idealnym tworzywem dla moich koncepcji. Pozwalają na ingerencję w trakcie zastygania, dają ogromne możliwości twórczych kreacji, produkt finalny zachowuje trwałość, pewnego rodzaju solidność, na co jestem wrażliwa. Zauważyłam, że żywice mają wiele cech wspólnych z farbami akrylowymi, pozwalają na uzyskanie bardzo precyzyjnie dobranego koloru, jak farby w laserunkowej i kryjącej (tu użyłabym określenia – opakowej – przypisanej emalii jubilerskiej) postaci. Łatwo także poddają się swego rodzaju postprodukcji, czyli obróbce już utworzonego obiektu. No i najważniejsza jej cecha – poddaje się gestowi i jest w stanie zatrzymać go w przestrzeni, zachowując swoją naturalną dynamikę, własną ekspresję.

### **3. Formy naturalnie kształtowane**

Problem form naturalnie kształtowanych w historii sztuki, a w istocie w samych dziełach, należy do centralnych. Jest osią, wokół której sztuka się obraca, zataczając przez wieki wciąż nowe koła. Ideał „naturalnego kształtowania” wyrażali romantycy, zakładając że dzieło sztuki ucieleśnia siły naturalne i jak świat, dzieli się na to co materialne i poznawalne zmysłowo. Ponad 100 lat później na pytanie krytyka: Jeśli dzieło sztuki pochodzi z natury, kto jest jego autorem? Jackson Pollock wykrzyczał: „I am a nature” i nie myślał o sobie jako stwórcy świata, lecz wierzył, że jego sztuka powstaje w sposób naturalny a on sam jest częścią tego procesu.

„Cechą charakterystyczną dla istot żyjących jest zdolność dostosowania się w pewnych granicach do zmian zachodzących w otoczeniu. Cechę tę nazywam zdolnością autokorekty (...) Kształt powstały w takim procesie pozostaje doskonałym nawet, gdy odbierze się mu życie, a więc przerwie możliwość dalszego doskonalenia (kośćciec, muszla). Piętno procesu, sposobu, w jaki powstał, nadaje mu autentyczność, prawdziwość. Mimo pozbawienia go możliwości dalszej autokorekty, nosi cechy prawdy swojego powstania, a zarazem określa jakby swoje

możliwości rozwojowe. Jest forma otwartą<sup>51</sup>. Jeśli kreacja nie dotyczy istoty żyjącej, a tylko materii nieożywionej, owo ożywienie zdobywa dzięki czynnikowi twórczemu, jakkolwiek go nie rozumieć. Bywa nim: wiatr, woda temperatura, ciśnienie i inne czynniki. W procesach świadomego tworzenia, twórca przekazuje materii część własnej energii. Jeśli zabiera się do tego zbyt brutalnie, nie bacząc na właściwości naturalne materii, odbiera jej typową dla niej samej naturę, dopuszcza się przemocy, niszczy, uśmierca. Podchodząc do materii ze swego rodzaju empatią, zachodzi akt współtworzenia. W takim układzie rozpoczyna się dialog wiodący ku nieznanemu, w przeciwnym wypadku droga wiedzie utartą ścieżką mocno wydeptaną w trakcie poprzednich twórczych doświadczeń, dokonując tylko powtórzeń.

Bożena Kowalska w artykule *Protokonceptualizm Polski* podkreśla doniosłą rolę, jaką Andrzej Pawłowski swoją twórczością wniósł do tworzenia się w latach 60. ubiegłego stulecia kierunku nazwanego przez Sol Lewitta „sztuką konceptualną”. Przytacza w powyższym artykule fragment wypowiedzi artysty z katalogu jego wstawy w krakowskich Krzysztoforach z 1964 roku: „Rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama. Cały wysiłek twórczy będzie mógł być wtedy skupiony na określeniu założeń dla mającej powstać formy<sup>52</sup>. Niniejsza wypowiedź Pawłowskiego nierozzerwalnie związana jest z jego teorią „krzywej łańcuchowej”, w której twórca dążąc do związania swojej sztuki z organicznością, w sposób najprostsz, najskuteczniejszy w procesie powstawania formy, tylko w ograniczony sposób zakłada sprawczość artysty. Pawłowski swoje teorie zawiera w cyklach prac przestrzennych: „Manekiny” (1964 r.), „Szkielety” (1971 r.) oraz „Sarkofagi” (1975 r.). Powstają także ich reprezentacje malarskie „Powierzchnie naturalnie kształtowane”.

Analizując prace Andrzeja Pawłowskiego odnajduję w jego założeniach wiele wspólnych pierwiastków z moim myśleniem o formach naturalnie kształtowanych, które oprócz wpływu

---

<sup>51</sup> A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, oprac. J. Krupiński, Intencja i interpretacja, Genesis Andrzeja Pawłowskiego, Kraków 2011, <https://krupinski.asp.krakow.pl>.

<sup>52</sup> A. Pawłowski, *Katalog Wystawy „Forma naturalnie ukształtowana”*, BWA Lublin 1973.

środowiska, w jakim same powstają, zawierać muszą wyraźny element ingerencji mojego intencjonalnego gestu i mają za zadanie spełniać funkcję użytkową. Pawłowski zagadnienie gestu także poruszył w cyklach: „Ślady gestu” noszącego także tytuł „Omamy”. Te prace powstały przez naniesienie śladów gestów własnych dłoni na światłoczuły papier fotograficzny. Podobne działania możemy zobaczyć w cyklu fotograficznym, w którym fotografował własne dłonie na tle nieba. Początkowo nosił tytuł „Ręce”, 10 lat później w roku 1977 tytuł został przez artystę zmieniony na „Genesis”. Bezpośrednią inspiracją dla Pawłowskiego, do zwrócenia uwagi na problem gestu, była praca nad projektami manipulatorów radiowych. Zagadnienia te przeniósł do sztuk plastycznych, z dziedziny, jak wówczas ją określano, projektowania form przemysłowych. W mojej pracy wystąpiła sytuacja odwrotna. Dążyłam do stworzenia takiej sytuacji, aby materia, której powierzyłam budowę formy obiektu, czyli żywica polimerowa, mogła się formować w miarę swobodnie. Żywicy polimerowej musiałam „zorganizować odpowiednie warunki”, aby mogła uchwycić i zapisać mój gest. Chodziło też o zapewnienie żywicy takiej sytuacji, w której będzie ona budowała formy o obłych kształtach, puste w środku, więc lekkie. Tu skorzystałam z metody rotomouldingu, którą zaadaptowałam na potrzeby moich koncepcji.

Rotomoulding – to technika rotacyjnego formowania dużych obiektów głównie z tworzyw sztucznych. Polega na tym, że do formy składającej się z dwóch części wsypywany jest proszek lub granulaty z tworzywa sztucznego. Po umieszczeniu w piecu (temperatura wynosi ok 200 °C), wsad przechodzi w stan płynny. Po wyjęciu z pieca forma jest obracana względem dwóch osi tak, aby płynne tworzywo osadzało się na ściankach. Potem następuje chłodzenie i wyjęcie gotowego detalu z formy. Zastosowanie tej metody pozwala na produkcję pustych w środku obiektów o dowolnym kształcie i rozmiarze, a dzięki obracającej się formie tworzywo równomiernie rozprowadza się po jej ścianach i pozwala na otrzymanie przedmiotów o stosunkowo cienkich ścianach.<sup>41</sup> Metoda okazała się bardzo przydatna w moich realizacjach.

#### **4. Analiza przekształceń**

Metodę rotomouldingu zaadaptowałam do pracy nad moimi obiektami. Do miękkich gumowych form wlewałam przygotowaną żywicę w odpowiednim momencie jej zastygania. Po czym obracałam ją tak długo, aż zaczynała tężeć. W trakcie tego procesu za pomocą ściskania, zgniatania nadawałam jej interesujący mnie kształt. Proces zastygania trwał dość długo, więc był czas odpowiedni dla interakcji między moim działaniem, a właściwością materii. Dobierałam tak cienkie i elastyczne gumowe lub silikonowe formy, by nie stanowiły dużej bariery między moją dłonią, a żywicą. Podczas tego procesu zachodziły sytuacje nieprzewidywalne, gumowa forma pod wpływem zbyt dużego nacisku pękała i niesteżała jeszcze żywica zaczynała z niej wypływać, lub proces zastygania z powodu różnych czynników bywał za szybki lub zbyt wolny. Zdarzało się także kilkakrotnie, że brakło mi cierpliwości i odkładałam przedmiot zbyt wcześnie, a materia manifestowała swoje własne intencje i zastygała w niezaplanowany przeze mnie sposób. Metoda rotomouldingu okazała się bardzo przydatnym sposobem traktowania materii w naturalnym kształtowaniu obiektów z uwzględnieniem czynnika gestu, a błąd i przypadek uwidaczniał wyraźnie swoją obecność w obiektach. W procesie takiego podejścia do sposobu kształtowania formy powstały cztery kolekcje obiektów biżuteryjnych.

## Część IV. Rezultaty badań

### 1. Obiekty swobodnie kształtowane

Grupa obiektów swobodnie kształtowanych powstała jako odpowiedź na potrzebę realizacji pewnego pragnienia. Istniała już ogólna, ledwie przeczuwana, obarczona wieloma niedopowiedzeniami koncepcja formy przedmiotu. Koncepcja wymagała uruchomienia impulsu, w którym autorski gest wyzwoli naturalne właściwości materii. Stworzenie sytuacji, w której „to nie *konieczność zewnętrzna* toruje sobie drogę w podświadomości, lecz pragnienie, będące derywatem *konieczności wewnętrznej* toruje sobie drogę do rzeczywistości zewnętrznej, aby wybierać z niej przedmioty, które są w stanie je zaspokoić. W tych szczególnych momentach, znaczących się akcydensami *przypadku obiektywnego*, rzeczywistość zewnętrzna zdaje się jakby *naginać* do wymogów świata wewnętrznego, ludzkiego, rządzonego prawami pragnienia, podsuwając mu z całego bogactwa możliwości, jakimi dysponuje, właśnie te tylko te, które są odpowiedzią na najgłębsze utajone dążenia, potrzeby i oczekiwania”<sup>53</sup>.

#### 1a. Pierścionki

Dobór technologii manualnego procesu powstawania dzieła, który nie przebiega ściśle według określonego planu, skłonił mnie do przeprowadzenia pewnego doświadczenia. Polegało ono na zastosowaniu takiej samej formy gumowej i takiej samej ilości żywicy, dla zbudowania serii obiektów. Powstała kolekcja obiektów-pierścieni, o bardzo podobnej formie, okalających palec miękkim kształtem, a w miejscu, gdzie w klasycznej budowie pierścienia powinien znaleźć się kamień lub inny element dekoracyjny, forma naturalnie się wybrzusza, budując intrygujące wartości. W serii pierścieni nie zastosowałam żadnych innych materiałów oprócz żywicy, zależało mi na takim ukształtowaniu formy, aby nie wymagała np. wmontowania obrączki, wynika ona bezpośrednio ze sposobu kształtowania obiektu.

---

<sup>53</sup> R.Koschany, *Przypadek*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s.112.

Dając prawo do zadecydowania o pewnych zdarzeniach samej materii, dochodzi do sytuacji, w jakiej efekt jest co prawda bliski mojej pierwotnej wizji, jednak w pewnym zakresie tworzy się niezależnie. Powstaje sytuacja, w której przypadek zmanifestował się w obiekcie w nieoczekiwany sposób i wymaga akceptacji lub jego zanegowania. Najczęściej jednak prowokuje do innego, niż wcześniej zaplanowane rozwiązania. Decyzje bywają różne, tu mierzę się z ową zamierzonością i niezamierzonością. Taka sytuacja ma jeszcze jedną ceną dla mnie zaletę, otóż prowokuje do podjęcia jeszcze jednej próby. Kolekcja budowana jest w systemie „żywych” powtórzeń, gdzie każdy powstały obiekt implikuje następny, z uwzględnieniem doświadczenia z poprzedniej realizacji.

Ten proces, zapisany kolejnymi powstającymi obiektami, jest tożsamy z powstawaniem malarskich cykli, gdzie każdy skończony obraz jest pretekstem do pracy nad następnym. Przyczyną jest nieustająca pogoń za nieuchwytnym przeczuciem. To mechanizm często spotykany w malarstwie, mówi się o tym, że malarz całe życie maluje jeden obraz. Podczas tej drogi malarze rozwiązują stawiane sobie różnego rodzaju problemy malarskie. Lecz ich dorobek stanowi integralną całość i prezentuje niepowtarzalny własny język wypowiedzi. Jako przykłady przytoczę malarstwo Marka Rothko, Jacksona Pollocka. Wśród tych wielkich malarzy, znalazł swoje poczesne miejsce polski malarz Roman Opałka, „zapisujący” kolejnymi liczbami płótna, zawsze o tym samym rozmiarze (196 cm x 135 cm), zmieniając jedynie wartości walorowe w obszarze od czerni do bieli. Malarstwo to łączy się z „wizualizacją czasu” nazywane przez artystę „chronomami”, a zagadnienia zajmujące mnie w niniejszej pracy ilustrują fragmenty jego wypowiedzi: „Jeśli zrobię błąd – nie mam już odwrotu. Jak w naturze. Jak w życiu. Możemy sądzić, że klasycznym symbolem czasu jest klepsydra, ale to właśnie najlepszy przykład na odwracalność”. Na twierdzenie że maluje jeden obraz przez całe życie, artysta odpowiada: „Oczywiście, jeszcze jedna racja, dla której, jest to tak pasjonujące”<sup>54</sup>. W tej grupie prezentuje zestaw 8 pierścieni.

---

<sup>54</sup> E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Izabelin-Warszawa 2011, s. 172.



16. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek I*, żywica. Wymiary 7x6x4,5 cm



17. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek I*, żywica. Wymiary 7x6x4,5 cm



18. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek II*, żywica. Wymiary 7x6x4,5 cm



19. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek II*, żywica. Wymiary 7x6x4,5 cm





20. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek III*, żywica. Wymiary 6x5,5x4 cm



21. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek III*, żywica. Wymiary 6x5,5x4 cm



22. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek IV*, żywica. Wymiary 9x5x5 cm



23. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek IV*, żywica. Wymiary 9x5x5 cm



24. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek V*, żywica. Wymiary 6x5,5x5 cm



25. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek V*, żywica. Wymiary 6x5,5x5 cm



26. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek VI*, żywica. Wymiary 7x5x6 cm



27. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Pierścionek VI*, żywica. Wymiary 7x5x6 cm

## **1b. Naszyjniki**

Kolejnymi obiektami wchodzącymi w skład kolekcji obiektów swobodnie kształtowanych są naszyjniki. Obracając w dłoniach formę wypełnioną żywicą łatwo popełnić błąd, na przykład zbyt szybkie odłożenie formy spowoduje, że żywica która jeszcze nie stężała, spłynie w jedno miejsce. Gdy przeoczy się miejsce, w którym na ściance osiadło zbyt mało żywicy, powstanie tam niezaplanowany otwór. W procesie tworzenia obiektów zaakceptowałam pewne niedoskonałości, by nie pozbawić obiektu jego naturalności. Zdeterminowana funkcją forma ma za zadanie okalać szyję, nawiązując swoją budową do koliai, lub zwieszona na linkach stanowić element naszyjnika. Delikatna pastelowa kolorystyka, aksamitnie matowa struktura powierzchni oraz przezierność cieniutkich ścianek tych obiektów, jednoznacznie przywołują skojarzenie z ludzką skórą, a obłe, miękko prowadzone linie zewnętrznego obrysu kształtów, przywodzą na myśl części ciała lub organy wewnętrzne. Przyglądając się tym przedmiotom, odnosi się wrażenie, że niemal oddychają. Mimo że sprawiają wrażenie szalenie delikatnych, efemerycznych, mają twardą strukturę i są dość twarde. Chciałam w abstrakcyjnym przedmiocie, artystycznymi środkami, wywołać u odbiorcy chęć kontaktu fizycznego z obiektem – jak każdy z nas, w prawie bezwarunkowym odruchu pragnie dotknąć czy pogłaskać niemowlę, zaopiekować się nim. Przedmioty mają wzbudzić skojarzenie z poczuciem bliskości, bezpieczeństwa. Nie obrazując nic dosłownie, prowokują do indywidualnych odniesień odbiorcy, który w kontakcie z przedmiotem sam dookreśli własną interpretację. W serii naszyjników dopuściłam użycie materiałów pomocniczych, jak linki silikonowe i wykończenia ze srebra. W tej grupie powstało 9 naszyjników.



28. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik I*, żywica, linka silikonowa.  
Wymiary 10x9x5 cm



29. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik I*, żywica, linka silikonowa.  
Wymiary 10x9x5 cm



30. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 6,5x6x4 cm



31. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 6,5x6x4 cm



32. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik III*, żywica, srebro. Wymiary 14x8x4 cm



33. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik III*, żywica, srebro. Wymiary 14x8x4 cm



34. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik IV*, żywica, linka silikonowa srebro.  
Wymiary 15x9x4 cm



35. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik IV*, żywica, linka silikonowa srebro.  
Wymiary 15x9x4 cm



36. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik V*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 9x11,5x3 cm



37. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik V*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 9x11,5x3 cm



38. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VI*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 4x14,5x4 cm



39. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VI*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 4x14,5x4 cm



40. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VII*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 18x18x3,5 cm



41. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VII*, żywica, linka silikonowa, srebro.  
Wymiary 18x18x3,5 cm



42. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VIII*, żywica, srebro. Wymiary 18x18x3,5 cm



43. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik VIII*, żywica, srebro. Wymiary 18x18x3,5 cm



44. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik IX*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 12x10x4,5 cm



45. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik IX*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 12x10x4,5 cm



46. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Naszyjnik IX*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 12x10x4,5 cm



## 1c. Broszki

Kolejna grupa prac wchodząca w skład kolekcji to grupa broszek. Konstruowanie tych przedmiotów przebiegało podobnie jak pierścionków i naszyjników z zastosowaniem rotomouldingu i gumowych form. W odróżnieniu od serii naszyjników, w tym zestawie postanowiłam zrezygnować z elementu narracyjnego, a odnieść się tylko do skojarzeń abstrakcyjnych. Broszki zamykają się, mniej lub bardziej, w kształcie spłaszczonej kuli. Owo spłaszczenie wynika z mojej ingerencji na etapie formowania. Każda broszka nosi ślad tej ingerencji w różnych postaciach, we wklęsłych lub wypukłych częściach bryły. W kilku przedmiotach tej serii, pozwałam odbiorcy zajrzeć do wnętrza brosz. O tym zdecydował przypadek. Na etapie obracania formą w pewnych miejscach nastąpiło niedolanie się żywicy, ścianka przedmiotu była na tyle cieniutka, że po rozformowaniu pewien fragment po prostu odpadł, ukazując wnętrze obiektu. Ten niezamierzony efekt sprowokował mnie do otwierania innych przedmiotów, przez wiercenie w nich otworów lub usuwanie części ścianek, ujawnianie ich wewnętrznej tajemnicy, w większym lub mniejszym zakresie. Pozwoliłam, aby o miejscach tych otworów decydował przypadek, powstały one bowiem w tych partiach obiektu, gdzie ścianki w trakcie formowania, z pewnych przyczyn były cieńsze, tym samym i tak narażone na uszkodzenie. Dwie broszki, które wyjęłam z formy sądząc, że żywica osiągnęła już stan stabilności, chwilę potem zaczęły jednak opadać. Miękkie ścianki uginały się pod własnym ciężarem, sprawiając wrażenie jakby uszło z nich powietrze. W pierwszym odruchu potraktowałam te przedmioty jako nieudane, po chwili zdałam sobie sprawę, iż przypadek i tu stworzył niezaplanowane, ale interesujące sytuacje. W serii broszek dokonałam także zbiegu budowania struktury ścianek przedmiotu przez podwójne lub potrójne zalewanie żywicą, o różnych kolorach i różnym stopniu przezierności. Zabieg ten miał na celu wzbogacenie powierzchni przedmiotu, analogicznie do malarskich zabiegów laserunku, tylko w odwrotnej kolejności. W pracy nad obrazem kolejne warstwy są nakładane na płaszczyznę obrazu. W moich formach te warstwy pojawiają się wewnątrz już istniejącego przedmiotu. Broszki także zostały „uzbrojone” w metalowe konstrukcje. Wykonany ze srebra stelaż dyskretnie podtrzymuje obiekt i pozwala na umieszczenie w nim systemu zapięcia broszki.

Ludzka ciekawość prowokuje do zaglądania w ukryte miejsca, przedmioty mają swoje tajemnice w postaci dziwnych struktur w swoich wnętrzach, ukazywanie ich podnosi atrakcyjność, budzi refleksje, ponieważ to co ukryte zdaje się najcenniejsze.

Tu nasuwa się skojarzenie z moimi pracami malarskimi, w budowie których ważnym elementem jest linia horyzontu, miejsce którego nie ma. Nie istnieje fizycznie, a doświadczamy go nieustannie. Najwymowniej zdefiniował zagadnienie horyzontu w moich obrazach Zbigniew Kraska w artykule będącym wstępem do katalogu mojego malarstwa: „Niezwykle ważną rolę odgrywa w tych *quasi*-pejzażach «horyzont», przybierający różną plastyczną postać – od dość cienkiej krawędzi po węższą lub szerszą szczelinę. Gdy zastanawiam się nad jego tajemnicą, i (prze-)znaczeniem, raz ewokuje nadzieje i radość, innym razem melancholię i nostalgię (...) Z łatwością ulegamy jego wciągającej, hipnotycznej sile, zachwycamy się jego magią i nadaremnie marzymy, by odkryć schowaną za nim Tajemnicę. Ale fakt, że nie możemy horyzontu doścignąć i «złapać» ma także optymistyczny wydźwięk, bo nie pozbawia iluzji jej istnienia i odkrycia, przede wszystkim jednak – nie kończy Historii, nie unicestwia Czasu i Przestrzeni. Paradoksalnie więc, może to właśnie nieuchwytny, nieosiągalny, lecz nieustannie poszukiwany horyzont stwarza i definiuje – niejako *a rebous* – naszą codzienną, jak najbardziej realną egzystencję. Przy okazji zdaje się potwierdzać starą prawdę, że to co niewidoczne, ukryte, bywa zarazem najważniejsze i najcenniejsze”<sup>55</sup>. Łatwo zauważyć analogię pomiędzy znaczeniem horyzontu generującego „niewiadome” w malarstwie, a rolą otworów w obiektach biżuteryjnych, które pozwalają tę tajemnicę dostrzec, a może nawet pokusić się o jej zgłębienie. Puste w środku przedmioty, lecz puste tylko na pozór, każdy z nich w pustce skrywa pewną niedookreśloną opowieść. W tej kolekcji prezentuję 8 broszek.

---

<sup>55</sup> Z. Kraska, *Tajemnica i przypadek – rozważanie o malarstwie Małgorzaty Kalińskiej*, artykuł – wstęp do katalogu malarstwa (katalog w przygotowaniu do druku).



47. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka I*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x10x4,5 cm



48. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka I*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x10x4,5 cm



49. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka II*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x8,5x4,5 cm



50. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka II*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x8,5x4,5 cm



51. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka III*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x8x3 cm



52. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka III*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x8x3 cm



53. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka IV*, żywica, srebro. Wymiary 7x6x5 cm



54. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka IV*, żywica, srebro. Wymiary 7x6x5 cm



55. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka V*, żywica, srebro. Wymiary 8x7,5x2,5 cm



56. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka V*, żywica, srebro. Wymiary 8x7,5x2,5 cm



57. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka VI*, żywica, srebro, stal. Wymiary 8x11,5x4 cm



58. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Broszka VI*, żywica, srebro, stal. Wymiary 8x11,5x4 cm



59. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Brozka VII*, żywica, srebro, stal. Wymiary 4x11,5x4 cm



60. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Brozka VII*, żywica, srebro, stal. Wymiary 4x11,5x4 cm



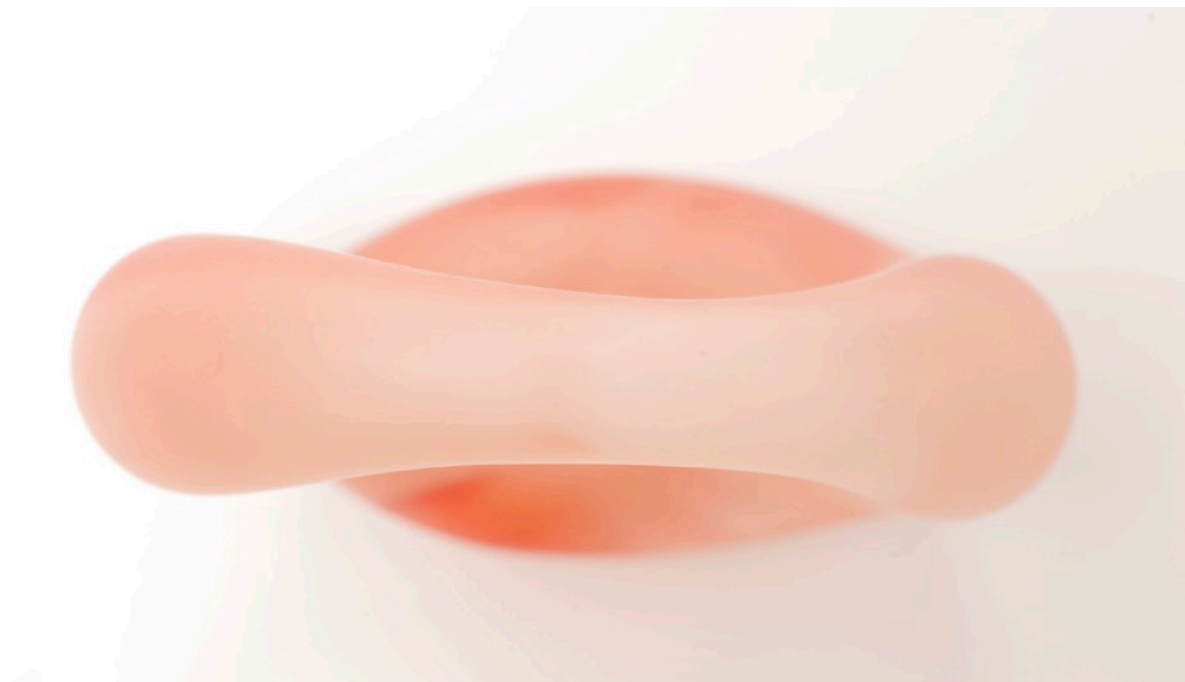
61. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Brozka VIII*, żywica, srebro. Wymiary 9x12,5x4 cm



62. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Brozka VIII*, żywica, srebro. Wymiary 9x12,5x4 cm

## **1.d. Bransolety**

Kolejną grupą obiektów jest seria bransolet, w których proces tworzenia jest wypadkową sposobu budowania pierścieni i broszek. Formy, wykonane tą samą metodą rotomouldingu, mają cienkie ścianki i podobną, blad różową kolorystykę. Kształt tych obiektów uzyskałam przez ściśnięcie dwoma krążkami gumowej formy wypełnionej żywicą. Powstały kształty dość zaskakujące, organicznie wybrzuszone w pewnych partiach, natomiast ściśnięte krążki stworzyły okrągły otwór, idealny aby wsunąć bransoletę na rękę. Podczas ściskania krążkami ściany form uległy dużemu naprężeniu, a uzyskany kształt nastroczał pewne trudności w procesie zastygnięcia żywicy. Nie udało się spowodować aby żywica osiadała równomiernie na ścianach form. Fragmenty ścianek okazały się zbyt cienkie, aby zbudować solidną konstrukcję obiektu. Aby uratować interesującą, lecz nie spełniającą warunku solidności formę, podjęłam próbę ponownego aplikowania żywicy do jej wnętrza. W grupie tych obiektów przypadek odegrał kluczową rolę. Powtórnie przygotowana i zaaplikowana żywica różniła się nieco kolorem i stopniem przejrzystości, widoczne były też miejsca jej nierównomiernego osiadania, budując intrygującą wewnętrzną strukturę bransolet, którą można w pewnych partiach obiektów dostrzec. Element przypadku zmanifestował się we wnętrzach bransolet, budując wręcz malarskie sytuacje widoczne przez przejrzyste ścianki obiektów. Zbliżone do koloru skóry bransolety w swoich biomorficznych kształtach, miękką formą okalają nadgarstki, niemal organicznie do nich należą, stanowią z nimi jedność. Ta grupa obiektów składa się z 3 bransolet.



63. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta I*, żywica, srebro. Wymiary 12x11,5x5 cm



64. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta I*, żywica, srebro. Wymiary 12x11,5x5 cm



65. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta I*, żywica, srebro. Wymiary 12x11,5x5 cm





66. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta II*, żywica, srebro. Wymiary 13x10x4,5 cm



67. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta II*, żywica, srebro. Wymiary 13x10x4,5 cm



68. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta III*, żywica, srebro. Wymiary 10x12,5x4 cm



69. Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych.  
*Bransoleta III*, żywica, srebro. Wymiary 10x12,5x4 cm

## 2. Formy uwięzione

Kolejna seria obiektów to *formy uwięzione*, powstała w konsekwencji pracy nad bransoletami, gdzie zastosowałam zabieg ściskania gumowych form szklanymi krążkami. Refleksja nad czynnością ściskania, obserwacja jak miękkie formy pod wpływem nacisku zmieniają kształt budując krągłości, skłoniło mnie do zbudowania kolekcji *form uwięzionych*. Analizując kształty powstałe w wyniku wcześniej przeprowadzonego doświadczenia, opisane w rozdziale *W poszukiwaniu formy – rozpoznanie utajone*, na podstawie kreślonych pędzlem znaków wykonałam konstrukcje ze srebrnych płaskowników, będących ich graficzną syntezą. Te płaskie okręgi i owale, wystarczyło zagiąć w dowolnym miejscu, aby stały się formami przestrzennymi. W czynności zaginania okręgów odnalazłam podobieństwo do pociągnięcia pędzla w procesie malowania obrazu, analogiczny w tych czynnościach konieczny moment skupienia, koncentracji, na mającym się wydarzyć ekspresyjnym geście, który wyzwala pewien ładunek emocji. Miękka wypełniona żywicą forma umieszczona w takiej metalowej konstrukcji wchodziła w rodzaj bezpośredniego dialogu ze sztywną obejmą, operując swoim własnym językiem emocji. Ten dialog poprzez wykonany gest został przeze mnie jedynie zainicjowany. Ważny moment determinował formę przyszłego obiektu. Powstałe w ten sposób stelaże uzbrojone w systemy zapieć stanowiły idealną bazę do budowania obiektów, w których umieszczona gumowa forma wypełniona żywicą poddawała się im – lub nie. Formy poddane zewnętrznym ograniczeniom, swego rodzaju brutalnemu gestowi i tak znalazły swoją drogę, swój własny kształt. Poddanie się bazowej formy tym działaniom prowadziło do interesujących przekształceń.

W części tej grupy obiektów zdecydowałam się odejść od ciepłej, bladuróżowej kolorystyki, zmieniałam ją na jasnoblękitną i białą. Chłodna gama nie przywodzi już na myśl witalności i życia. Jak w obrazach Andrzeja Wróblewskiego, chłodna tonacja błękitów, sinozielonkawych partii obrazów nawiązujących do procesów umierania i śmierci. Niewola i skrępowanie prowadzi do utraty życia, bywa jednak, że to życie tylko zmienia, wzbogaca o nowe wartości. Powstała seria prac, ukazujących, jak forma pod wpływem pewnych prób jej zniewolenia, zachowuje swoją niezależność. Moja ingerencja dokonana za pomocą metalowych

konstrukcji, wymuszała na formach zachowania, których nie mogłam przewidzieć. Budowa tych obiektów nastroczała wiele trudności. Gumowa forma wypełniona żywicą ma swoją koncepcję kształtu, gdy próbowałam ją umieścić wewnątrz stelażu, tak jak żywy organizm wiała się i wymykała. Bywało, że wskutek mojej zbyt brutalnej ingerencji w gumowej formie powstawała dziura i płynna żywica wypływała z niej. W pierwszym odruchu traktowałam takie zdarzenie w kategoriach niepowodzenia, gdyż w wyniku popełnienia błędu zdarzył się wypadek – dziura, ale czyż nie to właśnie jest tematem niniejszej rozprawy? W efekcie tych zdarzeń, niektóre przedmioty *otwierałam*, usunęłam z nich część ścianki, co pozwala zajrzeć do wnętrza obiektu. Można tam zaobserwować iście malarskie sytuacje, budowane przez spływającą, rozlewającą się żywicę, tworzącą przestrzenną strukturę malarską we wnętrzach obiektów. Odnajdujemy tam manifestujący się wyraźnie gest malarski i przypadek. Błąd i przypadek, który najczęściej jest zaskoczeniem, traktujemy jako niepowodzenie, lub porażkę. Oczywiście, w pewnych sytuacjach nie sposób pominąć ich destrukcyjnego działania. W swojej pracy deklaruję otwartość na zdarzenia przypadkowe. Precyzując, odniosę się do rozważań nad kategorią przypadku, jakiej podjął się Peter Burger w kontekście teorii awangardy. Zwraca on uwagę, że istnieją metody wytwarzania przypadku bezpośredniego i pośredniego, obok przypadku obiektywnego. Do bezpośredniego wytwarzania przypadku Burger odnosi się krytycznie twierdząc, iż nie prowadzi on do wolności tworzenia lecz jedynie ku dowolności, traktuje jako rezultat ślepej spontaniczności w obchodzeniu się z materiałem. Pośrednie wytwarzanie przypadku, które nie jest rezultatem niekontrolowanej spontaniczności w traktowaniu materii, traktuje jako wyraz „Jak najdokładniejszej kalkulacji. Kalkulacja ta obejmuje jednak wyłącznie środki, dlatego wynik pozostaje w wysokim stopniu nieprzewidywalny”<sup>56</sup>. Zacytowałam tą myśl, gdyż jest ona spójna z moim traktowaniem zdarzeń przypadkowych w kontekście budowania obiektów biżuteryjnych w prezentowanych kolekcjach. Akceptacja przypadku nie jest jednoznaczna z całkowitą dowolnością zdarzeń. Nie traktowałam swojej kontroli nad przedmiotami, jako wyrafinowanej kalkulacji, jednak świadoma swojej pracy podejmuję decyzje, które mają kluczowe znaczenie dla „czytania” moich realizacji. W konsekwencji wielu prób, powstała seria 6 broszek, 3 naszyjników i 4 pierścionków.

---

<sup>56</sup> P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006. s.86.



70. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka I*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x6x5 cm



71. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka I*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x6x5 cm



72. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka II*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x5,5x5 cm



73. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka II*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x5,5x5 cm



74. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka III*, żywica, srebro, stal. Wymiary 8,5x5x4 cm



75. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka III*, żywica, srebro, stal. Wymiary 8,5x5x4 cm



76. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka IV*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x6,5x4,5 cm



77. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka IV*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x6,5x4,5 cm



78. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka V*, żywica, srebro, stal. Wymiary 7x6,5x4,5 cm



79. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka V*, żywica, srebro, stal. Wymiary 7x6,5x4,5 cm



80. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka VI*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x5x5 cm



81. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka VI*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x5x5 cm



82. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka VII*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x7x5 cm



83. Kolekcja form uwięzionych. *Broszka VII*, żywica, srebro, stal. Wymiary 9x7x5 cm



84. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik I*, żywica, srebro, linka silikonowa. Wymiary 9,5x9,5x4,5 cm



85. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik I*, żywica, srebro, linka silikonowa. Wymiary 9,5x9,5x4,5 cm



86. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 10x7,5x5 cm



87. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa.  
Wymiary 10x7,5x5 cm



88. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik III*, żywica, srebro, linka kauczukowa.  
Wymiary 11x7,5x5,5 cm



89. Kolekcja form uwięzionych. *Naszyjnik III*, żywica, srebro, linka kauczukowa.  
Wymiary 11x7,5x5,5 cm





90. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek I*, żywica, srebro. Wymiary 8x6x5 cm



91. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek I*, żywica, srebro. Wymiary 8x6x5 cm



92. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek II*, żywica, srebro. Wymiary 9x5x5 cm



93. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek II*, żywica, srebro. Wymiary 9x5x5 cm



94. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek III*, żywica, srebro. Wymiary 7x6,5x4,5 cm



95. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek III*, żywica, srebro. Wymiary 7x6,5x4,5 cm



96. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek IV*, żywica, srebro. Wymiary 6,5x4,5x4,5 cm



97. Kolekcja form uwięzionych. *Pierścionek IV*, żywica, srebro. Wymiary 6,5x4,5x4,5 cm

### 3. Ukryte intencje

Refleksje z pracy nad cyklem form uwięzionych, poddanych zewnętrznej, dość brutalnej ingerencji, skłoniło mnie do wykonania prób, a w konsekwencji do zbudowania kolejnej kolekcji. Tym razem konstrukcje wykonane ze srebra umieściłam wewnątrz gumowych form. Metalowe stelaże rozpierają formę od wewnątrz, uniemożliwiając im swobodę naturalnego kształtowania, swoją sztywną konstrukcją wymuszają na miękkich ściankach budowę odmiennych nieco kształtów, rysując obszary wewnętrznych napięć przywołujących skojarzenie z rozciągniętą w przestrzeni formą obiektu. Ta koncepcja odwołuje się do opisanego w rozdziale *W poszukiwaniu formy – rozpoznanie utajone* doświadczenia polegającego na kreśleniu za pomocą pędzla i farby obłych kształtów. Ze srebrnego drutu ukształtowałam zamknięte figury okręgu i owalu. Jednym ruchem niczym malarskim gestem zaginałam, dodawałam trzeci wymiar. Umieszczone wewnątrz gumowej formy, objekty rozpierały je od środka, budując zaskakujące kształty. Gumową, napiętą na stelażu formę napelniałam żywicą i tak jak w poprzednich realizacjach, dopóki żywica nie zaczęła tężeć, obracałam formę w dłoniach. Przezroczystość ścianek tych form pozwala w niektórych partiach dostrzec metalowe fragmenty konstrukcji, kształtując od wewnętrznej strony warstwę żywicy. Budując formy tej grupy obiektów, nie byłam w stanie przewidzieć, które fragmenty metalowej konstrukcji pozostaną widoczne w ściankach obiektów, a które ukryte.

Wzajemne przenikanie się elementów konstrukcyjnych z powierzchnią obiektów, sprawia wrażenie malarskich laserunków. Jak w pewnych partiach moich obrazów, spod laserunkowych powierzchni wyłaniają się wcześniej namalowane linie, tak w obiektach biżuteryjnych pojawiająca się i znikająca linia tworzy kształt spontanicznego gestu stanowiącego zapis procesu powstawania przedmiotów. Proces także nie był wolny od zdarzeń przypadkowych, gdy np. gumowa forma nie wytrzymała naprężenia i ulegała rozdarciu. W jednej z broszek, aby zapobiec wypłynięciu żywicy, w powstałym rozdarciu, umieściłam szklaną białą kulkę – przedmiot który w tym momencie miałam w zasięgu ręki. Mimo, że nie planowałam uzupełniać powstających obiektów dodatkowymi elementami dekoracyjnymi, przypadek sprawił, że jedna broszka została „udekorowana” szklaną kulką. Zakładałam, że wewnętrzne konstrukcje będą

pełniły funkcję swoistego rusztowania, podtrzymującego od wewnątrz powierzchnię obiektu, zdarzało się że to co miało budować – powodowało destrukcję. W dwóch obiektach przypadkowo powstałe pęknięcia zdeterminowały miejsce zainstalowania linki. Kolekcja składa się z 3 pierścionków, 2 naszyjników i 2 broszek.



98. Kolekcja ukryte intencje. *Broszka I*, żywica, srebro, szkło. Wymiary 9x7x5 cm



99. Kolekcja ukryte intencje. *Broszka I*, żywica, srebro, szkło. Wymiary 9x7x5 cm



100. Kolekcja ukryte intencje. *Broszka II*, żywica, srebro. Wymiary 8x8x6 cm



101. Kolekcja ukryte intencje. *Broszka II*, żywica, srebro. Wymiary 8x8x6 cm



102. Kolekcja ukryte intencje. *Naszyjnik I*, żywica, srebro linka silikonowa. Wymiary 11x7x3,5 cm



103. Kolekcja ukryte intencje. *Naszyjnik I*, żywica, srebro linka silikonowa. Wymiary 11x7x3,5 cm



104. Kolekcja ukryte intencje. *Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa. Wymiary 14x7,5x6,5



105. Kolekcja ukryte intencje. *Naszyjnik II*, żywica, srebro, linka silikonowa. Wymiary 14x7,5x6,5



106. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek I*, żywica, srebro. Wymiary 7x3x2,5 cm



107. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek I*, żywica, srebro. Wymiary 7x3x2,5 cm



108. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek II*, żywica, srebro. Wymiary 6x4x3,5 cm



109. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek II*, żywica, srebro. Wymiary 6x4x3,5 cm



110. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek III*, żywica, srebro. Wymiary 7x4x3,5 cm



111. Kolekcja ukryte intencje. *Pierścionek III*, żywica, srebro. Wymiary 7x4x3,5 cm

#### 4. Formy 4D

„Akt ekspresji, stanowiący dzieło sztuki, jest konstrukcją w czasie, a nie natychmiastowym wyładowaniem. Twierdzenie to ma znaczenie głębsze niż po prostu, przelanie na płótno koncepcji tkwiącej w wyobraźni malarza lub kucie w marmurze przez rzeźbiarza wymaga czasu. Mianowicie chodzi o to, że wyrażenie własnego *ja* w jakimś środku wyrazu, tak aby powstało dzieło sztuki, samo jest przedłużeniem wzajemnego oddziaływania tego, co wywodzi się z jaźni, i obiektywnych warunków, przez takie współdziałanie jedno i drugie zyskują formę i ład”<sup>57</sup>. W trakcie realizacji opisanych powyżej kolekcji zadałam sobie pytanie o rolę czasu, jak subiektywnie go odczuwałam w kontekście malarskiego ekspresyjnego gestu, jak obserwując zastygającą wewnątrz gumowych i silikonowych form żywicę? Zazwyczaj realizując zamysł artystyczny czy projektowy, w trakcie całego procesu powstawania obiektu, jestem zaangażowana fizycznie i intelektualnie. Ręce wykonują pewne czynności, a głowa nieustannie dokonuje analizy, przewiduje i podpowiada rozwiązania. W pracy nad formami, w których pewne zdarzenia odbywają się poza moją kontrolą, od pewnego momentu już tylko obserwuję, pozostawiając czasowi i materii „dokończenie” dzieła.

Miałam w pamięci tworzone przez Schinichi Maruyama rzeźby wodne zmieniające swą formę w ułamkach sekund. Pozostawała po tych działaniach tylko dokumentacja w formie fotografii lub zapisu filmowego, a sam *obiekt* po kilku sekundach znikał. W moich realizacjach dążyłam do rzeczywistego zapisu tego procesu, aby żywicę poruszającą się w przestrzeni zatrzymać. We wnętrzach niektórych obiektów można zaobserwować zastygłą w trakcie spływania kroplę żywicy, ale trzeba się bacznie przyjrzeć tym obiektom, aby to zdarzenie wychwycić. Poszukiwałam takiego rozwiązania, aby zjawisko zastygania w przestrzeni, stanowiło główny element budowy obiektu – bez stosowania form ani stelaży. Zagadnienie zatrzymania w przestrzeni materii, uwolnionej w wyniku gestu malarskiego, nie manifestowało się w moim odczuciu wystarczająco silnie w kolekcjach, które powstały w procesie odlewania ich w gumowych formach. Wykonałam kolejny eksperyment wlewając żywicę w różnych momentach jej usieciowania do roztworów, o różnej gęstości i temperaturze.

---

<sup>57</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław 1975, s.81



Idealnym środowiskiem do tego doświadczenia okazała się zawiesina, zawierająca w swoim składzie polimery winylowe, boraks i wodę. Dobierając różne proporcje składników, opracowałam kilka wersji takiej zawiesiny, która pozwala na szybkie lub spowolnione spływanie żywicy w tym środowisku. Wylewałam lub swobodnym gestem wychlapywałam, płynną lub tężejącą żywicę na powierzchnię roztworu, niczym farbę na powierzchnię płótna. Pozwalając jej, aby spływająca zgodnie z siłami grawitacji materia, zastygając tworzyła formy w naturalny dla siebie sposób. Decydowałam o kolorze, ilości żywicy i o wysokości naczynia, w którym zawiesina się znajdowała. Dobierałam też jej gęstość, aby żywica spływała nieco szybciej tworząc ażurowe, wydłużone formy lub wolniej, częściowo „trzymała” się powierzchni, tworząc bardziej zwartą bryłę. O szczegółach jednak zawsze decydował przypadek. W pewnych partiach wychlapanej substancji było więcej, tym samym jej większy ciężar powodował przyśpieszone opadanie, czasami forma się rozrywała w najmniej oczekiwanych miejscach, a czasem bywało że dwie spływające stróżki łączyły się w jedną.

Koncepcja indeterminizmu zakłada, że związek między przyczyną, a skutkiem w przyrodzie nie jest ścisły – dopuszcza istnienie przypadku i neguje możliwość przewidywania zjawisk późniejszych na podstawie wcześniejszych. Ponieważ te same przyczyny niekoniecznie mają prowadzić do tych samych skutków, koncepcja odnosi się do zachowania żywicy w procesie powstawania obiektu. Gest to także czas. Gdy gest malarski jest nierozzerwalnie związany z materią, substancją, farbą, lub w tym przypadku żywicą, ulega przekształceniom pod wpływem czasu. Końcowy efekt obiektów bardzo związany jest z czasem życia żywicy, który wynosił około czterech godzin. Można to regulować nieznacznie, zmieniając proporcję aktywatora i żywicy. Zawsze jednak czas jest wystarczająco długi, aby półpłynna substancja opadając znalazła swoją własną ścieżkę, kreśląc sobie tylko zrozumiałe znaki, zapisujące upływ czasu. Jak ściekające po powierzchni płótna stróżki farby budujące strukturę obrazu, żywica buduje formę igrającą w przestrzeni ze światłem, delikatnie przesączającym się w cieńszych partiach obiektów lub odbijającym się od ich powierzchni. Zastygła żywica zachowuje wrażenie stanu płynności, uchwyconej jakby w jednej chwili w ułamku sekundy. Materia w trakcie procesu zastygania tworzy swoisty zapis zdarzeń, które nie mogły być zaplanowane, podobnie jak farba opadająca na powierzchnię obrazu, zapisująca znak ekspresyjnie wykonanego gestu malarskiego.

Obiekty powstałe w takich warunkach stały się znakami, materialnym zapisem chwili pewnego aktu twórczego, w którym raz podjęta decyzja – wyzwolona energia, nie podlega już żadnej korekcie. W trakcie pracy nad serią tych obiektów nie zakładałam z góry, że dany obiekt będzie stanowił broszkę, naszyjnik czy pierścionek. Powstałe abstrakcyjne formy budzą najrozmaitsze skojarzenia. W ramach tej metody pracy powstało kilkadziesiąt obiektów. Wiele z nich stanowi zapis procesów próbnych, w których na przykład zbyt wysoka temperatura otoczenia powodowała opadnięcie na dno naczynia nie stężałej żywicy, tworząc na jego dnie interesujące płaskie formy. Zdarzały się sytuacje, gdzie spływająca żywica budowała zbyt delikatne, kruche struktury, które nie nadają się do zbudowania trwałego obiektu. Część tych obiektów przedstawiłam w ramach kolekcji *usterki – stół porażek*, gdyż stanowią cenny wkład w doświadczenie zdobyte podczas pracy w tej technice. Ta grupa obiektów w pełni odpowiada założeniom zawartym w temacie doktoratu, iż gest malarski, zawierający element błędu i przypadku stanowi element współtworzący przestrzenną formę obiektu biżuteryjnego. Ostatecznie powstało 7 broszek i 7 pierścieni.



112. Kolekcja 4D. *Broszka I*, żywica, srebro. Wymiary 9x7x4,5 cm



113. Kolekcja 4D. *Broszka I*, żywica, srebro. Wymiary 9x7x4,5 cm



114. Kolekcja 4D. Broszka II,  
żywica, srebro. Wymiary 11x10x2,5 cm



115. Kolekcja 4D. Broszka II,  
żywica, srebro. Wymiary 11x10x2,5 cm



116. Kolekcja 4D. Broszka III,  
żywica, srebro. Wymiary 7x6x2,5 cm



117. Kolekcja 4D. Broszka III,  
żywica, srebro. Wymiary 7x6x2,5 cm



118. Kolekcja 4D. *Broszka IV*,  
żywica, srebro. Wymiary 7x6x4 cm



119. Kolekcja 4D. *Broszka IV*,  
żywica, srebro. Wymiary 7x6x4 cm



120. Kolekcja 4D. *Broszka V*,  
żywica, srebro. Wymiary 11,5x7x4 cm



121. Kolekcja 4D. *Broszka V*,  
żywica, srebro. Wymiary 11,5x7x4 cm



122. Kolekcja 4D. *Broszka VI*,  
żywica, srebro. Wymiary 11x11x1,5 cm



123. Kolekcja 4D. *Broszka VI*,  
żywica, srebro. Wymiary 11x11x1,5 cm



124. Kolekcja 4D. *Broszka VII*,  
żywica, srebro. Wymiary 12x10,5x2,5 cm



125. Kolekcja 4D. *Broszka VII*,  
żywica, srebro. Wymiary 12x10,5x2,5 cm



126. Kolekcja 4D. *Pierścionek I*, żywica. Wymiary 3x3,5x2,5 cm



127. Kolekcja 4D. *Pierścionek II*, żywica. Wymiary 3x3,5x3,5 cm



128. Kolekcja 4D. *Pierścionek III*, żywica. Wymiary 4x2,5x2 cm



129. Kolekcja 4D. *Pierścionek IV*, żywica. Wymiary 5x3,5x2,5 cm



130. Kolekcja 4D. *Pierścionek V*, żywica. Wymiary 3x3,5x2 cm



131. Kolekcja 4D. *Pierścionek VI*, żywica. Wymiary 3x3,5x1,5 cm



133. Kolekcja 4D. *Pierścionek VII*, żywica. Wymiary 4x5x2,5 cm

## 5. Usterki - stół porażek

To rodzaj notatnika, zbiór elementów ilustrujących rezultaty przeprowadzonych eksperymentów, lub po prostu nieudane realizacje. Zaprezentowane powyżej kolekcje, jako domknięte projekty sprawiają wrażenie uporządkowanych, wyreżyserowanych sytuacji. Kulisy ich powstawania naznaczone były wieloma potknięciami. Eksplorowanie nieznanego obszaru niesie ryzyko zbłądzenia. Tylko podjęcie ryzyka daje szansę odkrycia nieznanego, a zagubienie nie musi wywołać rozpacz, może stanowić dodatkową, wzbogacającą wartość doświadczenia. Należy jednak tę wartość zauważyć i zechcieć z niej czerpać. Ten specyficzny rodzaj czujności, związany ze świadomością twórcy staje się cennym narzędziem kreacji. W procesie poszukiwań, schodząc z prostej drogi wiodącej prosto do celu łatwiej o zdarzenia przypadkowe, które mają szansę objawić się tylko w działaniu. Stół porażek obnaża kulisy sceny działań, zgodnych z założeniami niniejszej rozprawy. Podczas realizacji poszczególnych obiektów dochodziło do zdarzeń, w których przypadek zagrał główną rolę. W wyniku błędnego obliczenia proporcji żywicy i aktywatora, żywica nie zastygała, lub reakcja usieciowania zachodziła zbyt szybko, żywica wytwarzając zbyt wysoką temperaturę prawie się gotowała. Bywało, że po rozformowaniu przedmiotu wylaniały się fragmenty niezalane. Robiłam doświadczenia z materiałami, które budowały formy zbyt kruche lub za ciężkie. Powstał zbiór obiektów skrętnie zbieranych w pudełku „porażek”, na „wszelki wypadek”. Gdy powyżej opisane kolekcje były opracowane, owe „porażki” zmanifestowały swoją odmienność. Poddałam je wnikliwej analizie, obiekty spełniały wszystkie warunki założeń niniejszej rozprawy, powstały z udziałem gestu, w znacznym stopniu zawierały czynnik błędu i przypadku, lecz nie spełniały moich kryteriów estetycznych. Nie mieściły się w konwencji proponowanych kolekcji, więc nie weszły w ich skład. Decyzje projektowe, podejmowane niejako automatycznie wykluczały zbyt uszkodzone, obiekty. Eliminując je, zaprzeczyłabym przeprowadzonym w niniejszej rozprawie dowodom, że błąd i przypadek wnoszą cenny wkład – współtworząc obiekt biżuteryjny. Zapadła decyzja o zaprezentowaniu części kolekcji *usterki – stół porażek*, która składa się z 62 niezdefiniowanych funkcją, wstępnie odrzuconych obiektów.





134. Kolekcja usterki - stół porażek.



135. Kolekcja usterki - stół porażek.



136. Kolekcja usterki - stół porażek.



137. Kolekcja usterki - stół porażek.



138. Kolekcja usterki - stół porażek.



139. Kolekcja usterki - stół porażek.



140. Kolekcja usterki - stół porażek.



141. Kolekcja usterki - stół porażek.



142. Kolekcja usterki - stół porażek.



143. Kolekcja usterki - stół porażek.



144. Kolekcja usterki - stół porażek.



145. Kolekcja usterki - stół porażek.



146. Kolekcja usterki - stół porażek.



147. Kolekcja usterki - stół porażek.



148. Kolekcja usterki - stół porażek.

## Wnioski

„Materiał, z którego skomponowane jest dzieło sztuki, należy nie tyle do jaźni, co do wspólnego nam świata, a mimo to w sztuce istnieje samowyróżalność, bowiem jaźń asymiluje materiał w sposób wyróżniający, aby ponownie wydać go na światło dzienne w formie, która konstruuje nowy przedmiot”<sup>58</sup>. Malarstwo w historii ludzkości zmanifestowało się reprezentacjami o potężnej różnorodności, która wydaje się niewyczerpalna, mimo licznych stwierdzeń o „końcu” malarstwa. Mimo stosunkowo ograniczonego arsenału środków w malarstwie, zmieniających się idei uwarunkowanych czasem powstania, funkcja pozostaje, obraz zachwyca, wzbudza emocje, prowokuje do refleksji – w całej swojej historii. Bizuteria, mająca swe początki, tak jak malarstwo, w prehistorii, długo pozostawała uwięziona w obszarze metali szlachetnych i minerałów, była swoistym komunikatem, informowała np. o pozycji społecznej użytkownika. Współczesna biżuteria zaanektowała wszelkie dostępne materiały i technologie, już nie tylko zdoła czy świadczy o materialnym statusie właściciela. Niosąc głębokie treści, wpisuje się w język sztuki współczesnej, komentuje, dotyka ważkich problemów i zagadnień. W swojej dotychczasowej pracy twórczej w obszarze biżuterii, korzystam z możliwości tworzenia obiektów biżuteryjnych z najmniej oczywistych materiałów, tworząc kolekcje innowacyjne i refleksyjne. Zadałam sobie pytanie, co jeszcze jako twórca mogę wnieść do tej dziedziny? Szukałam, komunikując się z własnym artystycznym doświadczeniem, zadając pytania, co mnie jako twórcę definiuje, w jakiej formie najbardziej manifestuje się moja indywidualność? Odpowiedź znalazłam w wywodzącym się z głębokich pokładów twórczej tożsamości swobodnym geście malarskim. Gest mający cechy autonomiczne i silnie związany z osobowością twórcy, jego społeczno-kulturowym kodem, przypisany jest dotąd ściśle dziedzinie malarstwa. Badania nad istotą gestu malarskiego, procesów związanych z motywem jego powstawania, obserwujemy w kontekście ekspresyjności w sztukach wizualnych, dalsze jego zgłębianie przyczyni się do poszerzania wiedzy w przyszłości. Namysł nad problemem stał się zaczynem powstania kolekcji biżuterii, w której zastosowałam strategię wykorzystania ekspresyjnego gestu w procesach jej powstawania. W efekcie badań i eksperymentów

---

<sup>58</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 131.

opracowałam technologię, umożliwiającą budowę przestrzennych obiektów rejestrujących ekspresyjne procesy, w których zawarte są zamierzone i niezamierzone materialne ślady intencji, niedoskonałości i ustereki powstające w procesie naturalnego budowania form przestrzennych. Doświadczenia z materiałami i technologiami, które z różnych powodów nie znalazły zastosowania w budowaniu przedstawionych kolekcji zapewne zmanifestują się w przyszłych realizacjach. Kolekcje będące odpowiedzią na postawiony w temacie rozprawy problem nie wyczerpują możliwości kreacji obiektów zgodnie z opracowanymi technologiami, ułatwiającymi objawienie się ekspresji gestu, uwalniającego podświadomą twórczą potencję, do której dostęp w klasycznych technikach jest znacznie ograniczony. Akceptacja błędu i przypadku, najsilniej manifestujących się w kolekcji *usterki – stół porażek*, wyzwoliło formę od utartych konwencji myślenia, pozwoliło mi wkroczyć w nowy wymiar twórczej ekspresji. Zburzenie wypracowanego porządku skierowało mnie na nowe, nieprzetarte ścieżki usiane potknięciami oraz spowodowało odnalezienie nowych treści, ulokowanych poza świadomym, wyuczonym sposobem rozwiązywania zagadnień projektowych. Zadając sobie pytanie czy moje badania wyczerpały problematykę założoną w temacie rozprawy? Z całą pewnością nie uważam tego za swoją porażkę. Zagadnienia związane z gestem malarskim nierozłącznie wiążą się z kategorią ekspresji w sztuce. Definicja tej kategorii wymyka się jej jednoznaczному wyjaśnieniu, gdyż „niejasność i chwiejność pewnych pojęć ekspresji wynika raczej z przyrodzonej złożoności problemu”<sup>59</sup>. Wspomniana złożoność świadczy o niezgłęzionym bogactwie jakie ekspresyjny gest malarski zawiera. Problem poruszony w niniejszej rozprawie kryje wiele aspektów, do których jeszcze nie dotarłam. Świadomość, że istnieją jeszcze nieotwarte drzwi, za którymi roztacza się niezbadany obszar do twórczych poszukiwań prowokuje i zmusza do dalszej pracy.

„Tym, czym dysponuje sztuka jest zmienny materiał, który nie musi osiągnąć stadium ukończenia, zarówno w odniesieniu do czasu, jak i przestrzeni. Koncepcja pracy, jako procesu zakończonego powstaniem statycznego, nie-ikonicznego przedmiotu, przestaje mieć zastosowanie”<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> S. Morawski, *Ekspresja*, „Studia Estetyczne”, t. XI, PWN, Warszawa 1974, s. 315.

<sup>60</sup> R. Morris, *Uwagi o rzeźbie*, przeł. P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 44.

## Bibliografia

- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Universitas, Kraków 2014.
- Burger P., *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006.
- Cottingham D., *Sztuka Nowoczesna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
- Czapski J., *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza, emocje, rozum i ludzki mózg*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.
- Damisch H., *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*.
- Dauksza A., *Jaremianka biografii*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Warszawa 1975.
- Redakcja Dębowski P. Mrowczyk J. (red.), *Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.
- Dzikowska E., *Artyści mówią – wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2011.
- Verdier F., *Pasażerka ciszy*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016.
- Fields R.D., *Drugi mózg, rewolucja w nauce i medycynie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Gołaszewska M., *Zarys historii estetyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Heller M., *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i codą*, Copernicus Center Press, Kraków 2017.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981.
- Jadzińska M., *Tworzywa sztuczne w sztukach wizualnych*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2019.
- Koschany R., *Przypadek*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
- Krupiński J., *Wzornictwo/Design, studium idei*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1998.
- Lewandowski R., *Efekt Pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, ASP Katowice, Katowice 2018.
- Marquard O., *Szczęście w nieszczęściu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
- Morawski S., *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków—Wrocław 1985.

- Mukarovskij J., *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
- Pallasamma J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Pallasamma J., *Myśląca Dłoń, Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015
- Poprzęcka M., *Impas – opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Słowo /obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, słowo/obraz,terytoria, Gdańsk 2011.
- Sudjic D., *Język rzeczy*, Karakter, Kraków 2013.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Szostak N., *Materia doświadczenia i obraz*, Universitas, Kraków 2019.
- Taranienko Z., *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

## Artykuły

- Bankiewicz P. *Na czy polega „Błąd Kartezjusza”*, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/80304/bankiewicz\\_na\\_czym\\_polega\\_blad\\_Kartezjusza\\_2010.pdf](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/80304/bankiewicz_na_czym_polega_blad_Kartezjusza_2010.pdf).
- <https://tekstualia.pl/files/60e7023a/marzec> a.-estetyka postcyfrowa...pdf.
- Intencja interpretacja, Genesis Andrzeja Pawłowskiego*, [https://krupinski.asp.krakow.pl/pdf/janusz\\_krupinski.](https://krupinski.asp.krakow.pl/pdf/janusz_krupinski.), Intencja i interpretacja, Genesis Andrzeja Pawłowskiego.
- Kowalska B., *Protokoncepcjonalizm Polski*, [https://www.doc.art.pl/pdf\\_sid6/kowalska.b\\_SID6.pdf](https://www.doc.art.pl/pdf_sid6/kowalska.b_SID6.pdf). Bożena Kowalska Protokoncepcjonalizm Polski.
- Katalog wystawy „Lena. Helena Kowalewicz-Wegner i łódzka szkoła projektowania biżuterii”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016
- Morawski S., *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, t. XI.
- Wołk M., *Kilka pytań o definiowanie błędu*, <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LinCop/article>



## Filmy

Hans Namuth, *Jackson Pollock 51* 1951, <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0>.

Motherwell-Barbaralee R., Diamonstein-Spielvogel, *Inside New York's Art World* 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=6axj9NTHL9w>.

## Spis ilustracji

### Część 1.3

Il.1. Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No.110*, 1971, akryl, ołówek, węgiel płótno, 208 x 290 cm. Solomon R. Guggenheim Museum s.15.

Il.2. Robert Motherwell, *Africa 3*, 1970, Screenprint na papierze 810 x 598 mm. Tate Modern s.15.

Il.3. Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, Nowy Jork 1950, <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock/images-videos> s.16.

Ilustracja 4. Jackson Pollock, *Number 14 (Gray)*, Nowy Jork 1948, <https://www.jackson-pollock.org/number-14-gray.jsp> s.17.

Il.5. Fabienne Verdier, *Foto P. Chancel*, Palazzo Torlonia 2010. <https://thebubblist.org/2017/02/19/la-carte-rose-la-peinture-de-linstant-de-fabienne-verdier/> s.18.

Il.6. Fabienne Verdier, *La Faille*, 2014 *Obraz Majunga Tower*, La Defense Atrament, pigment, werniks, płótno, 12 x 8m s.18.

### Część 2.2

Il.7. Małgorzata Kalińska, *Dokumentacja doświadczenia*, farba akrylowa, pędzel, karton format A1. 2020 s.25.

### Część 2.4

Il.8-9. Friedman Benda, Anna Lindgren, Sofia Lagerkvist, *Draw your furniture* Front Design, <http://www.frontdesign.se/sketch-chair-project> s.31.

Il.10-12. Shinichi Maruyama, *Kusho*, 2006 <https://www.shinichimaruyama.com/kusho> s.33

Il.13. Shinichi Maruyama, *Water Sculpture movie*, 2009 <https://www.shinichimaruyama.com/water-sculpture-movie> s.33

### Część 3.2

Il.14. Andrzej Jocz, *Naszyjniki* 1964–1966, żywica, rezolan czarny, własność ASP w Łodzi Katalog wystawy LENA. Helena Kowalewicz-Wegner, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016 s.42

Il.15. Małgorzata Paździejewska, *Klipsy* 1967-1968, rezolan, mosiądz, własność ASP w Łodzi Katalog wystawy LENA. Helena Kowalewicz-Wegner, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi 2016 s.42

#### Część 4.1

II.16-69. Małgorzata Kalińska, *Kolekcja obiektów swobodnie kształtowanych*. Fot. Wiktor F. Gacparski 2021 s.49-66.

#### Część 4.2

II.70-97. Małgorzata Kalińska, *Kolekcja formy uwięzione*. Fot. Wiktor F. Gacparski 2021 s.69-75.

#### Część 4.3

II.98-111. Małgorzata Kalińska, *Kolekcja ukryte intencje*. Fot. Wiktor F. Gacparski 2021 s.77-80.

#### Część 4.4

II.112-133. Małgorzata Kalińska, *Kolekcja 4D*. Fot. Wiktor F. Gacparski 2021 s.83-88.

#### Część 4.5.

II.134-148. Małgorzata Kalińska, *Kolekcja Usterki - stół porażek*. Fot. Wiktor F. Gacparski 2021 s.90-93.