

Alicja Bielawska

POSZERZANIE PRZESTRZENI CODZIENNOŚCI

Opis rozprawy doktorskiej

Promotorka

prof. dr hab. Katarzyna Józefowicz

Wydział Rzeźby i Intermediów
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Gdańsk 2022

SPIS TREŚCI

Wstęp	s. 5
1. Rzeźba w przestrzeni	s. 8
Teoria rzeźby Katarzyny Kobro	
2. Przestrzeń ujęta w nawias	s. 13
Rzeźba na krawędzi codzienności Jessiki Stockholder i Thei Djordjadze	
3. Gesty codzienne	s. 18
Choreografie obiektów i ciał	
4. Doświadczanie codzienności	s. 32
Uważność w odbiorze rzeczywistości i sztuki	
5. Kształty codzienne	s. 35
Przedmioty jako punkty odniesienia w postrzeganiu materialności rzeczywistości	
6. Przedmioty – to, co wyłania się z codzienności	s. 46
7. Studium miejsca	s. 52
Fotograficzny zapis doświadczenia miejsca	
8. Przeplatające się materie	s. 62
Cykl rysunków	
9. Materia codzienności	s. 70
Opis pracy artystycznej	
10. Wiersze	s. 74
Dokumentacja pracy artystycznej	s. 85
Zakończenie	s. 109
Bibliografia	s. 110

WSTĘP

„Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność.”¹ Jolanta Brach-Czaina

Codzienne doświadczanie materialności wpływa na nasze bycie w świecie i na sposób, w jaki go odbieramy. W rozprawie doktorskiej, na którą składa się część teoretyczna oraz część artystyczna w postaci serii rzeźb, przyglądam się materialnej codzienności jako sferze, która kształtuje nas na poziomie wielozmysłowej percepcji. Stawiam pytanie: jak doświadczenie rzeźby wpływa na naszą percepcję codzienności? Przyglądam się przedmiotom, które są naturalną częścią naszej rzeczywistości, oraz ich materialności. Za pomocą języka rzeźby chcę zwrócić uwagę na materialność codzienności, a przyglądanie się kształtom i powierzchniom może być sposobem na pielęgnowanie uważności i wrażliwości, która prowadzi do docenienia codzienności i wychodzenia poza nasze percepcyjne przyzwyczajenia i rutynę odbioru świata. W codziennym funkcjonowaniu zwykle przyjmujemy materialną sferę, która nas otacza za coś oczywistego. Chcę spojrzeć na materialność rzeczy jako element naszej rzeczywistości i bogate źródło poznania.

Moja praca opiera się na badaniu przez tworzenie: materialnych obiektów – rzeźb i ich osadzenie w konkretnym kontekście przestrzeni; rysunków, które są zapisem wyłaniających się intuicji w umownej przestrzeni kartki papieru; fotografii dokumentującej materialność rzeczy. Pracy z materiałem towarzyszy obserwacja, poznawanie jego właściwości i refleksja. Poprzez przekształcenia, zmianę skali, użycie koloru i wybranych materiałów, tworzę rzeźby, które są do pewnego stopnia inspirowane codziennymi przedmiotami, ale jako formy są oderwane od znanego nam praktycznego użycia. Rzeźby wykonuję z dostępnych powszechnie materiałów, takich jak tkanina, ceramika, stal, które pozwalają mi podkreślić haptyczny aspekt prac. Skala rzeźb odnosi się do wymiarów człowieka, sprawiając, że odbiór rzeźb jest związany z poczuciem ciała w otaczającej przestrzeni. Zakładam stworzenie sytuacji, w której rzeźba i odbiorca się spotykają. Wchodząc w przestrzeń rzeźby, odbiorca może poszerzyć swoje doświadczenie, a tym samym poszerzyć przestrzeń swojej codzienności, czyli doświadczać jej w detalach, w uważności i tworzyć nowe skojarzenia, z możliwością otwarcia się na nowe przestrzenie, co z kolei pozwala zobaczyć i poczuć siebie i swoje miejsce, swoje bycie w świecie. Zależy mi na budowaniu relacji, które oparte są na naszym doświadczeniu codzienności, ale pozwalają inaczej, z innej perspektywy spojrzeć, doświadczyć bycia wobec materiałów i kształtów.

¹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 67.

Do pracy artystycznej należy także zbiór wierszy, które powstawały równolegle do pracy nad rzeźbami. Pisanie wierszy towarzyszy od dawna mojej pracy twórczej. Język poetycki otwiera według mnie nowe przestrzenie znaczeń, które uzupełniają się z językiem form w rzeźbach i rysunkach.

Idąc za tropami, które wynikają z mojej artystycznej praktyki, w części teoretycznej rozwijam refleksję na temat codzienności i jej doświadczania oraz rzeźby jako medium, które poprzez swoją materialność, skalę, przestrzenność, staje się mediatorem i przewodnikiem w odbiorze codzienności. Rozpaczam od przedstawienia teorii rzeźby Katarzyny Kobro, której prace i koncepcje, otwierające nowe perspektywy w rewolucyjnych dla sztuki latach 20. XX wieku, nadal są aktualne. Poruszając rolę przestrzeni w myśleniu o rzeźbie i rolę aktywnego odbiorcy, który doświadcza rzeźbę w czasie, Kobro wpłynęła na sposób myślenia o rzeźbie. Według niej rzeźba jest w dialogu z otoczeniem, a tym samym pole, jakie tworzy, jest przestrzenią wymiany, z której odbiorca może czerpać nowe doświadczenia. Koncepcje Kobro zestawiam, w drugim rozdziale, z pracami i tekstami współczesnych artystek – Jessiki Stockholder i Thei Djordjadze. Wykonując taki skok w czasie, od lat 30. XX wieku do teraz, chcę pokazać, że myśl o rzeźbie jako aktywnej przestrzeni, zapoczątkowana przez Kobro i rozwijana niezależnie przez kolejnych artystów, szczególnie w latach 60. XX wieku, pozwala zrozumieć nasze osadzenie wobec materialności i relacji, jakie się tworzą w przestrzeni. W trzecim rozdziale patrzę na rzeźbę w kontekście choreografii i tańca współczesnego, wskazując na ważne postaci choreografek – Simone Forti, Trishy Brown, Yvonne Rainer i ich wybrane prace z lat 60.–70. XX wieku, w których ważną rolę odgrywają obiekty. Idąc za koncepcją rytmu czasoprzestrzennego Katarzyny Kobro, podkreślam potencjał rzeźby do wpływania na ruch odbiorcy. Przytaczam fragmenty rozmów, które przeprowadziłam w ramach badań z choreografkami Magdą Ptasznik i Marią Stokłosą. W kolejnych dwóch rozdziałach przyglądam się materialności codziennej rzeczywistości i naszemu zmysłowemu poznaniu. Rozwijam także wątek procesu powstawania prac.

Ważną część pracy stanowi materiał wizualny zebrany podczas badań nad tematem, a który odnosi się do sposobów doświadczania przestrzeni i przedmiotów codziennych. W jaki sposób patrzymy? Na co zwracamy uwagę? Co nas zaskakuje? Czy możemy się skupić na dłuższą czy krótszą chwilę na jednej rzeczy? Czy możemy się przyglądać dłużej wybranemu detalowi czy od razu obejmujemy większą całość? Proces badawczy obejmował stworzenie serii rysunków i fotografii, które stanowią wizualny materiał dopełniający część teoretyczną i wskazujący na wagę warstwy wizualnej, gdzie materialność przedmiotów może łączyć się z subiektywnym, ulotnym doświadczeniem. Używając fotografii, skupiłam się na konkretnym miejscu – willi Tugendhatów w Brnie, natomiast rysunek pozwolił mi na rozpisanie interesujących mnie przedmiotów na podstawowe formy oraz rozrysowanie zmieniających się kształtów w cyklu prac *Struktury o przemiennych funkcjach*, 2020.

Architekt i teoretyk architektury, Juhani Pallasmaa, który zajmuje się refleksją nad zmysłowym doświadczaniem rzeczywistości, tak ujął rolę sztuki w budowaniu naszych relacji ze światem: „Architektura (...) służy artykulacji naszego doświadczenia bycia w świecie i wzmacnia nasze poczucie realności i podmiotowości. Poczucie podmiotowości, wzmocnione przez sztukę i architekturę, pozwala nam również na pełne mentalne zaangażowanie w wymiary snów, wyobrażeń i pragnień”² oraz kontynuuje tę myśl dalej: „W doświadczaniu sztuki dochodzi do osobliwej wymiany. Użyczam

2 J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 16.

przestrzeni moich emocji i skojarzeń, a przestrzeń udziela mi atmosfery, która stymuluje i wyzwala moje doświadczenia i myśli”³. Jego słowa widzę też w kontekście rzeźby, która działa skalą i materią. Pallasmaa jest dla mnie jednym z przewodników po świecie zmysłowego doświadczenia materialności ujętej w formy – czy to rzeźby, czy budynku. Skala może się zmieniać, ale relacja z naszym ciałem pozostaje tutaj kluczowa. Według filozofa Alvy Noëgo dzięki sztuce możemy inaczej spojrzeć na codzienność, na to, do czego jesteśmy przyzwyczajeni i co uznajemy za oczywiste. Sztuka pozwala nam zmienić perspektywę i dojrzeć niezwykle w zwykłym.

³ Ibidem.

1.

RZEŻBA W PRZESTRZENI

Teoria rzeźby Katarzyny Kobro

„Rzeźba jest kształtowaniem przestrzeni.”⁴

„Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje.”⁵ Katarzyna Kobro

Płaszczyzny z cienkiej blachy ustawione są wobec siebie pod kątami prostymi, wychodzą jedne z drugich, ustawiają się bokiem, niektóre łukiem wpisują się w przestrzeń. Krawędzie – linie wyznaczone przez płaszczyzny – wychodzą w przestrzeń. Mimo małej skali rzeźb sprawiają wrażenie, jakby organizowały przestrzeń w całym dużym pomieszczeniu, w którym się znajdują. I takie też było założenie Katarzyny Kobro. Rzeźba pozbywała się bryły i otwierała się na przestrzeń, wpływając na odbiorcę, wręcz wciągając go w swoją nową organizację przestrzeni.

Odnoszę się do serii *Kompozycji przestrzennych*, czyli ośmiu rzeźb Katarzyny Kobro: *Kompozycja przestrzenna (1)*⁶ z 1925 roku, *Kompozycja przestrzenna (2)*⁷ i *Kompozycja przestrzenna (3)*⁸ z 1928, *Kompozycja przestrzenna (4)*⁹ i *Kompozycja przestrzenna (5)*¹⁰ z 1929, *Kompozycja przestrzenna (6)*¹¹ i *Kompozycja przestrzenna (7)*¹² z 1931, *Kompozycja przestrzenna (8)*¹³ z 1932. Kobro posługiwała się precyzyjnymi obliczeniami, żeby konstruować relacje między płaszczyznami. Operowała na równi płaszczyznami, przestrzeniami pomiędzy nimi i kolorem. Chciała oderwać się od bryły rzeźby, która ciążyła jej figuratywnością i zwartością. Kształty wycięte z blachy i powietrze między nimi na równi tworzyły formę, która w jej założeniu miała być otwarta na odbiorcę. Pustka stawała się dla niej materiałem do budowania. W *Kompozycji przestrzeni* Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński pisali: „Podział przestrzeni, przerwanie jej ciągłości, zamknięcie częściowe jakiegokolwiek jej odcinka, robią ją odczuwalną dla nas, uplastyczniają ją, gdyż w sposób bezpośredni przestrzeń jest dla nas nieuchwytna i prawie nieodczuwalna”¹⁴. Odwołuję się do tekstów z publikacji *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931), którą Kobro napisała wraz

4 K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 19.

5 Ibidem.

6 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/104> (dostęp: 20.09.2021)

7 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/262> (dostęp: 20.09.2021)

8 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/18> (dostęp: 20.09.2021)

9 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/263> (dostęp: 20.09.2021)

10 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/264> (dostęp: 20.09.2021)

11 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/259> (dostęp: 20.09.2021)

12 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/177> (dostęp: 20.09.2021)

13 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/269> (dostęp: 20.09.2021)

14 K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 173.

ze Strzezińskim. Duża część tego tekstu poświęcona jest właśnie rzeźbie i teorii unistycznej rzeźby. Zakładam jak Yve-Alain Bois¹⁵, że fragmenty dotyczące teorii rzeźby można przypisać Kobro, jako zgodne z koncepcjami, które pojawiają się w tekstach wyłącznie jej autorstwa. Bois powołuje się też na relację Niki Strzezińskiej, która relacjonowała słowa Kobro o swoim autorskim wkładzie w pisanie *Kompozycji przestrzeni*¹⁶.

Przestrzeń i czas, obiorca w ruchu, „nasylenie przestrzeni rzeźbą”¹⁷ – Andrzej Turowski pisał, że Kobro skonceptualizowała rzeźbę¹⁸. I co ciekawe, ma tu na myśli zarówno jej teorie, jak i podejście do tworzenia rzeźb. Kobro precyzyjnie obliczała matematyczne relacje między elementami *Kompozycji*, wykonywała tekturowe makiety i zlecała wykonanie rzeźb w warsztacie ślusarskim. Następnie sama je szlifowała i malowała. Ten sposób pracy dodatkowo podkreśla charakter tych rzeźb, które tworzą zorganizowane formy i organizują przestrzeń. Katarzyna Kobro operowała w tworzeniu *Kompozycji przestrzennych* dwoma porządkami, równie istotnymi. Jeden to układ form w przestrzeni, a drugi to rozłożenie kolorów. Posługiwała się kolorami podstawowymi oraz bielą, szarością i czernią do budowania relacji przestrzennych. Kolory pozwalały na przesuwanie akcentów, granic między płaszczyznami, zacieranie materiału akurat tam, gdzie wymagała tego logika rzeźby. Kolor, należąc do innego porządku niż materiał, dawał możliwości nakładania kolejnych warstw i rozwijania rzeźby w przestrzeni. Oba te porządki mogły się częściowo nakładać, przenikać, ale też przesuwac względem siebie. Małgorzata Jędrzejczyk, badaczka twórczości Kobro, w swojej analizie jej prac pisała: „Rozpoznawanie i odczytywanie tych dwóch systemów to zadanie, z którym podświadomie mierzy się odbiorca i on niejako decyduje o wizualnej zawartości oglądanej rzeźby, bowiem zgodnie z psychologią postrzeżenia nie jest możliwe równoczesne postrzeganie dwóch alternatywnych wyobrażeń. (...) Podążając – mentalnie i fizycznie – zgodnie z jednym bądź drugim układem, odbiorca nadaje ponadto rzeźbie czasoprzestrzenny rytm”¹⁹. Wymienione wcześniej *Kompozycje* Kobro otwierały wiele perspektyw, z których można je oglądać. Dzięki swojej lekkości, operowaniu płaszczyznami, przestrzeniami pomiędzy płaszczyznami i kolorem, rzeźba odrywała się od frontalności czy też jednego, najlepszego punktu, z którego powinno się ją oglądać. Odbiorca, okrążając rzeźbę, może na nią patrzeć z wielu stron i każdy widok jest równie istotny dla samej rzeźby. Przestrzenność pracy otwiera też widoki na otoczenie, włącza je w przestrzeń pracy. Patrzymy na rzeźbę, jednocześnie przez rzeźbę i poza nią. Rzeźba tworzy przestrzeń, włączając w nią odbiorców. To założenie łączy się z koncepcjami Kobro dotyczącymi kształtowania przestrzeni publicznej i społecznych relacji. Rzeźby były dla niej potencjalnymi modelami organizacji przestrzeni. Stworzone według matematycznych wyliczeń, były opracowane jako wzory przestrzeni zoptymalizowanej, idealnej do pracy i życia. Kobro, chcąc stworzyć prace mające realny wpływ na ludzi i przestrzeń, otworzyła je na zmysłowy odbiór. Widzę w jej *Kompozycjach przestrzennych* otwarcie przestrzeni, uwolnienie rzeźby, a przez to i stworzenie przestrzeni dla odbiorcy. Koncepcje Katarzyny Kobro dotyczące rzeźby nadal niezwykle trafnie

15 Y. Bois, *Kobro i Strzeziński jeszcze raz*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 170.

16 Ibidem.

17 K. Kobro, W. Strzeziński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r., Łódź 1931.

18 A. Turowski, *Biomorphism as Avant-Garde Deconstruction*, w: *A Reader in East-Central European Modernism 1918–1956*, red. B. Hock, K. Kemp-Welch, J. Owen, The Courtauld Institute of Art, London 2019, s. 166.

19 M. Jędrzejczyk, *Gdy przestrzeń staje się formą. Koncepcja rzeźby Katarzyny Kobro a eksperymenty z ciałem i percepcją w sztuce początków XX wieku*, w: *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 225.

opisują relacje, jakie tworzą się pomiędzy rzeźbą, przestrzenią a odbiorcą. Kobro pisała: „Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń”²⁰. Według Kobro rzeźba nie jest odizolowana od otoczenia, nie stanowi zamkniętej całości, ale jest otwarta na przestrzeń, staje się jej częścią, wchodzi w relacje z innymi obiektami i z odbiorcami. Rzeźba nie jest biernym kształtem, ale aktywnym czynnikiem, który tworzy przestrzeń. Odbiorca jest dla niej równie aktywnym partnerem i współtwórcą przestrzennej sytuacji, która dodatkowo rozwija się w czasie. „Czasoprzestrzenność dzieła sztuki jest związana z jego zmiennością. Czasoprzestrzennymi nazywamy zmiany przestrzenne, odbywające się w czasie. Zmiany te spowodowane są przez trzeci wymiar – głębię, która na razie ukryta, objawia skutki swego istnienia, zmienia wygląd dzieła sztuki, zmienia wygląd każdego kształtu, powoduje zmienność – podczas ruchu oglądającego dokoła dzieła sztuki [...]”²¹.

Sposób myślenia Kobro o rzeźbie łączę z moją praktyką tworzenia rzeźb jako sytuacji, w których odbiorca uczestniczy poprzez doświadczanie kształtów rozwijających się w przestrzeni i czasie, kiedy je obchodzi i przygląda się im z różnych punktów, zwracając uwagę na materiały i faktury. To budowanie doświadczenia nawarstwia się na już nabyte wspomnienia i łączy z nimi, tworząc nowe skojarzenia i budując teraźniejszy obraz rzeźby. Wprowadzona do przestrzeni rzeźba jest propozycją dla odbiorcy, zaproszeniem do wejścia w wielowymiarową sytuację, która z jednej strony jest wydzielona z codzienności poprzez nawias, jaki tworzy kontekst dzieła sztuki, a z drugiej przez swoją materialność przynależy do tego samego materialnego świata, w jakim poruszamy się na co dzień. Ta warstwowość doświadczenia w przestrzeni, gdzie to, co rozpoznawalne, czyli materiały, kształty, spotyka się z tym, co zaskakuje nowymi formami czy zestawieniami materiałów, jest polem, na którym pojawia się nowe doświadczenie prowadzące do zmiany perspektywy, do większej uważności, jaką możemy potem przełożyć na codzienne doświadczenie. Koncepcja rytmu czasoprzestrzennego Katarzyny Kobro odnosząca się do uczestnictwa odbiorcy w przestrzeni rzeźby i jej odczuwaniu, doświadczaniu, współtworzeniu, łączy się dla mnie z rozumieniem choreografii jako praktyki, która skupia się na relacjach ciała w ruchu, w przestrzeni, w relacji do innych ciał i obiektów. Ostatnia z zachowanych *Kompozycji przestrzennych* Kobro – *Kompozycja przestrzenna (9)*²² z 1933 roku, jest jej kolejnym krokiem w myśleniu o przestrzeni. Tutaj ruch widza i dynamika rzeźby zaczynają się organicznie łączyć. Niewielka rzeźba wykonana jest z nieregularnie wygiętego kawałka blachy. Jej zewnętrzna powierzchnia pomalowana jest na szaro, a wewnętrzna na biało. Mała skala rzeźby nie przeszkadza w jej silnym oddziaływaniu na otoczenie i odbiorcę, który podąża za płaszczyznami kontynuującymi się w przestrzeni, falującymi, zwijającymi i rozwijającymi się wokoło. We wcześniejszych *Kompozycjach przestrzennych* Kobro dominowały podziały prostych lub zakrzywionych łukiem linii. Te linie przecinały przestrzeń, biegnąc poza rzeźbę. W tej ostatniej *Kompozycji* rzeźba buduje przestrzeń w sposób nieprzewidywalny, miękki, co ma o wiele więcej wspólnego z organicznością ruchu, a mniej z organizacją przestrzeni. Jest to praca otwierająca kolejny rozdział w myśleniu o przestrzeni i w odczuwaniu przestrzeni poprzez ciało. Małgorzata Jędrzejczyk pisze o tej pracy: „zdaje się być niedokończoną próbą jeszcze płynniejszego zespolenia świata form plastycznych i rytmu życia człowieka, leżącego u podstaw jej pozostałych kompozycji

20 K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 19.

21 K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 174.

22 <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/181> (dostęp: 20.09.2021)

rzeźbiarskich. Sztuka Kobro, poprzez tak wyraźne akcentowanie obecności odbiorcy i jego udziału w dopełnianiu formy artystycznej, przywróciła sztuce międzywojennej awangardy wypierane przez konstruktywistów «momenty» cielesne²³. Twórczość Katarzyny Kobro otworzyła rzeźbę na wiele perspektyw, które chcę jeszcze raz podkreślić. W jej pracach perspektywa jest otwarta, włączająca odbiorcę i dająca mu pole do współtworzenia rzeźby poprzez doświadczenie. Ta otwarta perspektywa widzi rzeźbę w szerszym kontekście społecznym. Jest też perspektywa otwierająca rzeźbę na przestrzeń i materię.

Rosalind Krauss w eseju *Rzeźba w poszerzonym polu*²⁴ z 1979 roku, rozwija refleksję na temat rzeźby i zadaje pytanie, czy działania artystów tworzących po modernizmie w różnorodnych materiałach i skalach można nadal nazwać rzeźbą. Teoretyczka rozwija koncepcję rzeźby od idei zwartej bryły (określa ją jako ideę pomnikowości) do tego, co nazywa poszerzonym polem. W momencie, kiedy artyści wychodzą poza konwencję przypisaną rzeźbie, zaczyna się dzieć coś bardzo ciekawego, nie ma już ram, które rzeźbę ujmowały – ram estetycznych, technicznych czy zasad, którym rzeźba miałaby służyć. Dla Krauss „Logika rzeźby jest nierozzerwalnie związana z logiką pomnika. Zgodnie z ową logiką rzeźba jest reprezentacją pamiątkową. Jest osadzona w konkretnym miejscu i przemawia językiem symbolicznym na temat znaczenia albo funkcji tego miejsca”²⁵. Krauss wskazuje, że ta logika zaczęła się rozpadać od czasów Augusta Rodina, a w czasie modernizmu ten rozpad się pogłębił, co pokazuje na pracach na przykład Constantina Brâncușiego, w których rzeźba zaczyna wchłaniać piedestał i eksponować sam materiał, skupiać się na aspektach formalnych. Krauss pisze, że w tym momencie rzeźba straciła swoje osadzenie w miejscu i kontekście (w przeciwieństwie do pomnika), stwierdza, że powstała „przestrzeń negatywnego warunku – rodzaj bezmiejscowości, bezdomności, całkowitej utraty miejsca”²⁶. Według niej rzeźba w modernizmie funkcjonowała w przestrzeni wyidealizowanej, odciętej od rzeczywistości i spostrzega, że ta formuła wyczerpała się w latach 50. XX wieku. To, co wydarzyło się później, w latach 60.–70., kiedy artyści, pracując z różnorodną materią, zaczęli wchodzić w nowe relacje z przestrzenią, architekturą, krajobrazem, opisuje jako wejście na „no-man’s-land, ziemię niczyją kategorii – to było coś, co znajdowało się przed budynkiem, a nie w budynku, lub coś, co było w krajobrazie, lecz nie należało do krajobrazu”²⁷, Krauss rozwija tę myśl, wprowadzając termin „poszerzone pole”, które obejmuje architekturę, krajobraz oraz nie-architekturę i nie-krajobraz czyli twórcze działania z materią w przestrzeni. Jako pierwszych, którzy wprowadzają rzeźbę w przestrzeń, wskazuje artystów minimalizmu, począwszy od prac Roberta Morrisa z lat 60., a dalej obejmuje działania artystów wchodzących w obszar land-artu i architektury. Tutaj odniosę się do koncepcji Kobro, które wcześniejsze o trzydzieści lat, traktują już rzeźbę jako poszerzone pole, otwierają przestrzeń. Dla Kobro rzeźba jest w nieustającym dialogu z przestrzenią. Tylko Kobro nie rezygnuje z terminu rzeźba – jej materialność stanowi dla niej punkt wyjścia do kształtowania przestrzeni. Widzi zasadniczą rolę form, kształtów i kolorów w budowaniu przestrzeni. Pisze o oderwaniu się rzeźby od bryły, nie wiąże pojęcia rzeźby w bryle. Kobro pisze: „należy stanowczo i bezpowrotnie raz na zawsze uświadomić

23 M. Jędrzejczyk, *Formowanie życia. Katarzyna Kobro i jej koncepcja przestrzeni*, w: *Wokół sztuki społecznej*, red. P. Bujak, R. Solewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2015, s. 115.

24 R.E. Kraus, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

25 Ibidem, s. 277.

26 Ibidem, s. 278.

27 Ibidem, s. 280.

sobie, że rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni”²⁸. To, jak Katarzyna Kobro opisuje rzeźbę, można odnieść do pojęcia „poszerzonego pola” i działań artystów wychodzących w przestrzeń, zarówno w latach 60.–70., jak i dzisiaj. Jej myślenie o rzeźbie kontynuuje refleksja o fizyczności kształtów, na jakie składa się rzeźba, ale postrzega ją szerzej, w tak ścisłej relacji do przestrzeni, że przestrzeń może sama stać się rzeźbą: „Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni; istnieje sama dla siebie i przestrzeń wewnętrzną traktuje jako coś wręcz odmiennego niż przestrzeń zewnętrzna. W rzeczywistości jednak przestrzeń zawsze jest jednakowa i ta sama”²⁹.

28 K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 19.

29 Ibidem.

2.

PRZESTRZEŃ UJĘTA W NAWIAS

Rzeźba na krawędzi codzienności Jessiki Stockholder i Thei Djordjadze

„Poprzez rozszerzenie nawiasu umieszczonego wokół obiektów o podłogę, ściany, czas trwania, udział zwiedzających, wydarzenia w świecie, poza parametry prezentowanego obiektu, próbuje się przybliżyć abstrakcję dzieła sztuki do rzeczywistości życia przeżywanego w określonych miejscach lub położeniach.”³⁰ Jessica Stockholder

Rzeźby Katarzyny Kobro otwierały się na przestrzeń, stawały się jej częścią i ją współtworzyły. Rzeźba nie staje się niewidoczna, nie stapia się z otoczeniem, mimo tej otwartości na przestrzeń, pozostaje elementem z innego porządku niż codzienna rzeczywistość, nawet niż instytucjonalna przestrzeń muzeów czy galerii. Kształty przefiltrowane przez artystkę odstają od otoczenia, co jeszcze dodatkowo podkreśla kontekst przestrzeni wystawowych. To odstawanie od rzeczywistości tworzy rodzaj nawiasu wokół rzeźb. Tak właśnie określiła pole rzeźby rzeźbiarka Jessica Stockholder, jednocześnie proponując rozszerzanie przestrzeni wokół rzeźby poprzez anektowanie części wnętrza czy przestrzeni publicznej i podobnie jak Kobro, włączając widza w przestrzenne relacje między kształtami. Stockholder używa w swoich pracach codzienne materiały (wykładzina, sklejka, siatka, itp.), zapożycza przedmioty (stół, plastikowe wiadro, szafę, a lista tych rzeczy może być bardzo długa), które stają się obiektami i materiałami samymi w sobie i z tych elementów na powrót składa, spina materialność rzeczywistości ujętej w nawias – rzeźby.

Katarzyna Kobro używała koloru do budowania relacji przestrzennych w swoich kompozycjach. Był to dla niej bardzo istotny element systemu komponowania kształtów w przestrzeni³¹. Kolor budował kontrasty i dynamikę. W *Kompozycji przestrzeni* Kobro i Strzemiński pisali: „Łączymy nie te kolory, które leżą obok siebie, lecz te, które mają jednakową barwę. Skutkiem tego nie widzimy poszczególnych kształtów rozbitych przez kolor, lecz jeden jakikolwiek kolor, rozrzucony w rozmaitych miejscach rzeźby, oddzielony od siebie innymi kolorami i umieszczony na płaszczyznach ustawionych

30 „By expanding the bracket placed around objects to include the floor, the walls, duration, visitor participation, events in the world past the parameters of the object presented, there is an effort to bring the abstraction of the artwork closer to the actuality of lives lived in particular places or sites.”, w: J. Stockholder, *Swiss Cheese Field—and Sculpture Mingled*, Yale University Art Gallery Bulletin 2009. Zob. <https://jessicastockholder.info/projects/writing/swiss-cheese-field-and-sculpture-mingled/> (dostęp: 20.09.2021)

31 Użycie koloru przez Kobro podkreśla Y. Bois w eseju *Kobro i Strzemiński jeszcze raz*, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 174: „Właściwe nowatorstwo jej [Kobro] twórczości zawiera się w dwóch metodach, które stosowała, aby uniknąć odbioru swoich rzeźb jako figur w przestrzeni [...]. Pierwszą było zastosowanie polichromii służące zburzeniu «jedności optycznej», która wyrzywałaby rzeźbę z przestrzeni”.

w trzech kierunkach, wzajemnie do siebie prostopadłych. [...] Każdy kolor wyodrębnia w rzeźbie coraz to inne kształty przestrzenne, zazębiające się o siebie. Kształty przestrzenne, wytworzone przez jeden jakikolwiek kolor, wzajemnie się zazębiają i tworzą szereg przejść, wiążących je ze sobą i z przestrzenią zewnętrzną”³².

W innym zdaniu znajduję potwierdzenie, że kolor może być czymś więcej niż tylko narzędziem do budowania przestrzeni. Odczytuję fragment, w którym Kobra pisze o energii koloru jako o sile oddziaływania koloru na zmysły, na tworzenie atmosfery. Takie myślenie wychodzi poza funkcjonalne założenie, tak jak rzeźba *Kompozycja (9)* wychodzi poza rygorystyczne, matematyczne reguły. Tutaj otwiera się przestrzeń na doświadczenie zmysłowe, cielesne: „Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzamia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii, wychodząc z rzeźby na przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią”³³. W pracach Jessiki Stockholder kolor rozlewa się na ściany, podłogi, kształty, poszerzając przestrzeń rzeźby i zwracając uwagę na relacje przestrzenne, w których się znajduje. Takie użycie koloru sprawia, że rzeźba włącza w swoje pole przestrzeń, która jest wokół, na przykład wewnątrz galerii, muzeum. Artystka pisze: „Kolory są postrzegane w przeciwieństwie do lub na wierzchu bieli. Moja praca rozwijała się w relacji do konwencjonalnego wykorzystania białych ścian, które uznaje się jako odpowiednie i neutralne tło do oglądania sztuki w muzeach i galeriach. (...) W niektórych miejscach na ścianach kolor zamyka się w wyraźnych i ostrych krawędziach, w innych ślady wałka odsłaniają rękę malarza – czasem moją, a czasem pracowników muzeum. Ludzkie gesty ciała mieszają się z płaskimi, białymi płaszczyznami białych ścian”³⁴.

Przywołuję twórczość Katarzyny Kobra, rozwijam jej myśl i dochodzę do prac Jessiki Stockholder, podkreślając jak istotne są koncepcje Kobra dla współczesnej rzeźby. Jednocześnie chcę zwrócić uwagę na to, co rozwinęło się z ogromną siłą w sztuce postminimalistycznej i co nadal jest eksplorowane przez artystów, i mam tutaj na myśli podejście do materii. W *Kompozycjach przestrzennych* Kobra dominowała modernistyczna klarowność, materia służyła tworzeniu relacji, ale nie była tematem samym w sobie. Ciekawe jest w tym momencie spojrzenie na rzeźby – akty, które Kobra tworzyła w tym samym czasie, kiedy rozwijała rygorystyczne, ale też otwierające koncepcje czasoprzestrzeni. Akty tworzone w glinie, odlewane w gipsie są zapisem bezpośredniej pracy z materiałem i relacji z ciałem. To doświadczenie pracy Kobra opisywała jako relaksujące, dające jej przyjemność. Pokazuje nam, jak ważna była dla niej relacja z ciałem. Pod tym względem opisywana wcześniej *Kompozycja (9)* jest przełomowa. Pofalowana blacha wskazuje na swoją materialność, sztywny materiał został uformowany, żeby uchwycić płynność i wskazać na potencjał ruchu. Materia, która jest w pewnym sensie żywiołem, jest w różny sposób używana przez artystów. I to materialność daje możliwości budowania

32 K. Kobra, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, s. 45-47, w: *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, op. cit., s. 174.

33 K. Kobra, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, op. cit.

34 „The colours are seen in contrast to, or on top of white. My work was developed in relation to the conventional use of white walls proposed as an appropriate and neutral background for viewing art in museums and galleries. (...) In some places clean sharp edges contain the colour on the walls, and in others roller marks reveal the hand of the painter – sometimes my hand, and sometimes that of the museum staff. Human gestures of the body are mingled with the flat white planes of the white walls.”, za: *Jessica Stockholder. Stuff Matters*, Centraal Museum Utrecht, Mousse Publishing, Milan 2019, s. 167.

relacji z przestrzenią i ciałem / ciałami. Materialność dominuje w twórczości Jessiki Stockholder. W jej pracach użyte przedmioty codziennego użytku stapiają się z kolorem i innymi materiałami, tkaniną, sklejką, sznurem, metalową siatką. Materialność użytkowych przedmiotów komunikuje się z naszym doświadczeniem, rozpoznajemy kształty, fakturę i ich wielkość. Dla artystki jest to tworzywo, na równi z kolorem, którego używa, zagarniając nim połacie przestrzeni, podłogi, ścian. Materia się wylewa i nas zagarnia. Możemy mieć poczucie, że wchodzimy do jej wnętrza. Jessica Stockholder napisała tekst *Swiss Cheese Field—and Sculpture Mingled*³⁵, odnosząc się do koncepcji rzeźby Rosalind Krauss i opisanego przez nią rozwoju rzeźby od idei pomnikowości do poszerzonego pola. Podobnie jak Kobra, Stockholder zostaje przy pojęciu rzeźby, nie widzi go jako odnoszącego się do przeszłych form, ale cały czas dostrzega potencjał materii, która przekształca przestrzeń. Parafrazuje poszerzone pole wprowadzone przez Krauss i pisze o polu rzeźby, które definiuje tak jak Kobra – poprzez przestrzeń, czas i udział odbiorców: „Rzeźba przedstawia serię obrazów w czasie w przestrzeni. W przeciwieństwie do filmu, my – widzowie – możemy wybrać kolejność i czas w jakim będziemy oglądać poszczególne obrazy. Sprawczość, którą oferuje nam ten proces, jest czymś, czego nie sposób udokumentować wizualnie”³⁶. Zwraca tutaj uwagę na subiektywność doświadczenia rzeźby i rolę odbiorcy we współtworzeniu rzeźby. W swoim tekście artystka definiuje też pole rzeźby poprzez znaczenia, jakie rzeźba wytwarza. Sytuuje je w obszarze naszego abstrakcyjnego myślenia. W polu rzeźby spotyka się materialne i wyobrażone, doświadczane i zapamiętane. Zachodzą tam procesy abstrakcyjnego myślenia wywołane przez doświadczane formy spoza porządku codziennego. Pole rzeźby tworzy przestrzeń wyjętą z codzienności. Relacje między obiektami nie są funkcjonalne, a abstrakcyjne. Pole rzeźby to przestrzeń wzięta w nawias, która pozwala na odkrywanie nowych relacji między kształtami a naszymi ciałami. Tak jak dla Kobra, odbiorcy są tutaj kluczowymi elementami, których doświadczenie spaja i jednocześnie otwiera przestrzeń. Stockholder pisze o aktywności widza: „Mam nadzieję, że widz, podobnie jak ja, zaangażuje się w walkę między oglądaniem stanu dokonanego a uczuciem, jakby uczestniczył w szeregu sprzeczności i narracji, które nie prowadzą do ustalonego wniosku. Czuję, że moja praca zapewnia obydwa doświadczenia i potwierdza to konieczność ich obu. Narracje i przywołania w moich pracach mają mieć szerokie pole rażenia. Są wynikiem mojej osobistej historii, kultury, w której żyję oraz historii, które ujrzały światło dzienne dzięki tym, którym zależy”³⁷. Ujęte w nawias pole rzeźby odsyła do codzienności, jednocześnie z niej czerpiąc. Inspiracje materialną codziennością oraz refleksja o naszej obecności i doświadczaniu codzienności prowadzą mnie do tworzenia rzeźb, które znajdują się na pograniczu – nie są praktyczne, funkcjonalne, ale zanurzone są w materialności, czerpią z niej poprzez użyte materiały i swoją fizyczność.

Skupienie na materii i codzienności jest też obecne w twórczości Thei Djordjadze, która w swoich pracach operuje prostymi materiałami (sklejka, drewno, metal, szkło, gips, tkanina) czasem

35 J. Stockholder, *Swiss Cheese Field—and Sculpture Mingled*, op. cit.

36 „Sculpture presents a series of images over time in space. Unlike film, we the viewers are left to choose sequencing and duration. The agency that is given to us in this process is not possible to document visually.”, w: J. Stockholder, *Swiss Cheese Field—and Sculpture Mingled*, op. cit.

37 „My hope is that the viewer will, like me, become engaged in a struggle between viewing a status fait accompli and feeling as if they are participating in a series of contradictions and narratives that come to no settling conclusion. I feel that my work provides both experiences and argues for the necessity of both. The narratives and evocations my work gives rise to are intended to be wide ranging. They are the result of my personal history, the culture I live and the histories brought to the world by all those who take an interest.”. Wypowiedź J. Stockholder zacytowana przez Germano Celant w: *Installations in Symbiosis: Jessica Stockholder*, w: *Jessica Stockholder: Revised and Expanded Edition*, Phaidon Press, 2018, s. 191.

wplata w nie przedmioty użytkowe, takie jak dywan czy wazon. W formach rzeźb często nawiązuje do elementów wnętrza i mebli. Zarys kształtu może przypominać łóżko lub półkę, ale zawsze pozostaje w subtelny, rysunkowym charakterze niedopowiedzenia. Materialność w jej pracach jest konkretna jak materiały, których używa, a czasem krucha, jak wtedy, kiedy wykorzystuje gips i delikatna jak fragment materiału zrobionego na drutach. Jej prace są osadzone w kontekście przestrzeni i wnętrza, budują relacje z odbiorcą, działając skalą i kierunkami. Porządek geometrycznych układów przełamują pręty lub blachy wygięte w łuki, organiczność gipsowych kształtów lub miękkość tkanin. Często pracuje, tworząc rzeźby bezpośrednio w przestrzeni wystawy. Kształtuje materiał rzeźb w relacji do wnętrza, biorąc pod uwagę różne kąty patrzenia, ścieżki poruszania się po danej przestrzeni, zmieniające się światło. Te przestrzenne sytuacje, które tworzy, są często subtelne, oparte o szczegóły, wymagające uważności od odbiorców. Tworzy doświadczenie oparte na fizyczności i emocjonalności, które dzieje się w czasie, kiedy odbiorca ogląda prace. Artystka proponuje zmysłowe odczuwanie różnych materiałów i kształtów w różnej skali i tworzenie siatki emocjonalnych skojarzeń, które się na to doświadczenie nakładają. Djordjadze posługuje się też kolorem, żeby budować rzeźby i relacje w przestrzeni. Kolor – często różne odcienie błękitu lub żółtego – rozkłada na podłogę, zawija na ściany. Trzymając się ram wykładziny lub linoleum, kolor obejmuje przestrzeń i prowadzi wzrok odbiorcy. Ujmuje materialność w ramy delikatnych konstrukcji, a kolor często je wypełnia. Jest on innym rodzajem materiału niż metalowe konstrukcje i płaszczyzny tkanin czy sklejki, ale może mieć równie intensywną fizyczność. Myślę o kolorze jako elemencie, który w prace Djordjadze wnosi emocje, buduje atmosferę, przestrzeń, rozpuszcza je lub zagęszcza.

Artystka pisze o procesie powstawania swoich prac: „Nawet jeśli zaczynam od narracji, to proces tworzenia rzeźby przekształca ją w coś innego. Czasami historia, która była dla mnie ważna, staje się nieciekawa, zagubiona lub zapomniana (naprawdę lubię zapominać), a wtedy pojawia się nowa narracja. Podoba mi się możliwość interakcji z dziełem kogoś o zupełnie innej historii życiowej niż moja. Opowieść, jeśli istnieje, zmienia się lub przekształca, gdy pracuję w przestrzeni, w której ma zostać pokazana praca. Staram się przesunąć prace w przestrzeni galerii, aż znajdą się miejsca, które będą dla nich – lub dla mnie – odpowiednie”³⁸. I tutaj też rolę widza, który wchodzi w przestrzeń rzeźb, jest budowanie relacji z nimi – na poziomie fizycznym, emocjonalnym i mentalnym. Odbiorca, poruszając się w przestrzeni wystawy, tworzy własną choreografię i własną sieć skojarzeń, łączy doświadczane rzeźby z polem własnych – przeszłych i przyszłych – doświadczeń. W jednej z wypowiedzi artystka stwierdza, że nie tworzy form, ale pracuje z ruchem³⁹. To sformułowanie może się odnosić zarówno do odbiorców, których artystka wprowadza w ruch, jak i do pracy z materiałem, który kształtuje i zmienia. Co ciekawe, Djordjadze często używa w kolejnych pracach materiałów ze starszych rzeźb. W jej pracach materia jest w ruchu, nawet jeśli na krótki moment, kiedy oglądamy rzeźbę, widzimy konkretny kształt, to przy kolejnym kroku perspektywa się zmienia. A materiał z jednej

38 „Even if I begin with a narrative, the process of making a sculpture transforms it into something else. Sometimes a story that was important to me becomes uninteresting, or lost or forgotten (I am really into forgetting), and then a new narrative emerges. I like the possibility that someone with a completely different background to mine will interact with the work. The back-story, if there is one, changes or transforms while I work in the space where the piece is going to be shown. I try to move the elements around the gallery until they come to rest in the position that they, or I, want.”, za: <https://www.frieze.com/article/sculptors-discuss-sculpture> (dostęp: 16.10.2020).

39 <https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/2021/thea-djordjadze/q-a-mit-julienne-lorz.html> (dostęp: 1.11.2021).

rzeźby może się przekształcić w kolejną formę. Widzę w tej płynności odniesienie do sposobu postrzegania codzienności jako przestrzeni przepływów, płynnej materii, gdzie kształty nie są zdefiniowane raz na zawsze, ale mają potencjał przemieniania się i odkształcania. W przypadku prac tych artystek rzeczywistość codzienna wpleciona jest w rzeźby – w formie przedmiotów jak u Stockholder, czy w formie sugestii przedmiotów jak u Djordjadze. Obie używają prostych, codziennych materiałów, które łatwo rozpoznajemy. Materialność rzeźb jest tu kluczem do ich zmysłowego odbioru i z ich perspektywy do doświadczania codzienności.

GESTY CODZIENNE

Choreografie obiektów i ciał

„Ciało – miejsce wszystkich odniesień, pamięci, wyobraźni i interpretacji”⁴⁰. Juhani Pallasmaa

Spojrzenie Katarzyny Kobro na aspekt rzeźby, który mogę nazwać potencjałem performatywnym, inspirowało mnie do patrzenia na związki między tańcem współczesnym a rzeźbą. Ten rozdział chcę rozpocząć od pokazania, jak na koncepcje Kobro dotyczące rzeźby, odbiorcy i przestrzeni można patrzeć w kontekście czasu, w jakim ta artystka tworzyła. Następnie przyglądam się przykładom prac wybranych choreografek rozwijających swoje praktyki w latach 60. i 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i obecnych w nich powiązaniach między ruchem, inspiracją codziennością a rzeźbą. Te rozważania prowadzą mnie do przedstawienia kilku moich prac łączących rzeźbę z performatywnością i do rozmów przeprowadzonych przeze mnie z dwiema współczesnymi polskimi choreografkami – Magdą Ptasznik i Marią Stokłosą. Odnoszę się do ich refleksji na temat relacji obiekt – materia – ciało, zarówno cytując ich wypowiedzi, jak i na przykładzie ich wybranych prac. Mój wybór dotyczy choreografek, których twórczość jest dla mnie inspirująca w odkrywaniu dialogu między obiektami a ciałami. Ten szkic służy mi do pokazania, jak perspektywa współczesnej choreografii może wskazywać na nowe konteksty rzeźby wobec ciała w ruchu – zarówno ciała odbiorcy, jak i ciała performerów / tancerzy.

Katarzyna Kobro pisała o odbiorcy jako aktywnym uczestniku. Badaczka jej twórczości, Małgorzata Jędrzejczyk, określiła bardzo ciekawy kontekst dla prac Kobro w eseju *Gdy przestrzeń staje się formą. Koncepcja rzeźby Katarzyny Kobro a eksperymenty z ciałem i percepcją w sztuce początków XX wieku*⁴¹, wskazując na związki między postrzeganiem rzeźby w przestrzeni przez Kobro, a rozwijającymi się w tym czasie badaniami nad przestrzenią w matematyce, filozofii i architekturze. Przytoczę tutaj kilka kontekstów, o których pisze Jędrzejczyk. Przez XIX wiek matematycy badali alternatywy dla euklidesowej geometrii i opracowywali modele przestrzeni zakrzywionej i przestrzeni o więcej niż trzech wymiarach. Badacze próbowali te modele wizualizować i pokazywali rysunki na wystawach przy konferencjach naukowych oraz publikowali w pismach. Te wizualne reprezentacje geometrii nieeuklidesowej i wielowymiarowych przestrzeni miały wpływ na środowiska artystyczne, które czerpały inspiracje z wielu dziedzin, w tym z nauk ścisłych. Teorie Kobro łączyły się też z koncepcjami, które w tym czasie rozwijali niektórzy architekci, rozumiejąc przestrzeń jako główny

⁴⁰ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, op. cit., s. 15.

⁴¹ M. Jędrzejczyk, *Gdy przestrzeń staje się formą...*, op. cit., s. 225.

element architektury. Małgorzata Jędrzejczyk przytacza niezwykle ciekawe koncepcje niemieckiego badacza i architekta Augusta Scharmasowa: „Scharmasow twierdził, że istotą architektury jest tworzenie i kształtowanie przestrzeni. Uznał zatem przestrzeń za fundamentalny element architektury, marginalizując tym samym dominujące wówczas rozważania na temat konstrukcji, tektoniki czy ornamentu. (...) dla uzyskania wrażenia przestrzenności potrzebne jest stworzenie powiązania między pozycją ciała, ruchem i percepcją, przy czym owe formy przestrzennego oglądu konstruowane są nie przez sam ruch w głąb, względnie do przodu, ale również w oparciu o inne doświadczenia cielesne, takie jak reakcje mięśni, wrażenia odbierane za pomocą skóry czy ogólnie budowa ludzkiego ciała, wraz z jego wertykalną orientacją”⁴². Podobnie jak u Katarzyny Kobro, tak i w tej koncepcji to odbiorcy łączą elementy układu przestrzennego, w którym się znajdują, nadając mu konkretność swoim doświadczeniem. Jędrzejczyk pisze o pracach Kobro: „odbiorca decyduje, w jaki sposób postrzegane jest przez niego dzieło. Podążając – mentalnie i fizycznie – zgodnie z jednym bądź drugim układem [systemem barwnym lub układem kształtów w *Kompozycjach przestrzennych* Kobro] odbiorca nadaje ponadto rzeźbie czasoprzestrzenny rytm. Tym samym, wraz z każdą tworzącą się za sprawą odbiorcy nową przestrzenną konstelacją, takie wartości jak tył, przód, wrażenie głębi muszą być definiowane na nowo, a pomiędzy poszczególnymi częściami rzeźby powstaje sieć połączeń, które ulegają modyfikacji wraz ze zmianą punktu, z którego praca jest oglądana”⁴³. Takie spojrzenie na prace Kobro zbliża nas do postrzegania rzeźb jako aktywnych czynników kształtujących przestrzeń, a tym samym ruch odbiorców. Rzeźba wychodzi tutaj ze statycznej roli i nawet, jeśli pozostaje nieruchoma, to zmienia optykę, z jaką patrzymy na przestrzeń i zmienia nasze poczucie w przestrzeni. Rzeźba może dosłownie nas poruszać, może sama się poruszać, a my poruszając się, możemy wprawiać ją w ruch, zmieniając perspektywę, z jakich na nią patrzymy. Zachodzi tu dialog dziejący się w czasie i przestrzeni, który Kobro ze Strzebińskim opisywali jako rytm czasoprzestrzenny. Ten rytm ma wiele wspólnego z performatywnością rozumianą jako jakość działania twórczego, które skupione jest na samym dzianiu się tu i teraz, gdzie odbiorcy mogą być aktywnymi współtwórcami, a ruchy, gesty stają się najważniejsze. Jeśli zobaczymy, że koncepcje, prace, eksperymenty, o których pisze Małgorzata Jędrzejczyk, powstawały w czasie, kiedy rozwijała się scena tańca pozabaletowego (np. taniec Loie Fuller, taniec wyzwolony Isadory Duncan, taniec ekspresjonistyczny Mary Wigman, *modern dance* Marthy Graham), to zobaczymy, że myślenie o aktywnej przestrzeni na wielu poziomach przenikało różne dziedziny sztuki (eksperymentalne spektakle w Bauhausie, np. *Balet triadyczny* Oskara Schlemmera) i otwierało je na odbiorcę.

Doświadczenia, przepracowywane przez różnych artystów, prowadziły do dalszych twórczych refleksji i w drugiej połowie XX wieku zaczęły się krystalizować kolejne koncepcje, w których myślenie o rzeźbie, przestrzeni i ciele jeszcze bardziej się poszerzyło w sztukach wizualnych (performans, instalacja, land art, sztuka feministyczna) i choreografii⁴⁴. Taniec i choreografia zmieniały się radykalnie w latach 60., kiedy amerykańskie choreografki i choreografowie, chcąc przededefiniować taniec, stawali w kontrze do *modern dance*. W Nowym Jorku w tym czasie nie tylko taniec, ale i sztuki wizualne, i performans rozwijały się, wchodząc na nowe obszary i inspirując się nawzajem. Ciało zaczęło być

42 Ibidem, s. 223.

43 Ibidem, s. 225.

44 O przenikaniu się sztuk wizualnych i tańca obszernie traktuje hasło „sztuki wizualne i taniec”, zob.: *Słownik tańca XX i XXI wieku*, <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/sztuki-wizualne-i-taniec/> (dostęp: 13.12.2020).

obecne w przestrzeni sztuki. Artyści zwrócili uwagę na samo bycie w codzienności, które opiera się na powtarzalnych ruchach i prostych czynnościach i przedmiotach. Codzienne ruchy zostały wprowadzone do języka choreografii między innymi poprzez amerykańską choreografkę Trishę Brown. Zwrócenie się ku codziennym ruchom zwracało uwagę na ciało. Wyabstrahowanie prostych ruchów je podkreślało, czasem do ekstremum, co miało wpływać na postrzegania codziennych czynności przez publiczność. Tak jak w jej pracach *Man Walking Down the Side of the Building* (1970) i *Walking on the Wall* (1970), w których chodzenie nabierało, dosłownie, innego wymiaru, kiedy tancerze chodzili po ścianach galerii bądź budynku, zaburzając nasze przekonania do tego, czym jest grawitacja i równowaga. Była w tym prostota i skupienie się na roli poszczególnych części ciała i na całości ciała, którego ruch wpływa na otoczenie. Brown przeniosła czynność chodzenia na inną płaszczyznę, radykalnie zmieniając kierunki z pionu w poziom, z podłogi na ścianę. Do podkreślenia gestów i ruchów w innych jej pracach służyły często proste przedmioty-narzędzia, a obiekty stawały się równoprawnymi, wraz z performerami częściami choreografii. W jednej z prac Trishy Brown, *Floor of the Forest* (1971) performerzy poruszali się w siatce rozpiętych ubrań, ubierając je – wchodząc w nie i wychodząc z nich. Zawieszone nad podłogą ubrania determinowały ruchy, które tak jak performerzy zostały zawieszone, jednocześnie oderwane od funkcji (ubrań) i w niej zanurzone. W tych pracach Brown ważną rolę odgrywała przestrzeń codzienna (ściany), przestrzeń stworzona (konstrukcja we *Floor of the Forest*) oraz pomocnicze narzędzia, takie jak na przykład liny. Materiały codzienne stały się obok ciała istotnym narzędziem do pracy i umożliwiły tworzenie nowych sytuacji oraz otwarcie utartych konwencji ruchowych na nowe perspektywy.

Codzienne ruchy i przedmioty wprowadzała w przestrzeń swoich prac w latach 60.–70. XX wieku również choreografka Yvonne Rainer. Przykładem jest performans *Continuous Project – Altered Daily [Projekt ciągły – codziennie zmieniany]*⁴⁵ pokazany w 1970 roku w Whitney Museum⁴⁶. Jeden z komentarzy Rainer do tej pracy dotyczy używania obiektów: „Interesował mnie rozmiar pudła i wzajemna wymiana między pudłem a ciałem oraz to, żeby zrobić z pudełkiem coś, co zmieni ruch. Ciało objawia się tutaj w stanie krańcowego rozciągnięcia, jak papier na pudełku. Ostateczny rezultat jest minimalny: zabranie rzeczy lub nieznaczne jej przesunięcie”⁴⁷. Pudełko jest tutaj przedmiotem codziennym i ważnym elementem wpływającym na ciało w ruchu a także w swojej materialności buduje dialog z ciałem, które też może być „w stanie rozciągnięcia, jak papier na pudełku”⁴⁸. Sally Banes tak formułuje pracę z obiektem w kontekście praktyki Yvonne Rainer w ramach kolektywu choreografów i performerów Grand Union: „Poprzez szczególne użycie przedmiotu przekształca się go w coś innego. Czasami ludzkie ciało traktuje się jak przedmiot, również ono zostanie przekształcone w wyniku użycia go w szczególny sposób”⁴⁹. W tych praktykach choreograficznych obiekt i ciało stają się równoprawnymi obecnościami w performatywnej sytuacji. I obie te obecności są aktywne i wpływają na siebie.

45 Tytuł został zaczerpnięty z pracy Roberta Morrisa, instalacji z 1969 roku, która podlegała codziennym zmianom.

46 *Continuous Project – Altered Daily [Projekt ciągły – codziennie zmieniany]* dokładnie opisuje i analizuje Sally Banes w tekście *Grand Union. Taniec jako przedstawienie życia codziennego*, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 121.

47 S. Banes, *Grand Union. Taniec jako przedstawienie życia codziennego*, op. cit., s. 124.

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 125.

Nieco wcześniej swoją twórczość zaczęła rozwijać choreografka i artystka Simone Forti. Jej prace z początku lat 60. wprowadzały obiekt jako decydujący element w choreografii. W serii performansów zatytułowanej *Dance Constructions* stworzyła sytuacje oparte o proste ruchy, które nie wynikały z tradycji, stylów tańca, ale z kontaktu z obiektami. Na prace *Rollers* (1960), *See-Saw* (1960), *Slant Board* (1961), *Hangers* (1961), *Platforms* (1961), składały się proste obiekty-rzeźby: liny, huśtawka, pudła ze sklejk, platforma ze sklejki. Proste formy ze zwykłych materiałów, oparte o geometrię, były aktywowane przez performerki i performerów i jednocześnie determinowały ich ruchy i aktywności: balansowanie, leżenie, huśtanie. Grawitacja, przyciąganie, równowaga i ciężar są tutaj w centrum uwagi. Obiekty-rzeźby zwracają uwagę na przestrzeń i obecność ciał performerek i performerów w przestrzeni, na kierunki – jak ustawiona pod kątem platforma czy lina zwisająca z sufitu. Jest też jeden aspekt, które Forti⁵⁰ mocno podkreślała: przestrzeń pomiędzy ciałami jest równie ważna jak samo ciało. Justyna Balisz-Schmelz w eseju poświęconym moim pracom odnosiła się do twórczości Forti i jej relacji z obiektami: „Simone Forti, która zrewolucjonizowała postrzeganie ciała i rzeczy, wychodząc z założenia, że posiadają one wymienne cechy, są wręcz równorzędnymi partnerami w procesach interakcji. Forti postrzegała ciało jako obiekt materialny, który określany jest przez jego wagę, masę oraz skalę i definiowany w stosunku do innych, otaczających go przedmiotów. Siadając na podłodze tuż obok zwykłych przedmiotów dostępnych w każdym gospodarstwie domowym, takich jak pudełko płatków śniadaniowych czy papier toaletowy i raz po raz zmieniając układ współrzędnych, utożsamiała się z nieożywionymi obiektami, by lepiej zrozumieć to, w jaki sposób fizyczne i przestrzenne właściwości wpływają na naszą percepcję”⁵¹. Jeśli myślimy o przedmiotach codziennych, których używamy, to dostrzeżemy, że zapisany jest w nich język naszego ciała, gesty, układ dłoni na naczyniu czy ruch ręki odsłaniającej zasłonę. Dotyk skumulowany jest na powierzchni przedmiotu. Poszukiwania choreografek dotyczące ruchu wprowadziły w aktywną przestrzeń przedmioty ze swoją konkretną fizycznością i funkcjonalnością.

Twórczość tych ważnych dla mnie artystek tworzy kontekst dla moich rozważań o performatywnym potencjale rzeźby – refleksji wiążących się z moją twórczością. Przyglądam się relacjom między rzeźbą a odbiorcą, interesuje mnie wzięcie pod lupę sytuacji, w której rzeźba staje się aktywnym partnerem i bezpośrednio wpływa na odbiorcę. Takie sytuacje tworzyłam w kierowanych do dzieci rzeźbach: *między turkusową podłogą a kanarkowym sufitem* (2016) i *O tej porze dnia nawet cienie są w kolorze* (2018), pokazywanych w Galerii Labirynt w Lublinie oraz *Wiał wiatr i podmuch morski sypał snami* (2019), prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Każda z tych prac tworzyła przestrzenną sytuację opartą o doświadczanie materiałów, kolorów i skali, odwołując się do znanych relacji, ale w stworzonej przeze mnie nowej sytuacji rzeźby o przeskalowanych lub zwielokrotnionych kształtach. Tkanina we wszystkich tych pracach jest głównym materiałem, używanym przez mnie ze względu na jej haptyczny charakter i skojarzenia bliskie z codziennymi doświadczeniami. Materie w tych rzeźbach tworzą ogromne zasłony zamykające się w nieregularne

50 Ważne jest dla mnie, żeby zaznaczyć tutaj, że twórczość Simone Forti wpłynęła znacząco i bezpośrednio na prace i koncepcje Roberta Morissa, kształtując jego myślenie o rzeźbie i relacji z odbiorcą. Prace Morissa są ważne w myśleniu o dialogu między rzeźbą i ciałem, ale celowo nie skupiam się na jego twórczości, tylko na dziełach współczesnych mu choreografek, które są dla mnie inspirujące jako łączące pole tańca i rzeźby.

51 J. Balisz-Schmelz, *Doślawność jest więzieniem. O Uśpionych trajektoriach Alicji Bielawskiej*, w: Alicja Bielawska. *Uśpione trajektorie*, Galeria Sztuki Współczesnej bwa, Katowice 2020.

kszałty. Wprowadzam duże ilości wstążek, tworząc ściany, przez które można przechodzić. Wykładzina pokrywa zbiegającą się pod różnymi kątami podłogę. Są to rzeźby reagujące na odbiorcę, lekko deformujące się pod dotykiem (co jest właściwością tkanin) i wpływające na odbiorców. Materiał reaguje na dotyk, a zaobserwowanie takiego doświadczenia powoduje dalszą reakcję ruchową wynikającą z ciekawości i chęci zanurzenia się w kolorach i kształtach.

W tym samym czasie interesowało mnie skupienie się na relacji między rzeźbą-obiektem a performerkami. Nadaję takim sytuacjom performatywnym ramy choreograficzne, w których element improwizacji jest bardzo ważny. Improwizacja dzieje się w momencie wczucia się w materialność obiektu i podążania za nim. Pierwsza praca performatywna, *Miękki grunt* (2016), powstała we współpracy z tancerką Kristiną Aglają Skaldiną. Performerka wykonywała proste ruchy, balansując na wielokrotnie składanej przez siebie tkaninie (koc utkany według mojego przeskalowanego rysunku) i znajdując się w przestrzeni wyznaczonej rysunkiem na podłodze. Kolejną pracę zrealizowałam we współpracy z performerkami Magdą Wolnicką i Dianą Kubicz, były to *Działania z kształtami* (2017) pokazywane w Galerii Labirynt w Lublinie w trakcie trwania mojej indywidualnej wystawy. Jest to rozpisana na sekwencje i rozłożona w przestrzeni i czasie rzeźba tworzona, składana i rozkładana na bieżąco przez performerki. Natomiast w trakcie prowadzenia badań nad materiałem do rozprawy doktorskiej stworzyłam we współpracy z Magdą Wolnicką i Kamą Królikowską performans *Uśpione trajektorie* (2020), który był pokazywany jako część mojej solowej wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. W obu tych performansach rzeźby na równi z performerkami aktywnie kształtowały sytuację. Choreografia oparta była na dialogu pomiędzy obiektami a performerkami. Rozwijałam w tych pracach temat uważności i skupienie na odkrywaniu dynamiki i logiki kształtów oraz przyglądanie się w działaniu jak konkretna fizyczność obiektu wpływa na ruch ciała i rozwój sytuacji. W pracy nad *Uśpionymi trajektoriami* bardziej skupiłam się na materii i charakterystyce obiektów-rzeźb. Mogę nazwać te performansy spotkaniami pomiędzy różnymi fizycznościami. W rozmowie z kuratorką Martą Lisok opisuję pracę *Uśpione trajektorie*: „Od kilku lat podczas pracy towarzyszy mi chęć przyjrzenia się, jak obiekty-rzeźby mogą wejść w bezpośrednią relację z ciałem i być w ruchu na równych prawach z ciałami, a nie jako narzędzie, rekwizyt czy scenografia. Zdecydowałam się stworzyć dwie serie obiektów, które w uproszczony sposób opowiadają o ciele i ruchu. Uproszczone miękkie bryły mówią o objętości ciał, stabilności, oparciu, o odkształceniach. Spiralne linie są zapisem ruchu, trajektorii, które się wydarzyły lub wydarzą. Performerki, Kama Królikowska i Magda Wolnicka, wchodzi w świat tych obiektów i je odkrywają. Ważna jest dla mnie uważność, z jaką podchodzą do obiektów, jak słuchają ich materialności. Ruch performerek jest determinowany przez obiekty. Obiekty też nie zawsze są przewidywalne, co czasem sprawia, że zamierzony ruch wychodzi inaczej i płynność zostaje przerywana. Ten performans ma określone ramy, początek i koniec. Performerki mają ustalone punkty, ale pomiędzy nimi improwizują. Całość odnosi się dla mnie do jednego ze sposobów odbierania świata i sztuki, do uważności. Performerki spotykają obiekty, odkrywają relacje między nimi, a poprzez nie również między sobą i dążą do spotkania, inicjują i negocjują spotkania i to doświadczanie innych kształtów doprowadza je do końcowego stworzenia nowego kształtu z ich własnych ciał”⁵².

52 *Ćwiczenia choreograficzne*, Alicja Bielawska w rozmowie z Martą Lisok, w: *Alicja Bielawska. Uśpione trajektorie*, op. cit.

Te wszystkie doświadczenia⁵³ uwrażliwiły mnie na potencjalną performatywność rzeźb, niezależnie od tego czy biorą aktywny udział w performowaniu czy zawiera się to w samej ich fizycznej obecności w przestrzeni. To myślenie o ciele poruszającym przez rzeźby i o rzeźbach jako aktywnych czynnikach poruszeń jest dla mnie istotne w kontekście tematu doświadczania codzienności. Codzienność składa się z wielu małych gestów, ruchów powtarzanych, które też niosą w sobie pamięć. Te ruchy są bezpośrednio związane z kontekstem przedmiotów, materiałów, wnętrza, przestrzeni, w których się znajdujemy. Chcąc bliżej przyjrzeć się relacjom między obiektami a ciałem, ruchem, performatywnością i choreografią, przeprowadziłam, w ramach badań nad pracą dokorską, dwa wywiady z choreografkami Magdą Ptasznik i Marią Stokłosą. Z obydwoma artystkami miałam okazję pracować przy powstawaniu ich spektakli, uczestniczyłam również w prowadzonych przez nich dwóch kursach choreografii eksperymentalnej w Centrum w Ruchu w Warszawie. W tych rozmowach zależało mi na uchwyceniu ich refleksji dotyczących relacji między obiektami i materialnością, a ruchem i ciałami. W pracach obydwu choreografek pojawia się zainteresowanie materiałami i obiektami, które na równi z ciałami performerów budują relacje w przestrzeni. Magda Ptasznik jest choreografką, która jest wyczulona na fizyczność różnych materii i w swoich spektaklach często zaciera granice między tym, co ożywione i nieożywione. W przywoływanej wcześniej rozmowie z Martą Lisok odnoszę się do praktyki Ptasznik: „Przedmioty i materiały są tam jednocześnie konkretne i abstrakcyjne, cały czas balansują na krawędzi tego, co znajome i nieznane. Magda posługuje się materialnością rzeczywistości, ale wyprowadza z niej nowe jakości, dla mnie odkrywa na nowo materie codzienne i buduje z nich nowe przestrzenie, dzięki czemu angażuje ciało i uważność”⁵⁴. Z Magdą Ptasznik rozmawiałam o procesie jej pracy i fascynacji materialnością na przykładach dwóch spektakli *Surfing* (2014) i *Uncannings* (2018). *Surfing* opiera się na dynamice materiałów i przedmiotów połączonych z dynamiką ciała. Ruch dzieje się na powierzchni i to różnego rodzaju materie budują ten spektakl – od płaskich kawałków materiałów, przez taboret, plastikowe kubki, po cynkowy kosz na śmieci. W interakcji z przedmiotami, którymi rzuca, na które sama się rzuca, w które się zaplątuje, buduje wielowarstwowość doświadczenia. Ptasznik operuje powierzchniami – podkreślają to prostokąty sklejek, pleksi pianki – i wskazuje na procesy zachodzące w używanych przez nią materiałach, na to jak się odkształcają, jak wpływają na siebie, odsłania również organiczność materii przedmiotów. W naszej rozmowie mówi: „Powierzchnia interesowała mnie jako bezpośrednio dostępna naszym zmysłom. Jako coś, co widzimy i co możemy dotknąć. Jako powierzchnia styku”⁵⁵. I opisuje proces pracy: „Interesują mnie materialności w takim sensie, jak na przykład materiał, z którego coś jest zrobione, czyli materialność w surowej formie. Długo się zastanawiałam, czy to mają być obiekty, czy materiał, który jeszcze nie jest niczym konkretnym. Ważny był też aspekt codzienności, czym jesteśmy otoczeni, z czego są zrobione przedmioty, z którymi obcujemy. Zdecydowałam się operować w spektrum od materiału do obiektu, gdzie ważne było dla mnie, żeby te materialności były wyraziste i różnorodne, jeśli chodzi o powierzchnie, faktury, a z drugiej strony ważne było, żeby pojawiły się obiekty, które już są czymś. Teraz, jak o tym mówię, to przypominam sobie, że myślałam, że wszystkie rzeczy, których używam,

53 Niezwykle ważne w rozwijaniu performatywnej perspektywy i praktyki w moich pracach było też ukończenie dwóch kursów choreografii eksperymentalnej w Centrum w Ruchu w Warszawie (2017, 2019).

54 *Ćwiczenia choreograficzne*, Alicja Bielawska w rozmowie z Martą Lisok, op. cit.

55 Wywiad własny z Magdą Ptasznik, przeprowadzony 29.06.2021.

mogłam uporządkować od surowych materiałów do takich przedmiotów, jak na przykład kubek. Działalam też intuicyjnie. Szłam do OBI i patrzyłam, co mnie zaciekało. Płyty się pojawiły w związku z pojęciem powierzchni, które było od początku ważne. I chciałam mieć płaskie rzeczy. Tworzyła się oś od materiału do obiektu, który ma konkretny kształt, ale była też oś od płaskich do trójwymiarowych kształtów. To były osie porządkujące, które świadomie rozbudowywałam. Wiedziałam, że interesują mnie różne materiały i powierzchnie o różnych fakturach i równocześnie ta ciągłość od materiału do bycia obiektem. Istotne było, żeby ta materialność wychodziła naprzód, żeby nie zanikała, żeby była duża świadomość tego, że to, z czego jest to zrobione, jest ważne. (...) W działaniu szukałam, jak moja akcja uaktywnia obiekt, a on odpowiada, i jak ta akcja wywołuje jego specyfikę w ruchu. Stąd pojawiło się na przykład rzucanie przedmiotami. Kiedy coś rzucam, to obiekt metalowy inaczej się zachowa niż gumowy. Szukałam akcji, działań, które sprowokują specyficzność obiektu, uwidoczniają ją, a obiekt zareaguje w dany sposób w przestrzeni, w zależności od tego, z czego jest zrobiony, czy jaki ma kształt. Nie da się rozdzielić kształtu obiektu od jego materiału. To było ścieżką szukania różnych działań. Drugą ważną inspiracją było założenie, że pracuję z tym, co jest dostępne. Tak zdefiniowałam powierzchnie – jako dostępne do zobaczenia, do dotknięcia. Nie odsuwałam się od potencjału symbolicznego czy znaczeniowego tych obiektów, ten potencjał czasami się pojawiał, zostawiałam go, też dla widza, żeby stworzyć otwarte pole skojarzeń, także skojarzeń z indywidualnymi doświadczeniami. Ale skupiałam się na fizycznym aspekcie tych materii i obiektów, na tym, co się dzieje, jak spotykają się z innymi obiektami, z moim dotykiem, z moim działaniem, jak wtedy reagują⁵⁶.

W *Uncannings* (2018) trzy performerki wchodziły pomiędzy i pod powierzchnie tkanin, wskazując na organiczność procesów, jakie mogą zachodzić między ciałami a innymi materiałami. „W *Uncannings* ciało znajduje się w centrum. Pozornie nieruchome, składa się jednak z nieustannego ruchu rozwoju i rozkładu. Wokół niego pojawiają się warstwy materiału rozmywające formę. Stapiają się z powierzchnią skóry, tworząc pofałdowane krajobrazy. Powolne ruchy, nakładające kolejne płachty materiałów, stają się osadem świadczącym o działaniu⁵⁷. Magda Ptasznik tak mówi o procesie pracy nad tym spektaklem: „Pracowałyśmy z Olą Osowicz i Natalią Oniśk bardzo materialnie, poprzez doświadczenie, sensorycznie. Skupiałyśmy się na kompozycji, umiejętności bycia z materią, uwrażliwiania się na rzeczywistość materialną. Wynikało z tego dużo obrazów, które miały potencjał znaczeniowy, otwierały wyobraźnię⁵⁸. W tej pracy bardziej niż w *Surfing* widoczne są ruchy, które przechodzą w gesty i kumulują się w rodzaj rytuałów. Te gesty wiążą się dla mnie zarówno z materialnością tkanin, które są częścią materii spektaklu, na równi z ciałami, ale też z funkcjami tkaniny. Ciekawe jest dla mnie podążanie ruchem za potencjałem tkaniny, za tym, co tkanina oferuje jako materia, ale też jako przedmiot, który może czemuś służyć. Ten sposób podejścia do materiału łączy się z tym, jak myślę o tkaninach i ich potencjale, który pochodzi z codzienności. Magda Ptasznik porusza się między materialnymi warstwami rzeczywistości i czerpie ze styku między fizycznością ciała a fizycznością różnych materii. Ten obszar materii cały czas się w jej praktyce poszerza, ale wspólne pozostaje konfrontowanie naszych przyzwyczajeń i oczekiwań wobec nieożywionej części naszej rzeczywistości: „Interesowało mnie oderwanie naszej percepcji od tego pierwszego wrażenia, kiedy patrzymy na rzecz,

56 Ibidem.

57 https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/inne-tance/magda-ptasznik?tid=t_content (dostęp: 20.09.2021)

58 Wywiad własny z Magdą Ptasznik, op.cit.

czyli oderwanie od skojarzenia z funkcją. Na pewno szerszym tematem w tej pracy [*Surfing*], ale też w innych moich pracach jest zmiana czy otworzenie percepcji na złożoność materii czy obiektu i ich funkcjonowania. (...) Proces zmiany percepcji czy wprowadzania innej perspektywy łączy moje prace i wywodzi się z budowania działań z poszukiwań w doświadczeniu cielesnym, zmysłowym. Zmysły i ruch otwierają możliwości innego spojrzenia. Zmiana percepcji rodzi się z doświadczenia, a nie z analizy czy wiedzy”⁵⁹.

W pracach Marii Stokłosa fizyczność materii łączy się z intensywnością momentu dziania się, z fizycznością ciała, które staje się w centrum działania na sto procent i z egzystencjalną refleksją na temat uważności, bycia tu i teraz. W naszej rozmowie Stokłosa opisuje swój proces pracy: „Nie wychodzę od konceptu czy wyznaczonych celów, jest tylko działanie na materii i formie. I ma to wewnętrzny sens, tylko nie od razu widoczny”⁶⁰. Esencja jej praktyki zawarta jest w pracy *Wychodząc od działania* (2017), czyli w rozłożonym na kilkadziesiąt spektakli performansie opartym o improwizację, który rozwija się w działaniu w kontekście konkretnych przestrzeni, zmieniających się w zależności od miejsca spektaklu. Stokłosa zaprosiła mnie do współpracy i tak powstała wykonana przeze mnie seria obiektów, które stanowiły ważną część choreografii, będąc łącznikami między performerką a publicznością i performerką a miejscami. W rozmowie z Martą Lisok tak opisuję proces pracy: „Towarzyszyłam jej [Marii Stokłosie] w tej pracy, tworząc dla niej obiekty, które wykorzystywała w swoich działaniach. Wyjątkowy jest sposób pracy Marysi oparty na maksymalnym skupieniu na tworzonych przez nią sytuacjach, które były niezwykle otwarte i wrażliwe na widzów i kontekst miejsc. Odpowiadając na jej potrzeby oraz wychodząc z własnej ciekawości, proponowałam jej obiekty-rzeźby, które stawały się częścią performansów, inicjując sytuacje, spotkania i będąc łącznikiem między performerką, przestrzenią a widzami. Te obiekty, w których wykorzystywałam materiały jak tkanina, ceramika, silikon, nie miały dużej skali, ale za to potencjał, żeby zajmować i budować przestrzeń.”⁶¹. Te obiekty były różnej wielkości – od małych ceramicznych „kamyków”, po szeroki i długi na kilka metrów pas tkaniny, silikonowe, giętne obręcze, ceramiczne pętelki, wypchane miękkie formy i pokrowiec, którym można zakryć osobę lub przedmiot. Obiekty nie należały wprost do porządku codzienności, ich kształty tworzyły własny język, w którym to, co organiczne łączy się z tym, czemu potencjalnie można nadać jakąś funkcję. Przy czym ta funkcja była płynna i mogła się zmieniać w zależności od miejsca i kontekstu. Przedmioty, które stworzyłam, były otwarte na to, żeby nadawać im znaczenia i funkcje. Nie do końca wiadomo czym one były, ich materialność nie była też łatwa do rozpoznania, co sprawiało, że mogły mieć nieoczywisty charakter. Stokłosa tak opisała rolę tych obiektów-rzeźb: „Punktem wyjścia do myślenia o przedmiotach były rzeczy, które zabierałam widzom. Poza materacem i dużą tkaniną, te wykonane przez Ciebie przedmioty mieściły się w ręce, albo można było włożyć do nich rękę. Bawiliśmy się z tym, co można było znaleźć w przestrzeni. Brałam kij od szczotki czy statyw, a potem wprowadziłam plastikowe, kolorowe rurki. Była w tym próba przejęcia, zbajkowania, zmutowania, zawirusowania codziennych przedmiotów, bo te przedmioty, które zrobiłaś są totalnie niecodzienne. Widzowie zwracali uwagę, że były mylące, wieloznaczne. Wydawało się, że coś jest miękkie, a było twarde lub odwrotnie. Było w nich coś z *Alicji w Krainie Czarów*, w takim sensie, że myślisz, że coś

59 Ibidem.

60 Ibidem.

61 *Ćwiczenia choreograficzne*, Alicja Bielawska w rozmowie z Martą Lisok, op. cit.

jest czymś, a okazuje się czymś innym i jest to trochę nawet surrealistyczne. To sprawiało, że jeszcze bardziej wieloznaczne było to, co ja robiłam, przedmioty nadawały kolejnych warstw znaczeniowych moim działaniom. Bardzo mi zależało na tym, żeby nie zamykać znaczeń i tworzyć obrazy, które cały czas ulegają transformacji. Twoje przedmioty w tym pomagały, odrealniały i wprowadzały na kolejny poziom wyobraźni czy fikcji”⁶². Tworząc te obiekty-rzeźby interesowała mnie granica między tym, co jest konkretne, materialne, przedmiotowe, znajome, funkcjonalne, a tym, co się z tego wymyka. W centrum *Wychodząc od działania* było ciało i ruch, które są konkretne i płynne jednocześnie, a kiedy następowało połączenie ciała, przedmiotu i ruchu, to powstawał bardzo ciekawy styk między tym, co określone i nieokreślone. Tworzyło się szerokie pole, zapraszające, żeby w nie wejść. A uważność była kluczowa – zarówno w procesie działań Stokłosa, jak i po stronie widzów. W sytuacji, która wymyka się oczekiwaniom i jasnym kategoriom, to uważność prowadzi doświadczenie.

We wcześniejszych pracach Marii Stokłosa – *Intercontinental* (2012) i *Wylinka* (2014) – ruch też był determinowany przez relacje z ciałami i konkretnymi obiektami: materace w *Intercontinental* i folia w *Wylince*. W tych pracach budowanie relacji z przedmiotami i materiałami opiera się na głębokim wczuciu się w ciało, emocje i przestrzeń, jaka je otacza. Stokłosa w rozmowie mówi o procesie pracy z materiałami w kontekście *Wylinki*: „Tak jak uczyłam się pracować z ciałem, na przykład przez dotyk, to podobnie z tymi przedmiotami i materiałami, uczyliśmy się pracować z nimi tak, jak z innym ciałem. I bardzo długo uczyliśmy się tego innego ciała”⁶³. U Stokłosa przedmioty nie są narzędziami czy rekwizytami, ale stanowią materialną rzeczywistość, która ma swoją egzystencję powiązaną ściśle z naszą: „W praktyce ruchowej zaczynasz zauważać swoje ciało w kontekście otoczenia i zaczynasz dostrzegać jego kontekst. Jest to proces, który nie jest kontemplacyjny, ale dzieje się przez fizyczne doświadczenie różnych rzeczy i zauważanie swojego ciała w ich kontekście. Materiał, obiekt jest potrzebny do refleksji nad ciałem i to niekoniecznie ciałem w ruchu, to może być ciało w bezruchu wobec jakiegoś przedmiotu, albo ciało w działaniu związanym z jakimś konkretnym materiałem. W tej interakcji ważne staje się to, czy materiał poddaje się twojemu działaniu czy nie. Jest rodzajem współpracownika i uczy pokory. Tylko twoja cierpliwość i uważność mogą sprawić, że nad nim zapanujesz i materiał będzie reagował tak, jak ty chcesz. Pod tym względem to ciekawy partner: niezależny, trwający, osadzony. Ma też zupełnie inną czasowość niż ciało ludzkie. Jak go zostawisz i pójdziesz na obiad, po powrocie on nadal będzie trzymał kształt”⁶⁴. I chociaż charakter obiektów zmienia się, to we wszystkich tych pracach materia buduje relacje z widzami. Materialność materacy w *Intercontinental* i folii w *Wylince* tworzy rodzaj krajobrazu złączonego z performerką i performerami, a w *Wychodząc od działania* obiekty bezpośrednio działają na widzów. Te przykłady spektakli pokazują, jaka może być rola różnych przedmiotów, materii, obiektów, materiałów. Stokłosa wskazuje, że ciało nie jest wyabstrahowane z rzeczywistości, ale w niej zanurzone, z jej przypadkowością, niedoskonałościami, co podkreśla, posługując się improwizacją i wskazując na własną cielesność i obecność cielesną widzów. Widzowie i ich uważność są częścią jej prac, współtworzą spektakle poprzez swoją obecność, a czasem poprzez bezpośrednie włączenie się, kiedy choreografka wchodzi w relacje z ciałami oglądających. „Spektakle Marii Stokłosa opierają się nie tylko na relacji z widzami, na uważności i obecności, ale

62 Wywiad własny z Marią Stokłosą, przeprowadzony 04.09.2021.

63 Ibidem.

64 Ibidem.

także uwrażliwiają widza na małe, codzienne, znane nam wszystkim gesty i działania, które wykonujemy każdego dnia”⁶⁵. Ona sama mówi: „Kluczowe jest ciągle wytwarzanie miejsca na wyobraźnię. Cały czas chodzi o to, żeby widz mógł się podłączać pod Twoje i swoje wyobrażenia. Dobrą metaforą może być sytuacja, w której długo na coś patrzysz i to się zaczyna zmieniać”⁶⁶.

Tak określone pole wybranych choreograficznych działań z obiektami jest ważne w kontekście mojego myślenia o rzeźbie. Zebrałam głosy różnych choreografek, chcąc zobaczyć, jak współbrzmia z moimi twórczymi praktykami, intuicjami i przemyśleniami. Poszerzenie kontekstu rzeźby o spojrzenie z perspektywy choreograficznej wskazuje na możliwości szerszego doświadczania rzeźby, poprzez zwrócenie większej uwagi na rolę ciała i ruchu w procesie percepcji. Fizyczna obecność odbiorcy współtworzy rzeźbę i jednocześnie rzeźba swoją skalą i materialnością wpływa na jego doświadczenie. Poruszając się w przestrzeni wobec rzeźb, odbiorca tworzy własną, spontaniczną choreografię. Jako artystka tworzę konkretne warunki, żeby takie wypełnienie przestrzeni ruchem zaistniało, ale nie oczekuję konkretnych trajektorii czy doświadczeń. W ramach proponowanych podziałów w przestrzeni istnieją nieskończone możliwości improwizacji.

65 P. Bosak, *Badanie uważności i wrażliwości – o pracy Marii Stokłosy*, taniecPOLSKA.pl, 2020, zob. <https://www.taniecpolska.pl/krytyka/707> (dostęp: 9.08.2021).

66 Wywiad własny z Marią Stokłosą, op. cit.



Alicja Bielawska, *Miękki grunt*, 2016, performans, Nida Art Colony, Nida, Litwa.
 Performerka Kristina Aglaja Skaldina.
 Fot. Frederik Guyaert



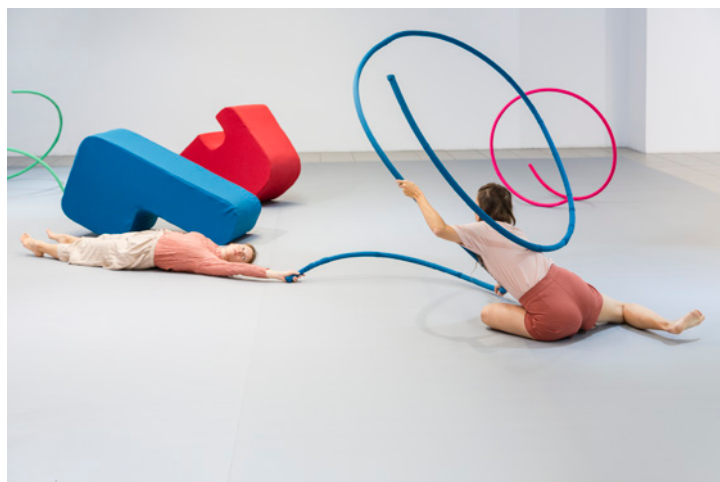
Alicja Bielawska, Obiekty do cyklu spektakli Marii Stokłosy, *Wychodząc od działania*, 2017, ceramika, tkanina, pianka, silikon, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

Fot. Alicja Bielawska, Bartosz Górka



Alicja Bielawska, *Wiał wiatr i podmuch morski sypał snami*, 2019, tkanina, stal, wykładzina, sklejka, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.

Fot. Alicja Bielawska



Alicja Bielawska, *Uśpione Trajektorie*, 2020, performans, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
Performerki Kama Królikowska, Magda Wolnicka.

Fot. Barbara Kubska, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach.

DOŚWIADCZANIE CODZIENNOŚCI

Uważność w odbiorze rzeczywistości i sztuki

„Moja percepcja nie jest (...) sumą wzrokowych, taktylnych i słuchowych danych: postrzegam w sposób totalny całym sobą, ujmuję unikalną strukturę rzeczy, wyjątkowy sposób bycia, który przemawia do wszystkich zmysłów jednocześnie”⁶⁷. Maurice Merleau-Ponty

Nieustannie rejestrujemy nasze otoczenie. Patrzymy na przedmioty, które są wokół nas. Odczuwamy je za pomocą dotyku, wzroku, słuchu. Przestrzenie, w jakich żyjemy, odbieramy wszystkimi zmysłami, całym ciałem. Materialność przedmiotów łączy się ze zmysłami, jakimi je odbieramy. Przedmioty są nam bliskie, wiemy, jaką mają fakturę, powierzchnię, czy jest chłodna czy ciepła. Czujemy ciężar przedmiotu, kiedy trzymamy go w rękach i zmysł dotyku rozlewa się na pocucie w całym ciele. Lekkość lub ciężkość danej rzeczy wpływa na całą naszą postawę. Przedmioty wykonane z różnych materiałów mają swoją strukturę, kolor, ciężar, kształt, wielkość. Bezpośrednio wpływają na nasze postrzeganie rzeczywistości. Niektóre z nich są dla nas ważniejsze niż inne, łączymy je ze wspomnieniami, zapisują się w naszej pamięci jako istotne elementy łączące emocje z miejscami. Przedmioty, które nas otaczają, tworzą nasz materialny świat.

Całym ciałem, czyli jednym, skomplikowanym zmysłem odbieramy otoczenie. Zastanawiam się, jak na to, co widzę – na kształty, powierzchnie, materiały – odpowiadają moje ciało i zmysły. Nie muszę dotykać, żeby poczuć dotyk. Na odbiór przedmiotu nie składa się tylko jego wizualny obraz, jest sumą wielozmysłowego doświadczenia, które zostawia w naszej pamięci ślady, zapamiętane fragmenty przedmiotów. Juhani Pallasmaa w książce *Oczy skóry* przywołuje myśl filozofa Maurice’a Merleau-Ponty’ego: „zmysł wzroku według Merleau-Ponty’ego jest widzeniem cielesnym, które z kolei jest nieodłączną częścią «ciała świata»: «Nasze ciało jest przedmiotem pośród innych przedmiotów i jednocześnie tym, który je widzi i ich dotyka»”⁶⁸. Z kolei w książce *Myśląca dłoń* Pallasmaa wraca do refleksji na temat zmysłowego odbioru świata, w którym dotyk jest zmysłem wiodącym: „Dotyk jest zmysłem, który integruje nasze doświadczenie świata i nas samych. Nawet percepcje wzrokowe są łączone i integrowane w ramach haptycznego kontinuum podmiotu, moje ciało pamięta, kim jestem i w jakim położeniu względem świata się znajduję”⁶⁹. Juhani Pallasmaa, pisząc o wielozmysłowym

⁶⁷ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, op. cit., s. 28.

⁶⁸ Ibidem, s. 28.

⁶⁹ J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 111.

doświadczeniu architektury, odnosi się do doświadczenia przedmiotów. Mała skala przedmiotu jest bliższa skali człowieka – to za pomocą przedmiotu, który można wziąć do ręki, żeby poczuć jego ciężar, formę, fakturę, możemy zacząć budować relacje z większą skalą. „Rozumienie skali architektury zakłada nieświadome mierzenie przedmiotu lub budynku za pomocą własnego ciała oraz projektowanie swojego ciała na doświadczaną przestrzeń”⁷⁰. W artykule *Architektura i troska* Pallasmaa kontynuuje tę myśl: „Uważam sztukę i architekturę za czasowe przedłużenie funkcji całego systemu percepcyjnego, świadomości, pamięci, emocji i egzystencjalnej mądrości. Nasze odczuwanie obejmuje nie tylko emocje oraz «czucie przez skórę»; obejmujemy całym ciałem oraz za pomocą jego materialnych i przestrzennych przedłużeń, z architekturą włącznie”⁷¹. Nie ma reguł jak powinniśmy postrzegać nasze otoczenie: „żaden z przedmiotów w świecie nie zawiera wiążących instrukcji, jak ma być przedstawiany”⁷² – pisze Gottfried Boehm w tekście, w którym rozważa czym jest obraz, przedstawienie. Tym zdaniem kontynuuje myśl o roli obrazu jako odwzorowaniu, odzwierciedleniu rzeczywistości. Píše jak ograniczająca jest to perspektywa, kiedy obraz ma tylko powtarzać czy powielać rzeczywistość. Odnoszę to zdanie do twórczości wymienionych w poprzednich rozdziałach artystek oraz do mojej praktyki artystycznej, które wychodząc od materialnej rzeczywistości przedmiotów, prowadzą do tworzenia kształtów, które z kolei przetwarzają rzeczywistość. Idąc dalej, mogę sparafrazować tę wypowiedź Boehma i myśląc o odbiorcach, powiedzieć, że przedmioty nie mają przypisanych instrukcji, jak mają być widziane. Taki punkt odniesienia jest uwalniający od sformatowanego, praktycznego widzenia codzienności, skoncentrowanego na tym, co wymierzalne i efektywne. Wracając do rozważań Jessiki Stockholder o polu rzeźby jako przestrzeni wziętej w nawias, widzę szczególną rolę doświadczenia takiej materii, która wychodzi poza znane nam zasady z codzienności. Materialność podłącza nasze ciało do przeżyć i doświadczeń, prowadzi je do zatrzymania się w teraźniejszości powiewającej tkaniny, koloru odbitego na ścianie od płaszczyzny pomalowanego obiektu i błyszczącej, ceramicznej powierzchni, na której załamuje się światło i rozplywa drobnymi falami zastygniętego szkliwa. Materialne życie rzeczy łączy się z materialnym życiem ciała i przenosi te doświadczenia dalej, do następnych spotkań i codziennych sytuacji. Myślę też, że daje nam możliwości samodzielnego tworzenia momentów, które będą takimi doświadczeniami ujętymi w nawias. Definicja nawiasu mówi, że coś jest z boku głównej myśli, jest mniej ważne, ale z jakiegoś powodu potrzebne, żeby myśl dopowiedzieć, uzupełnić. Natomiast ja widzę użycie nawiasu obrazowo jako tekst ujęty pomiędzy dwiema dłońmi jak naczynie, albo między dwiema zasłonami, które rozsunięte ukazują nam to, co jest ważnym szczegółem. To, co logicznie uznane za mniej ważne, może okazać się ważne, kiedy spojrzysz z innej perspektywy, wtedy całość można zobaczyć w detalu. Doświadczenie to łączenie zapisanych w pamięci układów z tym, jak odbieramy przestrzeń tu i teraz. To, co jest zarysowane w pamięci, odtwarzamy nieustannie, nakładamy fragmentaryczne rysunki na rzeczywistość, w której się poruszamy. W kontekście percepcji codzienności pamięć jest kluczowa w naszym odbiorze rzeczywistości. Pamięć, zebrane doświadczenia, kształtują nasze rozpoznanie świata. W moim sposobie postrzegania rzeźby, bryły z ich konkretną materialnością odsyłają nas do przeżytych, zapisanych doświadczeń, kształtują naszą percepcję na nowo. Kształty rzeźb są jak punkciki zapalające się w siatce pamięci. Odbierając rzeźby, tworzymy nowe połączenia

70 J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, op. cit., s. 78.

71 J. Pallasmaa, *Architektura i troska*, „Autoportret”, nr 73, 2–2021, s. 28.

72 G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2014, s. 208.

między wspomnieniami i pamięcią. I znowu wracam tutaj do kwestii, że rzeźba i przestrzeń mogą tak na nas działać, gdyż są wyjęte z przestrzeni codzienności, znajdują się w nawiasie. Z kolei Andrzej Wajs, odnosząc się do moich prac, określa pole rzeźby jako teren na zewnątrz, sferę poza, pomiędzy; tworzy określenie *rękaw mnemoniczny*, o którym pisze: „Obszar, po którym porusza się Alicja Bielawska, to eksterytorialność. W jej geometryzujących planach każdy przedmiot jest i nie jest na swoim miejscu. Jak podróźny przechodzący rękawem lotniczym z terminalu w stronę płyty lotniska i schodków samolotu. Idąc tunelem bez okien, nie wiem dokładnie, na jakim terytorium się znajduje. Jest właściwie w dwu różnych miejscach naraz. *Tertium datur*. W instalacjach i rysunkach Bielawskiej ten korytarz przyjmuje postać *rękawa mnemonicznego*. Dowolny obiekt może przejść nim do kolejnego z wielu modeli”⁷³. Wajs nawiązuje do mnemoniki, czyli technik ułatwiających zapamiętywanie różnych informacji. Ale nie o funkcjonalne użycie pamięci tu chodzi, tylko na zwrócenie uwagi na powiązania, jakie tworzą się w pamięci. Kształt, kolor, faktura mogą pobudzić wspomnienie i przenieść nas w inne miejsce, inny czas, jednocześnie cały czas będąc tu i teraz, i budując kolejne doświadczenie, wspomnienie. Czy da się prześledzić bieg skojarzeń, skaczących między zarysami kształtów i lądujących w poczuciu dotknięcia czegoś znajomego? Czasem to lądowanie jest miękkie i można się rozgościć między aksamitnymi fałdami tkanin. Innym razem coś uwiera, nie daje spokoju, szuka dalszych punktów, żeby zobaczyć, co kryje się za zarysem. Można się chwycić linii – czy to narysowanej, czy wybiegającej w przestrzeń krawędzi, czy metalowego drążka, upuszczonej nitki, albo iść za rysowaną przez siebie linią. I zobaczyć, dokąd poprowadzi, pamiętając, żeby nie oczekiwać liniowego rozwoju zdarzeń. „I nieważne, jak dawno Alicja ustawiła obiekt, tylko gdzie. Odnalazłszy go, może swym rękawem przesunąć go w inne pole, a potem w jeszcze inne. Jej macierze są modułami. Tak właśnie działa pamięć”⁷⁴. Andrzej Wajs pisze dalej: „pamięć aktywuje, składa i rozkłada wciąż nowe moduły pola teraźniejszości”⁷⁵. Dlatego, choć w moich pracach odwołuję się do pokładów pamięci i zapisanych w nich doświadczeń, to kieruję się ku doświadczeniu tu i teraz. Nie interesuje mnie nagromadzenie wspomnień w postaci konkretnych obrazów, ale to, jak pamięć przekłada się na nasz odbiór sytuacji w teraźniejszości. Przywołuję pamięć doświadczeń, również tę zapisaną w ciele i patrzę, jak rzeźba może je dalej przekształcać.

73 A. Wajs, *Euclides na trzepaku (Mnemometrie Alicji Bielawskiej)*, w: *Alicja Bielawska. Kiedy rzeczy znajdują swoje miejsce*, Galeria BWA Zielona Góra, Warszawa 2013, s. 13.

74 Ibidem.

75 Ibidem, s. 26.

KSZTAŁTY CODZIENNE

Przedmioty jako punkty odniesienia w postrzeganiu materialności rzeczywistości

Materia jest dla nas punktem odniesienia, żebyśmy mogli poruszać się w świecie. Kształtujemy rzeczywistość wokół nas według naszej skali, używamy do tego różnych materiałów, tak, żeby przestrzeń była wygodna i do nas dostosowana. Każda kultura ma swój podstawowy zestaw rzeczy, który jest nam zwykle potrzebny, do codziennego funkcjonowania. Piszę „zwykle”, bo większość przedmiotów nie jest nam niezbędna. Co ciekawe, różnorodność przedmiotów zależy od kulturowego podejścia do tego, jak ciało funkcjonuje w przestrzeni prywatnej. Ograniczę się do przykładów z domowych wnętrz, gdyż takie mnie interesują. Wysokość stołu, łóżka, krzesła albo w ogóle pominięcie krzesła jako potrzebnego mebla, zależy od tego, jak ciało jest kulturowo bądź nawykowo przyzwyczajone do używania przestrzeni. Piszę też o tym Witold Rybczyński w książce *Dom. Krótka historia idei*⁷⁶, która jest podróżą przez wnętrza z różnych epok, przedstawiającą rozwój idei prywatności i komfortu. Pokazuje, jak kształtowały się domowe przestrzenie i jak zmieniały się funkcje i role – zarówno pomieszczeń, jak i przedmiotów. Sfery obiektów sztuki i przedmiotów mogą się łączyć i spojrzenie na codzienne przedmioty i nasze w nich zanurzenie, to jak nam towarzyszą, może też wpłynąć na nasze doświadczanie rzeźb. Obecność rzeczy wokół nas wpływa na nas. To jak postrzegamy rzeczy, może się też zmieniać w zależności od naszych doświadczeń. Badaczka Paulina Lis pisze o materii w tekście *Znaczenie tworzywa* w kontekście architektury i wzornictwa. Ale jeśli przeczytamy jej słowa, odnosząc się do rzeźby, to możemy użytkownika zastąpić odbiorcą, a przedmiot rzeźbą i zobaczymy, że materialność rzeźby możemy postrzegać w podobnych kategoriach: „W materii można odszukać informacje między innymi o pochodzeniu dzieła i o procesie jego powstawania, o zaangażowaniu w ten proces ludzi. Tworzywo może się stać nośnikiem niewidzialnych aspektów i wartości, często umykających definicji, które budują historie przedmiotów i dzięki którym nabierają one znaczenia dla użytkowników. Wydobycie właściwych cech materiału – sensotwórczych i sensualnych, pozwalających na doświadczenia wielozmysłowe – nadaje obiektom specyficznego wyrazu: zmysłowości i charakteru, odpowiadających za kształtowanie relacji z użytkownikiem”⁷⁷. Paulina Lis dalej pisze o obecnej zmasowanej produkcji przedmiotów i o oderwaniu się człowieka od procesu powstawania rzeczy. Otrzymujemy gotowe przedmioty, nie wiedząc jak powstały, kto je wykonał i z czego zostały zrobione. W takim wypadku powszechne rzeczy nie nabierają znaczeń, ich materialność jest czysto użytkowa i ma krótkie życie.

Rzeźba zawiera w sobie pracę, jaka została włożona w jej wykonanie, podobnie jak ręcznie wykonane przedmioty. Antropolożka Ewa Klekot pisze obszernie o relacji materiałów i wiedzy ciała

⁷⁶ W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Karakter, Kraków 2019.

⁷⁷ P. Lis, *Znaczenie tworzywa*, zob. <https://autoportret.pl/artykuly/znaczenie-tworzywa/> (dostęp: 3.08.2021).

analizując termin o *mētis*⁷⁸: „*Mētis* to niedyskursywna wiedza ciała, która dzięki temu, że nie formułuje generalnych praw i zasad, z łatwością dostosowuje się do zmiennych sytuacji; wiedza, której nie można oderwać od konkretnego doświadczenia, dogłębna znajomość materii jako żywiołu zmiany”⁷⁹. *Mētis* to wiedza związana z bezpośrednim kształtowaniem materii, wiedza rzemieślników i tancerzy (stąd moje rozważania obejmują również doświadczenie pracy choreografek, a rozmowa z Magdą Ptaszniki o materii znajduje wiele punktów stykowych z budowaniem doświadczenia i właśnie *mētis*). Wiedza o tym, jak pracować z daną materią, nie może być wyabstrahowana od ciała, jest właśnie zakorzeniona w ciele. Czy odbiór sztuki może kształtować naszą *mētis*? Według definicji, którą rozwija Klekot: „Ma ona [*mētis*] w znacznym stopniu charakter pozajęzykowy, oparty na doświadczeniu i praktyce, który zmusza do konfrontacji z kolejnymi, podobnymi do siebie, lecz nigdy nieidentycznymi sytuacjami wymagającymi szybkiego przystosowania”⁸⁰. *Mētis* jest, jak pisze Klekot, wiedzą ucieleśnioną – to połączenie z ciałem, ze wszystkimi zmysłami, które współpracują ze sobą, żeby możliwe było zmaterializowanie tej wiedzy w postaci na przykład utkrania tkaniny lub zebrania miodu. Myślę, że *mētis* w dużej mierze jest też wiedzą intuicyjną, wiedzą miękką, która jest czuła na zmienne i uważna na szczegóły. „Wrażliwość na zmianę sprawia, że *mētis* oznacza też wiedzę wykorzystującą bardzo wnikliwą obserwację sekwencji zmian zachodzących w materii”⁸¹. Klekot pisze też, że *mētis* „Działa dzięki uważności”⁸². Pracując nad rzeźbą obchodzę ją wielokrotnie, patrzę na kształt z różnych stron, badając, jak wpływa na mnie jego wielkość i jak rozkłada się w przestrzeni. Wymiary rzeźby odnoszę do własnego ciała, myśląc jednocześnie o odbiorcy i tym, jak fizyczność rzeźby może na niego wpływać. Ten sposób myślenia o procesie powstawania rzeźby łączy się dla mnie z procesem jej doświadczenia przez odbiorcę, ale też jest odbiciem podejścia do doświadczania materialnej, codziennej rzeczywistości. Przyglądanie się przedmiotom jest kluczowe. Studiuję kształt kubka, przyglądam się wypukłościom ścianek, jak zagięte jest ucho i jak światło załamuje się na białej, poszklowanej powierzchni. Przyglądanie się jest wstępem do dalszego myślenia o przedmiocie. Przez patrzenie uruchamia się też całe nagromadzone doświadczenie o kształtach, materiałach i interakcjach między mną a nimi. Patrząc na kubek, czuję jego ciężar, mimo że jest to przecież wyobrażenie a nie doświadczenie, to może być równie silne jak rzeczywisty, namacalny kontakt. Od widzenia przechodzę do dotyku, biorę kubek do ręki i doświadczam jego materialności. W procesie pracy nad rzeźbą te zmysły są nieustannie połączone. Wzrok i dotyk cały czas się informują. Patrząc na stalową rurkę i ją dotykam, biorę w ręce, przesuwam, przestawiam. Uaktywniam w ten sposób całe ciało. Ewa Klekot pisze w kontekście pracy garncarza: „negocjować z dynamiką materiału za pomocą ruchu własnego ciała i jego ciężaru”⁸³. Ukształtowany materiał zawiera w sobie aktywność osoby, która go uformowała i przekłada się dalej na doświadczenie odbiorców. Śledząc powierzchnie i obrysy kształtów, mogą poczuć gesty dłoni przeplatającej nitki czy wygładzającej ścianki naczynia.

78 *Mētis* (Metyda) to w mitologii greckiej jedna z okeanid, była jedną z najstarszych córek tytana Okeanosa i tytanydy Tetydy. Była pierwszą żoną Zeusa. Za jej namową Zeus podał swemu ojcu środek wymiotny, po którego zażyciu Kronos wyrzucił z siebie połknięte rodzeństwo Zeusa. Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metyda> (dostęp: 15.10.2021)

79 E. Klekot, *Obcowanie z materią – mētis jako rodzaj wiedzy*, zob. <https://autoportret.pl/artykuly/obcowanie-z-materia-metis-jako-rodzaj-wiedzy/> (dostęp: 2.08.2021).

80 Ibidem.

81 Ibidem.

82 E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, „teksty drugie” 2018, nr 1, s. 79-90, zob. https://rcin.org.pl/Content/66728/WA248_86741_P-I-2524_klekot-metis_o.pdf (dostęp: 2.08.2021).

83 E. Klekot, *Obcowanie z materią – mētis jako rodzaj wiedzy*, zob. <https://autoportret.pl/artykuly/obcowanie-z-materia-metis-jako-rodzaj-wiedzy/> (dostęp: 2.08.2021).

Ważną częścią materialnej sfery są barwy. Kolory mają dla mnie fizyczną obecność, wywołują zmysłowe odczucia, haptyczne skojarzenia. Zanurzenie obiektu w kolorze, to jak dodanie mu dodatkowej zmysłowej warstwy. Kolory traktuję w pracach jak kolejny rodzaj materiału, niezależnie z jaką materią pracuję.

Dlaczego przedmioty, które nas otaczają i doświadczanie ich materialności są dla nas ważne? Nasze odbiór świata kształtuje się poprzez kontakt z przedmiotami. Poznajemy podstawowe trzy wymiary: wysokość, głębokość i szerokość. Uczymy się podstawowych kształtów w oparciu o koło stołowego blatu, kwadrat oparcia krzesła, kulę lampy, prostopadłościan łóżka. Ten zbiór nazwałabym geometrią codzienności, zaznaczając przy tym, że ta geometria ma wiele podzbiorów, w których kształty nakładają się na siebie, wpływają na siebie i odkształcają wzajemnie lub z naszą pomocą. Podstawowe figury stanowią bazę i chociaż materie dają nam niekończące się możliwości przekształceń, to codzienność wokół nas jest głównie oparta o te podstawowe relacje kształtów. Daje to możliwość stabilizacji percepcji, ale jednocześnie powtarzalność wbija nas w percepcyjną rutynę.

Relacje z przedmiotami budują też naszą tożsamość. Zapamiętane przedmioty wiążą się z naszą historią. Zamykamy wspomnienia w naczyniach, zaszywamy w ubraniach. W przedmiotach odnajdujemy historie innych osób. Tak jakby ich dotyk przesiąkł powierzchnię przedmiotów. Ogromną rolę odgrywają w tym detale, które są jak punkty odniesienia przy poruszaniu się w znanych i nieznanach przestrzeniach. Fragmenty architektury, wnętrza, przedmioty, osadzone w danej chwili – przezroczystość firanki w popołudniowym świetle, kształt klosza lampy, wzór na kocu, drążek balustrady, poręcz schodów. „Zastosowanie kategorii *życie / żywe* w odniesieniu do rzeczy pozwala dodatkowo dostrzec, że nie są one czymś zewnętrznym wobec porządku społecznego, czymś, co jest po prostu przez nas używane i czemu przypisujemy zupełnie odrębny status. Rzeczy są integralnym aspektem ludzkiego i społecznego świata”⁸⁴.

Chcę tutaj poświęcić więcej miejsca naczyniom i tkaninom jako jednym z podstawowych elementów przynależnych do materialnej codzienności i obecnych w mojej praktyce artystycznej. Są dla mnie ważne, gdyż są szczególnie bliskie zmysłowi dotyku i ciała. Materiały, które stosuję w rzeźbach i do których się odnoszę, jak ceramika, tkaniny, działają niezwykle sugestywnie na zmysł wzroku, a przez wzrok wpływają na poczucie w zmysle dotyku. Naczynia i różnego rodzaju tkaniny to też podstawowe przedmioty, które nie zmieniały się przez tysiąclecia. W gablotach muzeów archeologicznych na całym świecie można zobaczyć miski, czarki, dzbanki, wazy, których kształty są tak bardzo znajome, gdyż nie różnią się od naczyń, których używamy na co dzień. Z kolei tkaniny nadal stanowią miękką warstwę, którą otaczamy nasze ciała i wnętrza, w których mieszkamy. A ręczny sposób tkania, podobnie jak wykonywanie ceramicznych naczyń, jest niezmienny od tysięcy lat.

Obydwie kategorie – ceramika i tkanina – przynależały tradycyjnie do rzemieślniczych tradycji. Dopiero stosunkowo niedawno weszły do obszaru sztuki jako pełnoprawne formy ekspresji artystycznej, wychodząc ze sfery użytkowej i wykorzystując potencjał kształtowania form i uwrażliwiając na materialność. Ale też niedawno powróciły jako rzemiosło, zwracając uwagę na ręcznie ukształtowaną materialność w przeciwieństwie do zunifikowanych, masowo produkowanych przedmiotów.

84 M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 64.

Naczynie jako idea jest bardzo pojemne. W moich pracach nawiązuję do użytkowości tego przedmiotu, który jest trzymany w rękach, kiedy jest używany. Jest to kształt, który płynnie przechodził z rąk do rąk przez setki, tysiące lat. Zmieniała się linia naczyń – od szerokich waz, talerzy czy mis, po wąskie kubki i dzbanki. Wybrzuszały się pojemne linie. Nie zmieniała się obecność naczyń we wnętrzach domów. Interesuje mnie też koncepcja naczyń jako pojemnika. Ścianki naczyń obejmują powietrze, mają określoną pojemność, która może się czymś wypełnić. Naczynie może potencjalnie coś w sobie zawrzeć. Naczynia, które tworzę, są duże, potrzebne są dwie ręce, żeby unieść misę, wazę czy wazon. Zajmują sobą miejsce, ale w sobie też zawierają dużo przestrzeni. Szerokie misy i wysokie wazy są pojemne. Można to poczuć, jeśli włoży się rękę do ich środka.

W pracy z ceramiką fascynuje mnie proces, który zaczyna się od pocucia gliny pod palcami. Kształtowanie naczyń z elastycznej materii wymaga zwracania uwagi na specyfikę gliny. Każda glina jest inna. Kształt, który wychodzi z rąk, przekształca się dalej w gorącu pieca. Z płynnej materii przechodzi w stałą. Przy czym proces wypalania jest momentem odpuszczenia kontroli. Nie mam pewności, jaki będzie efekt, jak się zachowa glina, a jak szkliwo. Praca z ceramiką oparta jest na zmysle dotyku, chociaż znowu nie da się rozgraniczyć zmysłów. Jako ciało tworzymy jeden zmysł, w którym współpracują ze sobą różne zmysłowe „specjalizacje”. Także przy tworzeniu ceramiki całe ciało pracuje, praca nie ogranicza się tylko do dłoni. Ale to dotyk jest dla mnie tym, co prowadzi w pracy z gliną, wynika z mojego doświadczenia i na nim się opieram. Zmysł dotyku, który jest tak zaangażowany w proces pracy w glinie, znajduje swoje odzwierciedlenie w materialności wypalanej ceramiki. Jest obecny w poszklonej powierzchni, w nieregularnościach powierzchni, w odkształceniach formy, w czasami widocznych śladach palców czy w śladach narzędzi. Oko zatrzymuje się na tych detalach, wyłapuje je. Patrzenie uruchamia pamięć dotyku i nawet bez rzeczywistego dotknięcia możemy wyobrazić sobie, a nawet poczuć fizycznie powierzchnię naczyń.

Pracę z ceramiką rozwijam od serii prac z 2017 roku, dla których punktem wyjścia były kształty podpórki, poduszki, wsparcia. Ceramiczne obiekty wyprofilowane tak, że mogłyby stanowić podpórki lub podstawki pod części ciała, na przykład przedramię, głowę, łydkę, uzupełniałam zwiniętymi ciasno wełnianymi tkaninami. Takie wałeczki z tkaniny też mogły stanowić podparcie – bywają podkładane pod części ciała, żeby zwiększyć komfort jego ułożenia. Te prace odnosiły się według mnie do nieobecnego ciała, były obiektami niewykorzystanymi w potencjalnym performansie, który się nigdy nie wydarzył. Ceramiczna materia zachowała iluzję miękkości gliny, co podkreślała jeszcze błyszcząca, jakby płynna powierzchnia szkliva. Materialność ceramiki, wełny, ich taktylność była dodatkowo uwypuklona kolorami, które same w sobie oddziałują zmysłowo. Obiekty mogły przywołać na myśl jakieś funkcje, swoją wielkością mogły sugerować relację z ciałem. Ta relacja z ciałem – moim jako twórcy i odbiorców jako dopełniających pracę swoją obecnością – jest ważnym elementem moich prac. Z jednej strony przywołuję cielesność poprzez wielkość, skalę form, z drugiej poprzez kształty, które mamy zakorzenione w naszym doświadczeniu, a z trzeciej strony poprzez używane materiały, takie jak tkaniny czy właśnie ceramika. Te materiały wywołują zmysłowe, dotykowe skojarzenia, które wychodzą od naszego doświadczenia przedmiotów. Cykl „podpórek” rozwinęłam tworząc od 2018 roku serię ceramicznych naczyń, które składają się na rzeźbę *Naczynia*, 2020. Jej kontynuacją są naczynia będące jednym z głównych tematów artystycznej części rozprawy.

Poczucie obecności dłoni, która wykonała przedmioty, towarzyszy patrzeniu na ręcznie robione tkaniny czy naczynia. To kolejna zmysłowa, cielesna warstwa w przedmiocie, czyli zapisana aktywność fizyczna osoby, która nadała ruch materiałowi, ukształtowała go, żeby przyjął konkretny kształt. Ceramika, podobnie jak tkanina, jest więc głęboko zakorzeniona w doświadczeniu ciała.

Miękka tkanka, jaką jest tkanina, buduje przestrzeń i nasze relacje z otoczeniem. Otacza nasze wnętrza i okrywa ciała, jest warstwą tworzącą prywatność. Inspiracją jest dla mnie rola tkanin we wnętrzu i to jak wiele daje możliwości do budowania przestrzeni – zarówno wewnątrz, dzieląc wnętrze, jak i wydzielając wnętrze od zewnątrz. Myślę o tkaninie jako o miękkiej architekturze. Tkanina pozwala mi formować przestrzeń i budować relacje w przestrzeni. Jest też bliska ciału, towarzyszy nam od zawsze jako ubiór, ochrona, zarówno w sferze dziennej, jak i nocnej. Odbieramy tkaninę na poziomie wielu zmysłów – dotyku, wzroku, słuchu. Ta wielowymiarowość wraz z bogactwem faktur, kolorów i możliwościami tworzenia – odręcznego tkania, farbowania przez maszynowe tkanie i zadrukowywanie – pojawia się od dawna w moich pracach w formach rzeźb, które tworzą relacje przestrzenne. Tkanina pozwala mi pracować w różnej skali, wchodzić w dialog zarówno z architekturą, jak i z odbiorcami.

Chcę tutaj odnieść się do jednej pracy, która w dużej mierze poszerzyła moje doświadczenia pracy z tkaniną, co przełożyło się na charakter tkanin będących elementami rzeźb tworzących artystyczną część rozprawy doktorskiej. W ciągu roku 2020–2021 wraz z grupą architektoniczną CENTRALA, czyli Małgorzatą Kuciewicz i Simone De Iacobis oraz kuratorką Aleksandrą Kędziorek pracowaliśmy nad wystawą *Dom odziany. Dostrajanie się do sezonowej wyobraźni*, którą przygotowaliśmy do Pawilonu Polskiego na London Design Biennale 2021. Punktem wyjścia dla projektu były materiały wizualne zabrane przez CENTRALĘ i Aleksandrę Kędziorek, pokazujące sposób użycia tkanin w domowych wnętrzach od renesansu po modernizm. Przyglądaliśmy się temu, jak tkaniny były używane zarówno w pałacach, mieszczańskich kamienicach, wiejskich domach, jak i modernistycznych mieszkaniach. Fascynujące było skupienie się na tym tekstylnym aspekcie wnętrza i zwracanie na niego uwagi na obrazach, rycinach i zdjęciach. Chcieliśmy, żeby te wybrane przez nas przykłady nie były rekonstrukcjami, ale żeby rezonowały z naszym czasem i naszymi potrzebami. Na podstawie tych historycznych odniesień stworzyłam serię tkanin, które umieszczone są na metalowych stelażach. Tkaniny sugerują funkcje, ale ich nie narzucają, są otwarte na interpretację. Każdy może sam dopowiedzieć sobie zastosowanie dla materiałów i dookreślić ich rolę. Wystawa uwypukla materialność tkaniny za pomocą koloru i naturalnych wełnianych i lnianych przędz. Ogromnym źródłem inspiracji w procesie pracy były tkaniny z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Odbyliśmy kwerendę w muzeum i mogliśmy zobaczyć na żywo ludowe pasiaki, koce, chodniki, narzuty, liźniki, kilimy, ale też zakardowe kapy, próbniki kolorystyczne, próbniki wzorów, kilimy art deco. Ich bogactwo kolorystyki i różnorodność faktur, były czymś, co chciałam przenieść na tkaniny, które tworzą *Dom odziany*.

Dodatkowym kontekstem, który towarzyszył procesowi powstawania tkanin, była pandemia i zamknięcie w domach, które przypominało o tym, jak ważny jest zmysł dotyku i zwiększyło potrzebę na rzeczy miękkie, miłe do głaskania i otulenia się. Silne funkcjonowanie w przestrzeni cyfrowej pokazało, że dla równowagi konieczna jest dbałość o doświadczenia zmysłowe. Chcieliśmy podkreślić ten zmysłowy aspekt, pokazując na wystawie wideo, które skupia się na takim, wręcz intymnym

doświadczeniu. Do współpracy nad filmem zaprosiliśmy choreografkę Marię Stokłosę, która za pomocą prostych gestów pokazała, jak bogate może być doświadczenie zawierające się w przesuwaniu ręką po tkaninie, chodzeniu boso po chodniku, odczuwaniu objętości zasłony. Te proste ruchy zawierają też odniesienia do potencjalnych sezonowych czy codziennych rytuałów, jakimi mogą być na przykład zdejmowanie, zakładanie, zasłanianie, odsłanianie czy narzucanie tkanin na meble czy ciała. Są to czynności, które mogą być pełne uważności. Większość tkanin została ręcznie utkana w kilku warsztatach tkackich rozsianych po Polsce i Ukrainie. Ręczne tkanie jest powolnym procesem, rytmicznym budowaniem kolorów z przenikających się nitek osnowy i wątku. Myślę, że zrozumienie ważności każdej nitki dla całości tkaniny przekłada się na inne spojrzenie na nasze otoczenie i przedmioty, których używamy. Proces badawczy i doświadczenie pracy nad tą wystawą doprowadziło mnie do decyzji o samodzielnym wykonaniu kilku tkanin, które kształtują rzeźby w artystycznej części rozprawy doktorskiej. Czynność tkania, powolna, wymagająca skupienia, stała się częścią końcowego kształtu tkanin. Gesty pracy zostały wplecione w nitki wątku, podobnie jak odciski palców w kształt ceramicznego naczynia.



Alicja Bielawska, *Naczynia*, 2020, szkliwiona ceramika, regał, 176,5 × 120 × 40,5 cm.
Fot. Matejko/Liminowicz



Alicja Bielawska, tkaniny dla *Domu odzianego*, *Pory chłodne* 2021, wełna, bawełna.
Fot. Michał Matejko



Alicja Bielawska, tkaniny dla *Domu odzianego*, *Pory ciepłe*, 2021, len, wełna, bawełna.
Fot. Michał Matejko



Dom odziany, 2021, kadry z wideo.

wideo Michał Matejko, choreografia Maria Stokłosa, obiekty i tkaniny Alicja Bielawska



Dom odziany, Polski Pawilon, London Design Biennale, 2021.

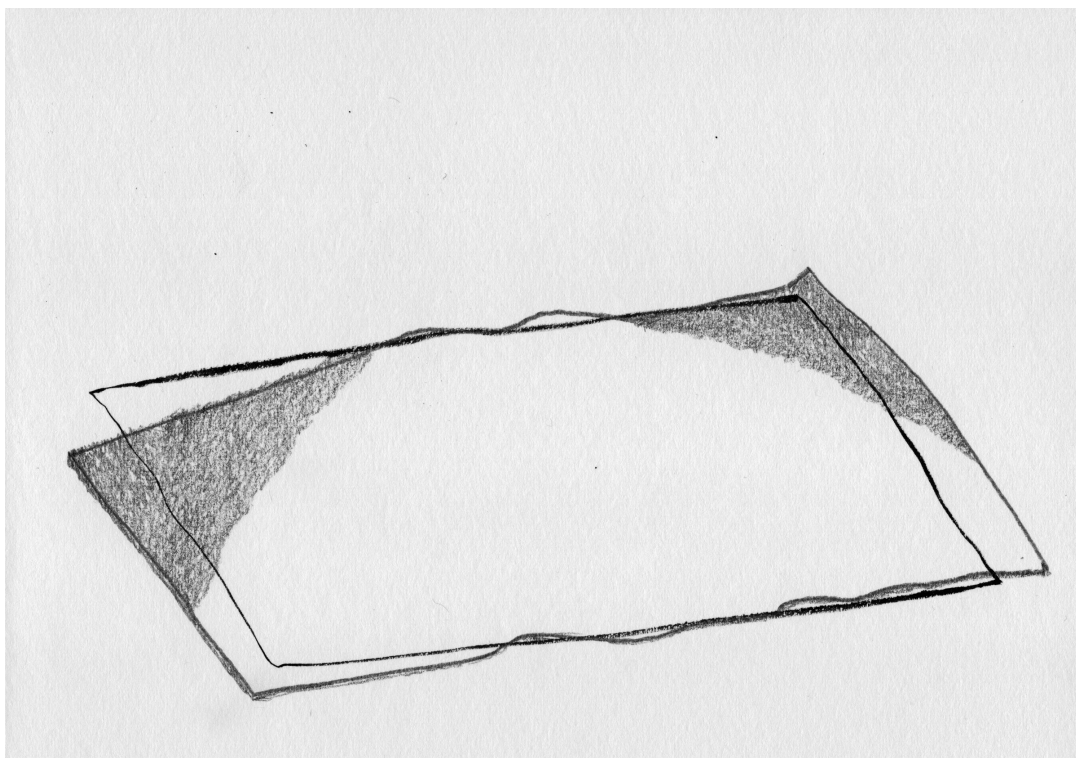
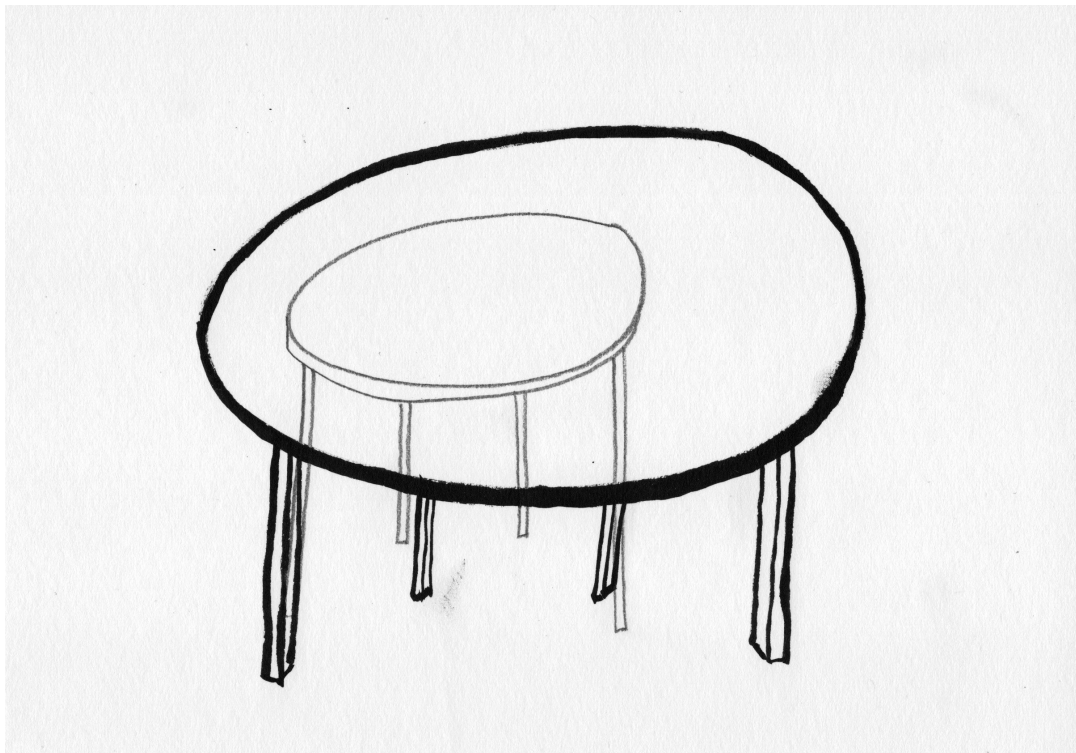
Fot. London Design Biennale 2021

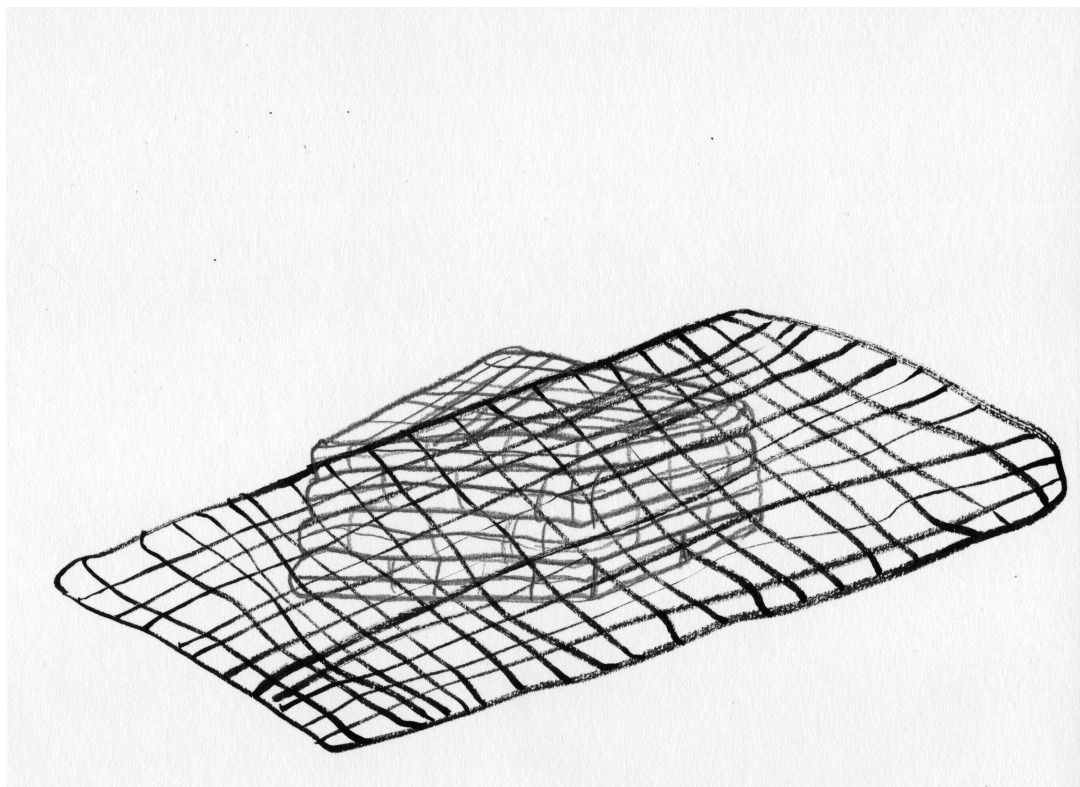
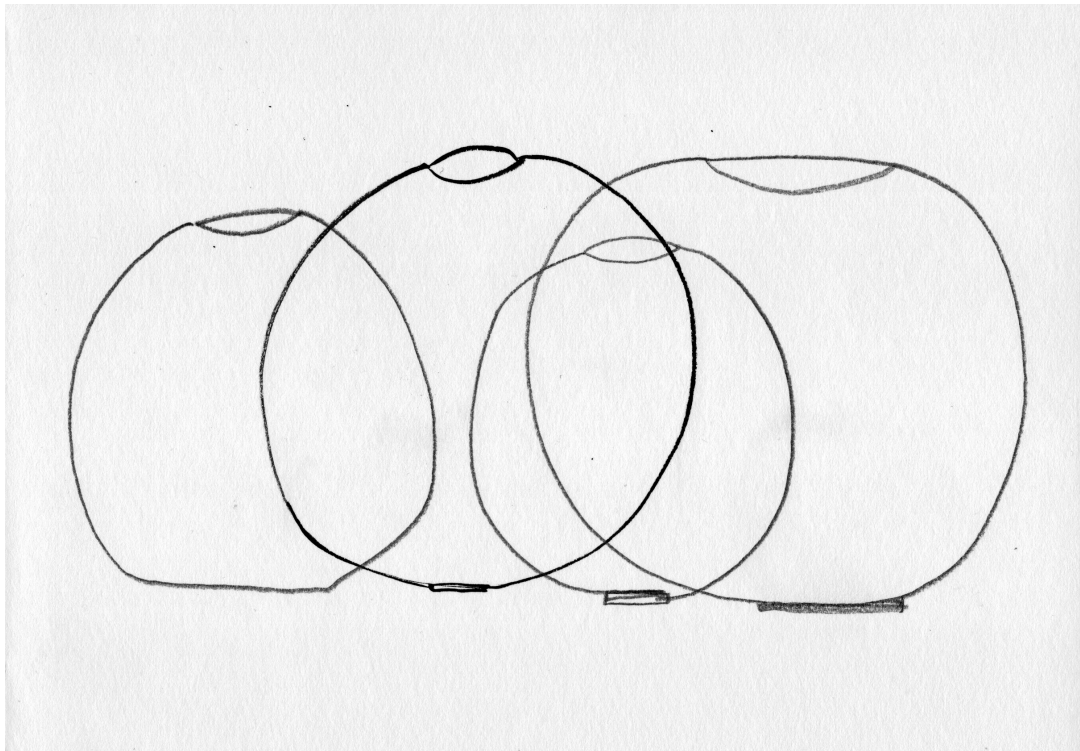
6.

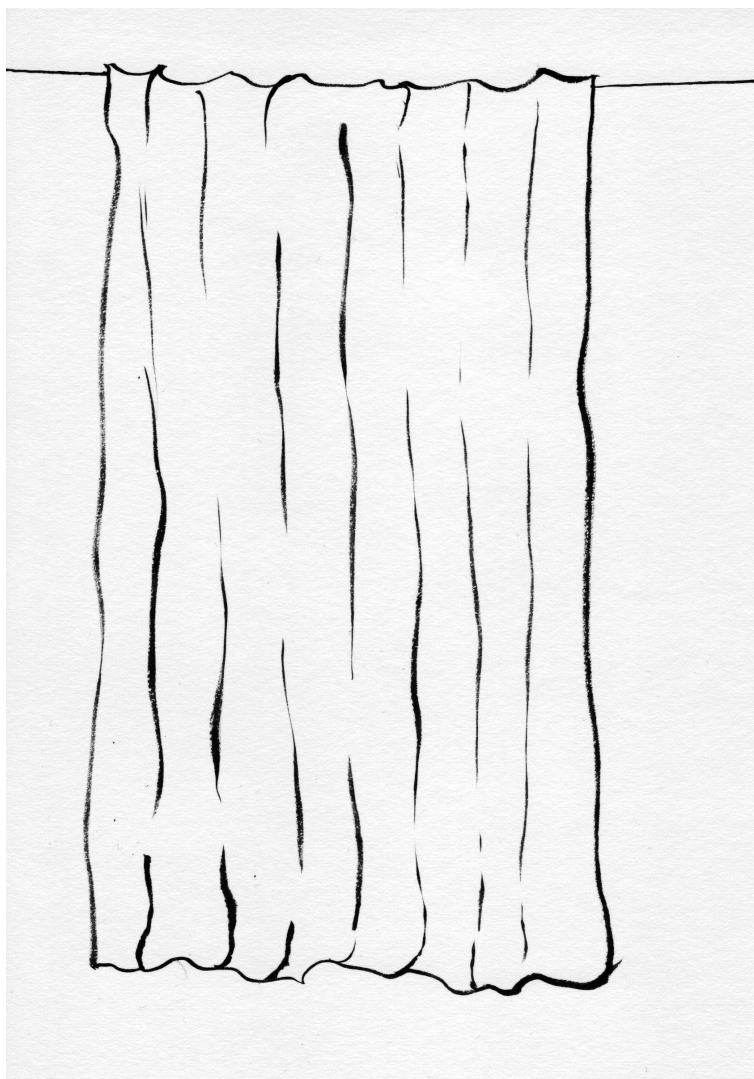
PRZEDMIOTY – TO, CO WYŁANIA SIĘ Z CODZIENNOŚCI

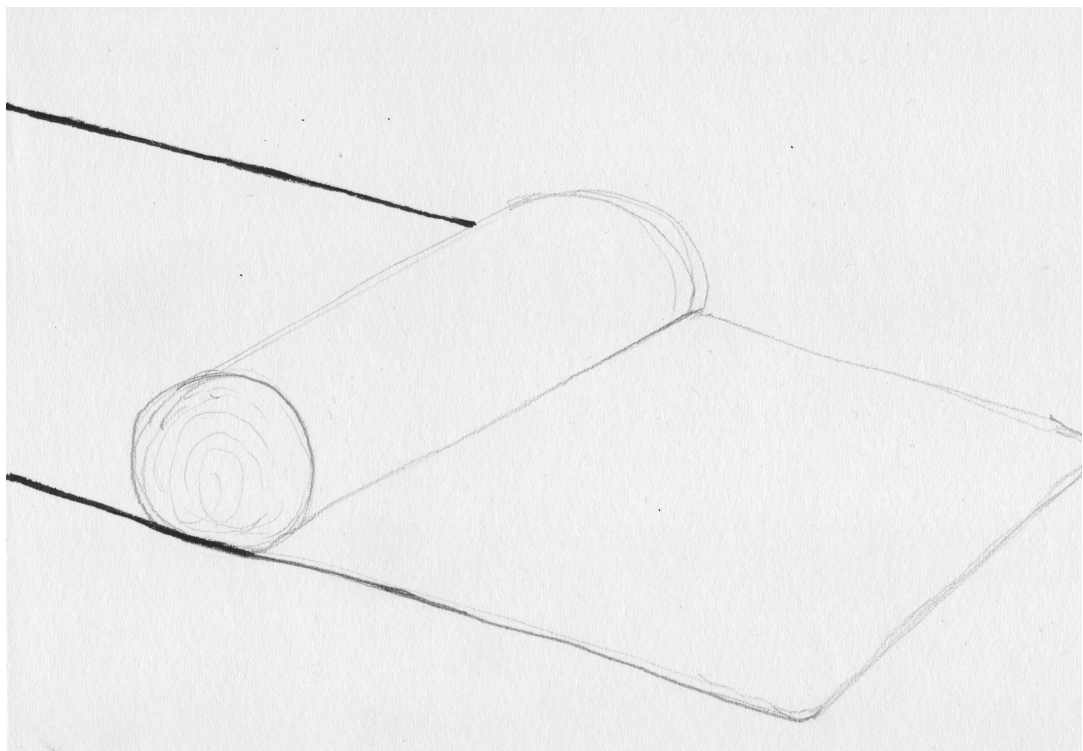
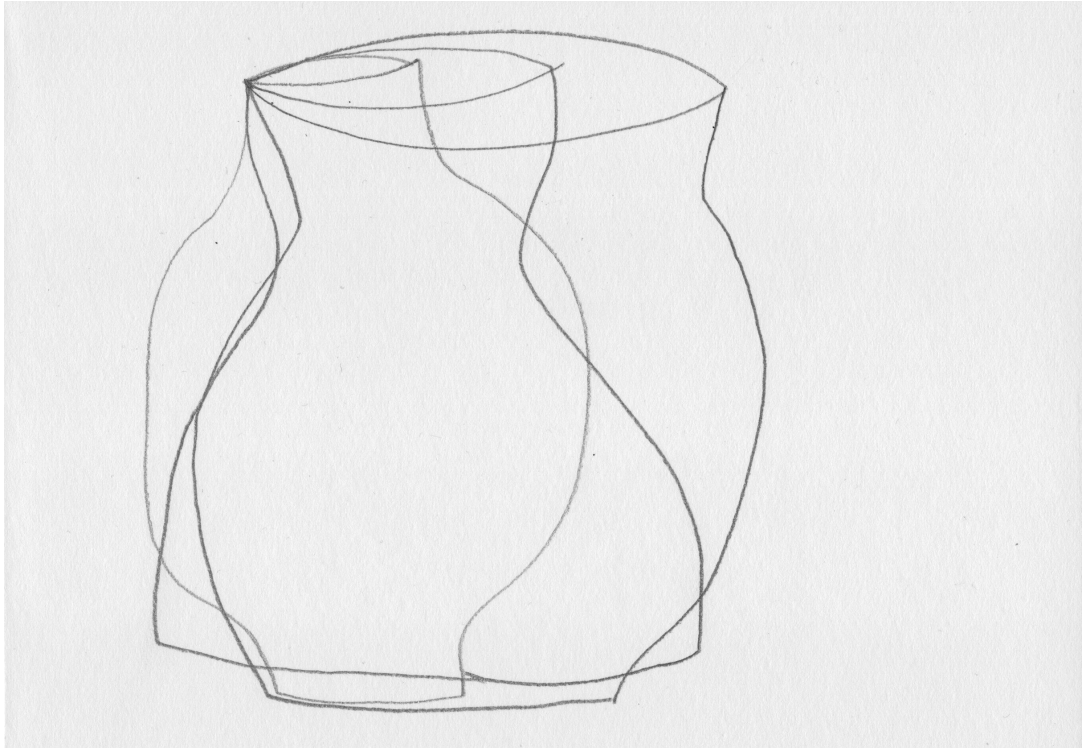
ołówek, tusz na papierze, 14,5 × 20,7 cm

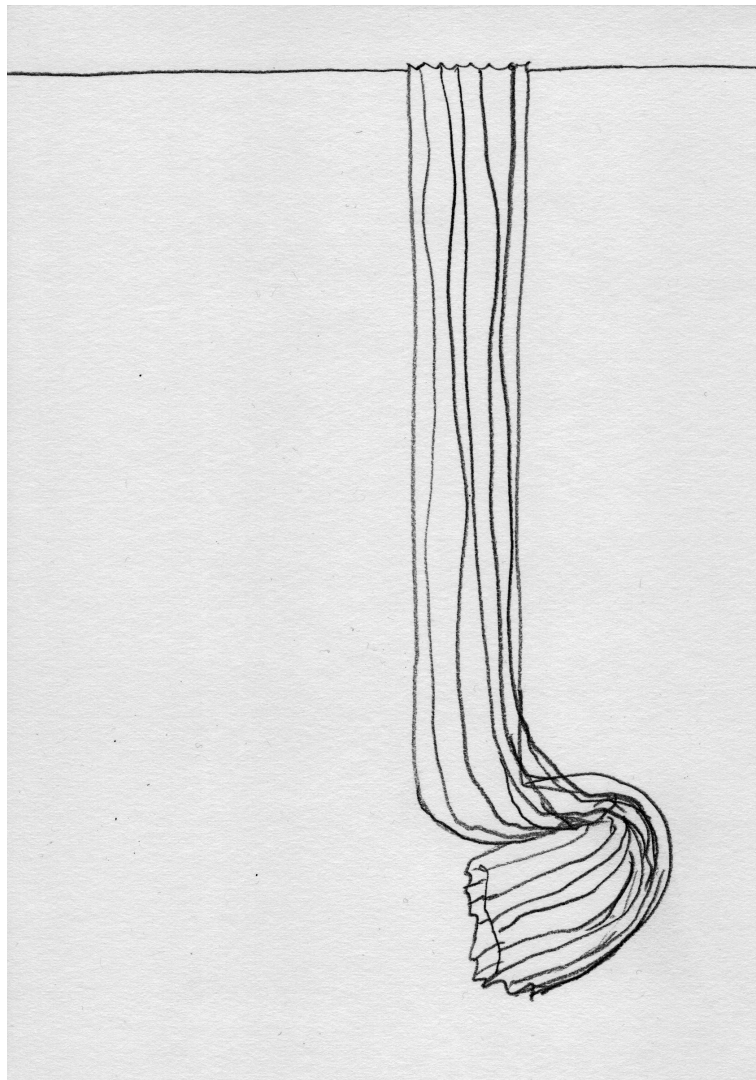
Jako część materiału badawczego prezentuję tutaj rysunki – zarysy przedmiotów, które są zapisem moich poszukiwań codziennych kształtów. Narysowane ołówkiem i tuszem zmieniają się, tak jak przedmioty zmieniają położenie i formy wraz z ich używaniem, przestawianiem, składaniem, zwijaniem. Tę zmienność starałam się uchwycić, nakładając na siebie linie obrysów. Jeden kształt jest narysowany ołówkiem, na niego nakładam drugi, narysowany tuszem. Zwinięty i rozwinięty dywan. Rozłożony i złożony koc. Wazon widziany z różnych stron. Rysunki powstawały równolegle z rzeźbami, naprowadzając na motywy, które pojawiają się w rzeźbach.











STUDIUM MIEJSCA

Fotograficzny zapis doświadczenia miejsca

fotografia analogowa

Moje badania nad materialnością codzienności objęły też miejsce, które jest domem zawieszonym między przeszłością a teraźniejszością. W czerwcu 2021 roku odwiedziłam willę Tugendhatów w Brnie. Ta ikona modernistycznej architektury, zaprojektowana przez Ludwiga Mies van der Rohe dla Grety i Fritza Tugendhatów, nie tak znowu dawno została pieczołowicie odrestaurowana. Można ją zwiedzać, dołączając do wycieczek oprowadzanych po pokojach, w których w latach 1930–1938 mieszkała rodzina Tugendhat. Są to wnętrza o klarownych podziałach funkcji, gdzie miękko przechodzi się przez kolejne rodzinne pokoje, a potem schodzi do zapierającej dech otwartej przestrzeni salonu i jadalni otwartej ogromnymi przeszkleniami fasady na ogród. W odtworzonym rozmieszczeniu mebli, w wystroju i kolorystyce, zaprojektowanej przez projektantkę i architektkę Lily Reich, czuje się wygodę, jaką mogli odczuwać dawni mieszkańcy. Słowa „miękko” i „jasno” wracają do mnie, kiedy myślę o tych wnętrzach. Jasno od światła wpadającego przez duże okna i miękko od tkanin, dywanów na podłodze, zasłon w oknach, tapicerowanych siedzeń i oparcí foteli. Kremowe, kiedyś jedwabne zasłony filtrowały światło wpadające przez okna do pokoi członków rodziny. Cięższe, czarne i białe, aksamitne kotary pozwalały na wydzielanie przestrzeni w salonie i jadalni. A cienkie, czarne jedwabne zasłony stanowiły kontrast dla zieleni oranżerii. Tkaniny przywrócone podczas konserwacji budynku nie są oryginalne, rodzaje tkanin też nie odpowiadają tym zaprojektowanym przez Lily Reich. Zamiast jedwabnych shantungów są ich imitacje. Wiedząc o tym lub nie, i tak czujemy je jako część wnętrza. Przez ostatnie prawie dziesięć lat (od czasu oddania willi dla zwiedzających) tkaniny były wystawione na działanie słońca, noszą ślady użytkowania, choćby to było tylko rzadkie przesuwanie zasłon w rytmie muzealnego życia budynku. Na tkaninach pojawiły się przetarcia, odbarwienia, zabrudzenia, czerń wypłowiła i zmieniła się w odcień złota. Czerwony aksamit na fotelu też spłowił i tylko od spodu zachował intensywną czerwień. Nie zmieniła się tylko zieleń skóry na fotelach „Barcelona”. Lily Reich, która blisko współpracowała z Ludwigiem Mies van der Rohe przy wielu realizacjach, tutaj też była odpowiedzialna za wystrój wnętrza. Przez lata jej wkład w budynki projektu Mies van der Rohe był zapomniany. Dopiero wystawa w Tate Modern w Londynie, w 1996 roku pokazała wyraźnie jej dorobek. Reich budowała architekturę za pomocą miękkich linii tkanin, operowała kolorystyką, która nie jest widoczna na zachowanych czarno-białych fotografiach. Dla poczucia przestrzeni jej praca była kluczowa – to zasłony w oknach filtrują światło, dywany razem z innymi tkaninami tworzą akustykę pomieszczenia.

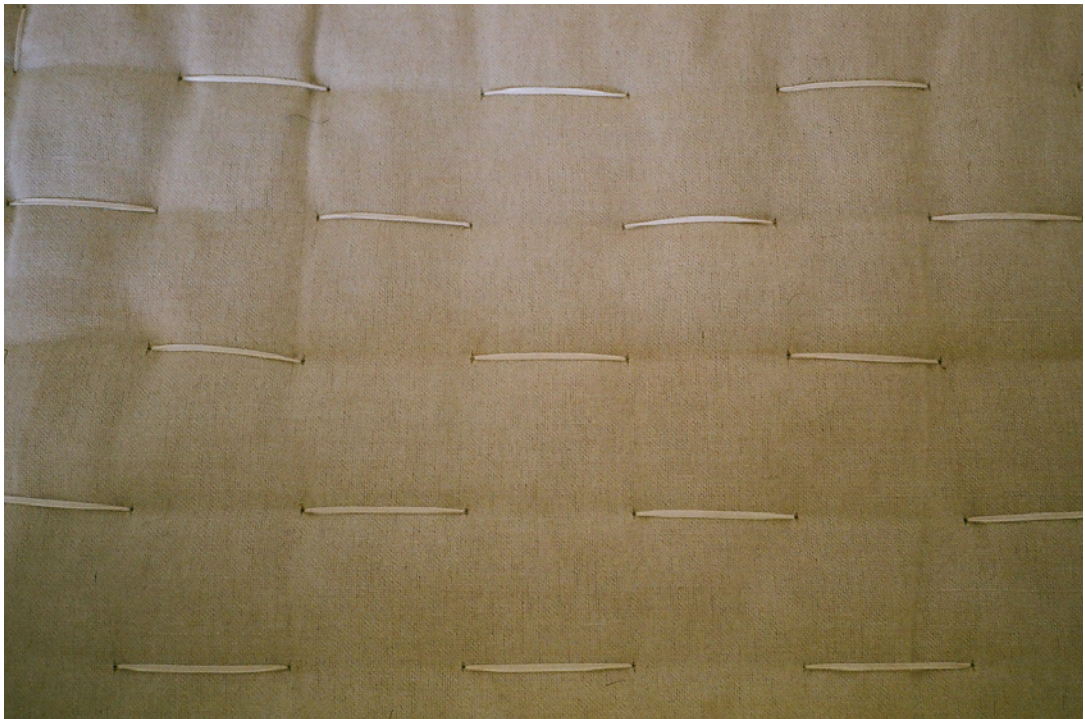
Opisane przez Gretę Tugendhat wnętrza oddają to, czego nie widać na czarno-białych fotografiach, miękkość i kolory oryginalnych tkanin i relacje przestrzenne, jakie nadawały wnętrzom: „Były też oczywiście zasłony i dywany. Przed ścianą z onyksu znajdował się ręcznie tkany dywan z jasnej, naturalnej wełny, a za ścianą znajdował się również ręcznie tkany dywan z brązowej naturalnej wełny. W bibliotece były perskie dywany, które sami wybraliśmy. Wyjątkowy odcień zasłony z czarnego szantungu przed oranżerią został równie starannie dobrany, tak aby pasował do czarnej aksamitnej zasłony wiszącej w pobliżu i srebrno-szarego szantungu na tylnej ścianie. Pomiędzy wejściem a biblioteką wisiała biała zasłona z aksamitu, która pozwalała na całkowite odcięcie tej części salonu, tworząc w ten sposób zaciszną przestrzeń do relaksu”⁸⁵.

Podczas wizyty w willi Tugendhatów wykonałam serię analogowych fotografii fragmentów miękkich części wnętrza, czyli zasłon, dywanów, obić. Na zdjęciach widać, jak czas pracuje na tych tkaninach, uwidaczniając ich materialność. Ważna jest dla mnie różnorodność faktur, pokazanie w detalach ich haptycznego charakteru, który odbieramy dotykiem, ale też wzrokiem, rozpoznając miękkości czy szorstkości i łącząc je z naszymi wcześniejszymi dotykowymi doświadczeniami. Przebywanie w willi było dla mnie jak bycie we wspomnieniu tego miejsca, jest w nim zawarte wyobrażenie miejsca zamieszkanego przez domowników i wyobrażenie siebie jako domownika. Rozpoznawalna i znajoma materialność codziennych przedmiotów łączy nasze wcześniejsze wspomnienia z tym miejscem. Jednocześnie materiały są inne niż te, którymi się otaczamy czy używamy na co dzień – inna jest ich skala, kontekst wnętrza i architektury, która uwypukla detale, oświetla je. To wszystko sprawia, że patrzymy na nie z innej perspektywy i być może zauważamy więcej. Przestrzeń willi Tugendhatów jest przestrzenią wziętą w nawias, nie jest używana w rozumieniu zamieszkiwania, jest oglądana, odbierana jako obiekt sam w sobie. Obiekt na tyle duży, żeby można było wejść do jego środka, poczuć materialność bryły i przestrzeni. A jednocześnie pochylić się nad szczegółami: brzegiem dywanu, zasłoną, przez którą prześwieca światło i zieleń ogrodu, fałdą wypłowiałego aksamitu. Nowe i stare materiały, przedmioty zobaczone i rzeczy niosące pamięć przeszłych obecności łączą się tutaj z naszymi doświadczeniami i nakładają na teraźniejsze zanurzenie w uważności. Tę serię zdjęć wpisuję tutaj jako zebrany materiał, który pokazuje to, co umyka słowom, czyli niuanse materialnej codzienności. Te zdjęcia skupione na detalach są też dla mnie wprowadzeniem w rodzaj percepcji, na który pragnę nakierować odbiorców w moich rzeźb.

85 „There were also of course the curtains and carpets: in front of the onyx wall was a handwoven rug from light natural wool while behind the onyx wall was also a hand woven rug from brown natural wool. There were Persian rugs in the library and under the wing which we chose ourselves. The peculiar black colour of the shantung curtain in front of the conservatory was similarly carefully chosen to fit with the black velvet curtain hanging nearby and with the silver-grey shantung silk at the rear wall. A white velvet curtain hung between the entrance and the library, allowing this part of the living area to be completely closed off, thereby creating an intimate seating space.” Zob. <https://www.tugendhat.eu/en/the-building/the-interiors.html#> (dostęp: 9.08.2021).

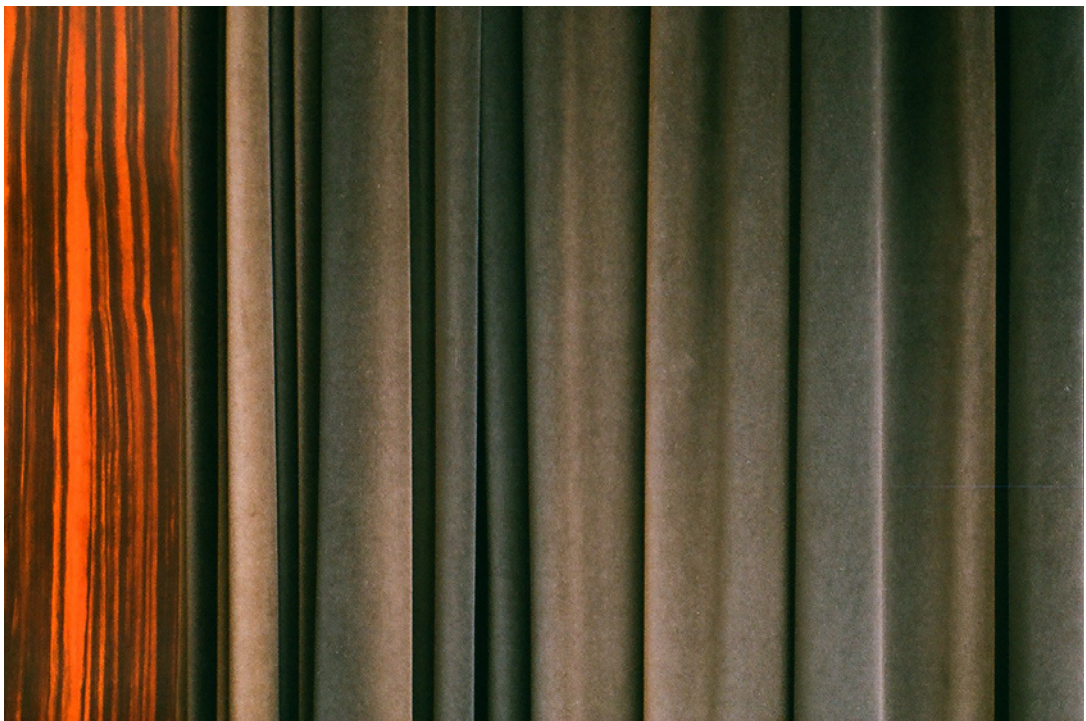
















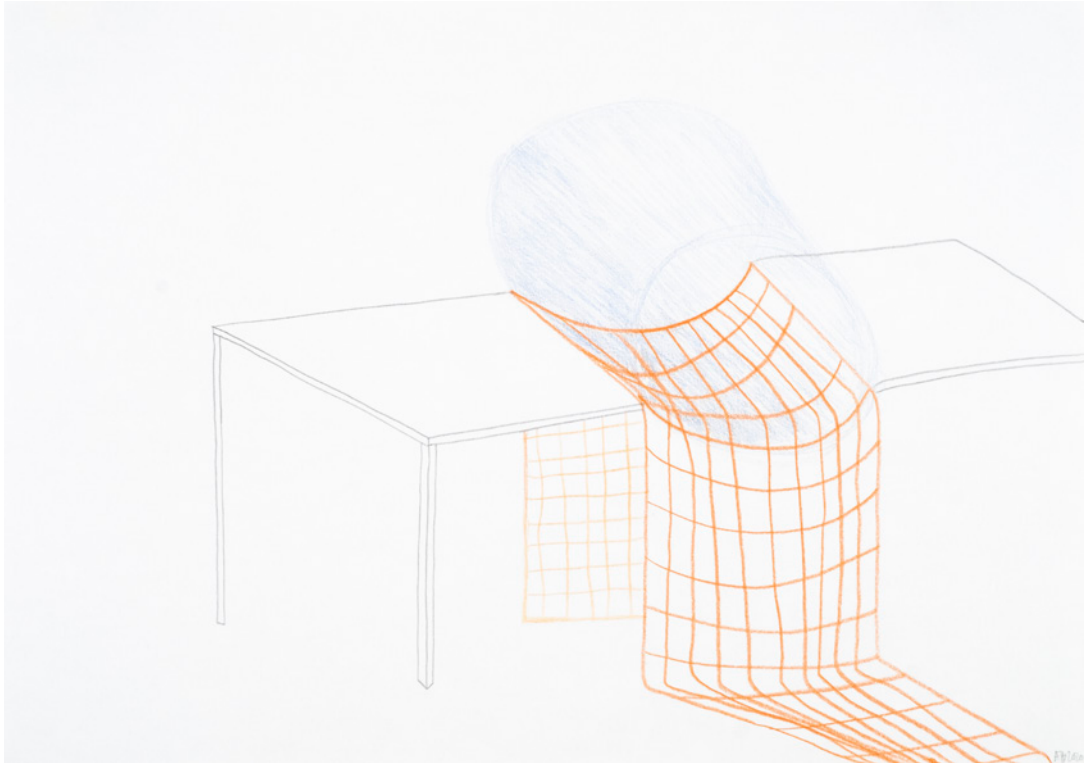
8.

PRZEPLATAJĄCE SIĘ MATERIE

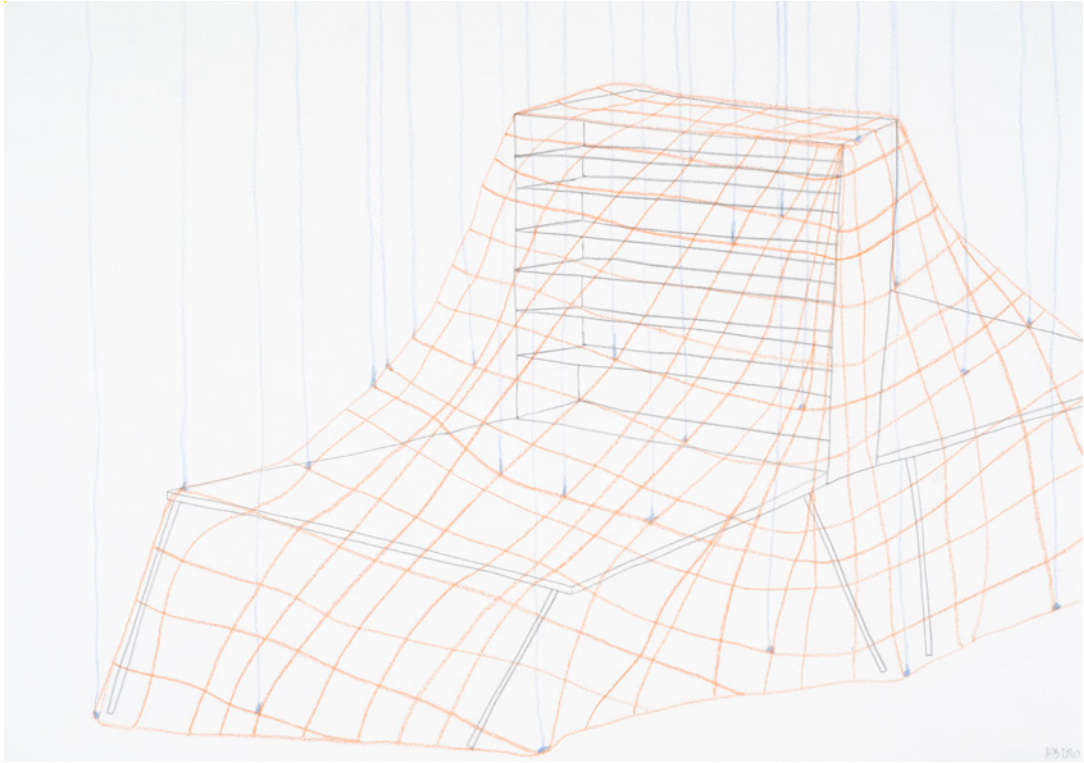
Cykl rysunków

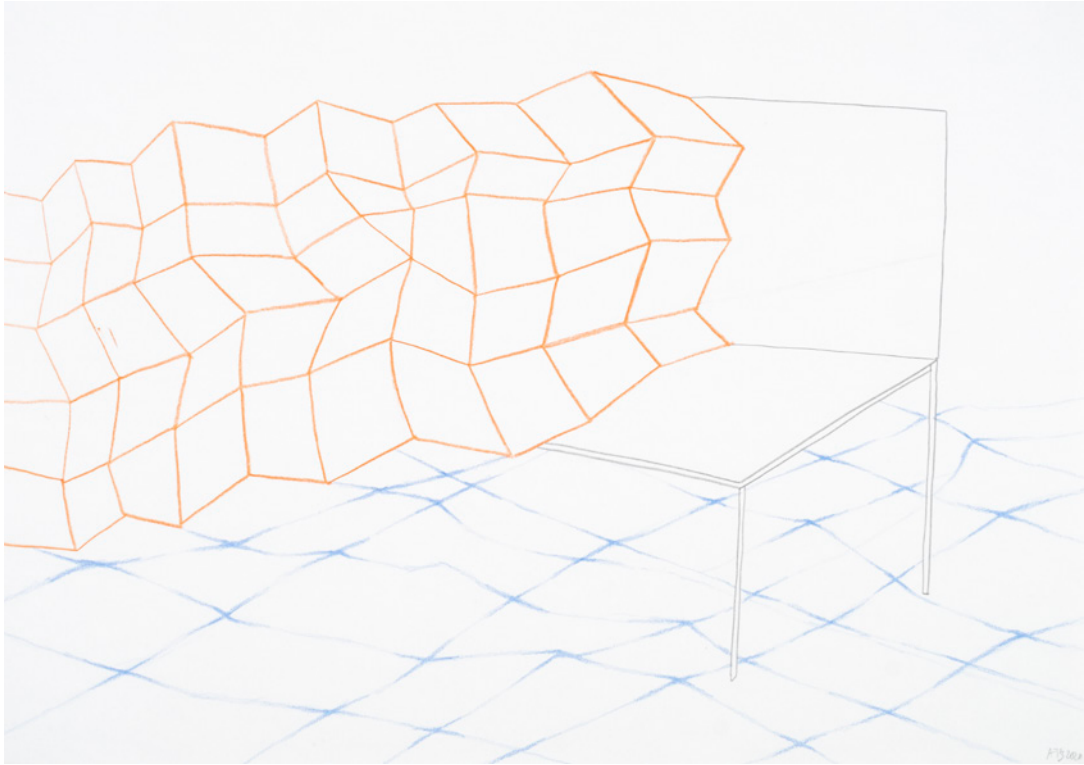
Struktury o przemiennych funkcjach, 2020, kredka, ołówek na papierze, 29,7 × 42 cm

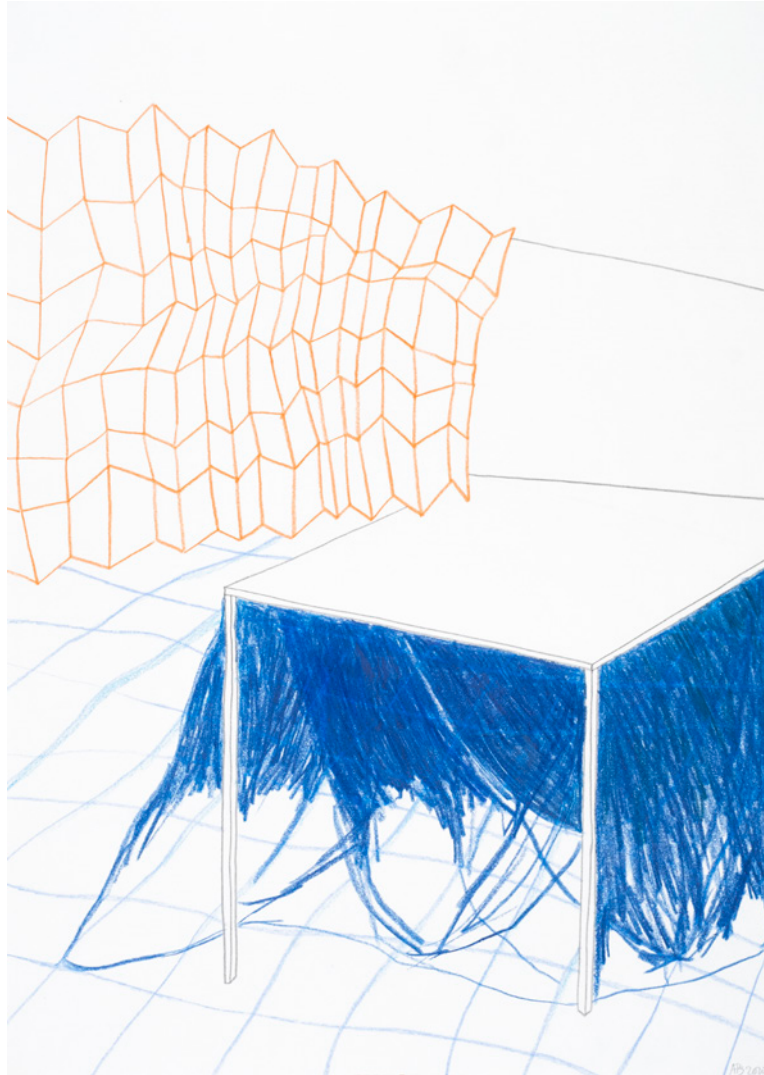
Podczas pracy nad rozprawą doktorską pracowałam nad różnymi cyklami rysunków. Przedstawiam tutaj jeden z nich, zatytułowany *Struktury o przemiennych funkcjach*, który powstał w pierwszej połowie 2020 roku. Punktem wyjścia dla tego cyklu jest sensualne odbieranie rzeczywistości i widzenie materii w procesie, który przekształca jej formy. Myślę o rzeczywistości, która nas otacza, jako o płynnej i nieustannie się przekształcającej się materii. Podobnie jest z naszą percepcją, która jest zmienna i ulega wpływom zewnętrznym i wewnętrznym, zmianom światła i zmianom nastroju. W odbiorze rzeczywistości nieustannie składamy i rozkładamy przestrzeń i przedmioty wokół nas. Te skomplikowane procesy zachodzą w ułamkach sekund, niezauważone. Są nam potrzebne, żebyśmy potrafili się poruszać w przestrzeni i ją rozpoznawać. Te procesy muszą zachodzić szybko, bo gdyby zwolniły, moglibyśmy wpaść w moment, kiedy przestrzeń nie są jeszcze do końca ukształtowane, są pomiędzy jednym a drugim obrazem. W takich miejscach, które trudno złożyć w całość, można łatwo się zgubić. Wyobrażam sobie, że fizycy zaglądają do takich przestrzeni „pomiędzy”, żeby zrozumieć, co nimi rządzi. W tych rysunkach, poprzez dwuwymiarowe przestrzenie „pomiędzy”, prowadziła mnie przekształcająca się pomarańczowa siatka – struktura, która układa się wobec stałych elementów, narysowanych ołówkiem, podobnych do mebli konstrukcji, które porządkują nasze domowe wnętrza. To, czym jest ta siatka, zależy od tego, co w niej rozpoznamy – na ile nabierze materialności, żeby stać się kocem, zasłoną, a na ile jest przelewającą się siatką, w którą łapiemy kształty. Jest jeszcze jeden ważny element w tych rysunkach – to zapisane błękitną kredką ślady po ruchu materii.

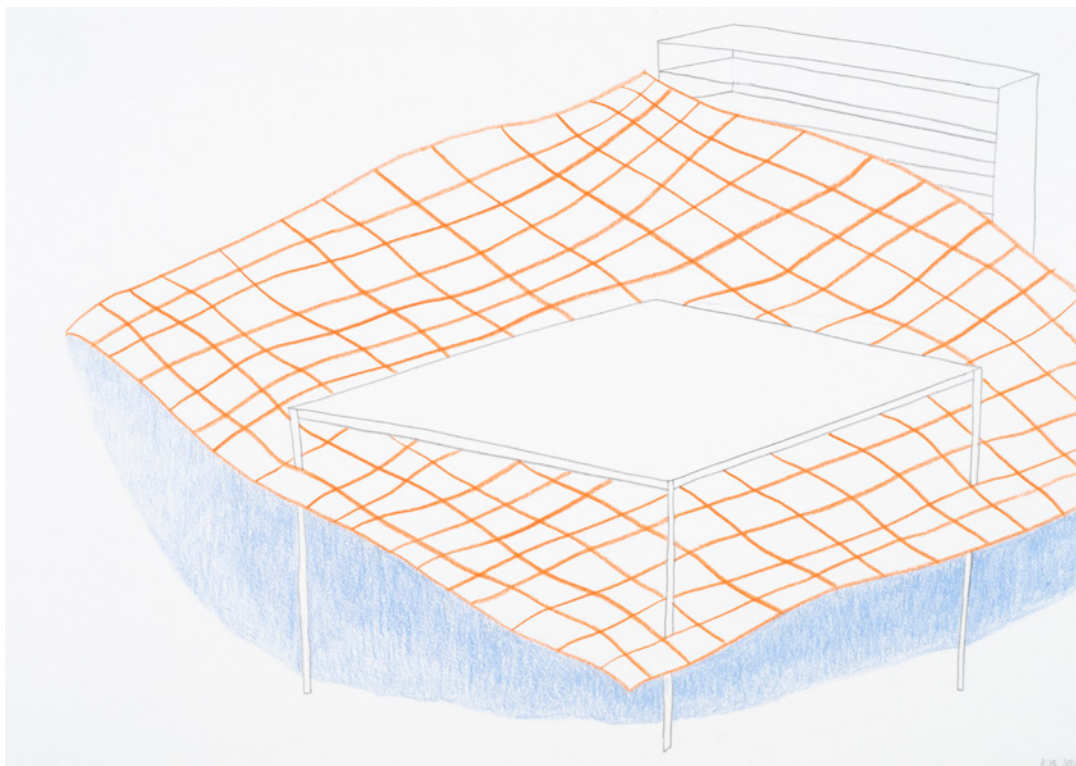


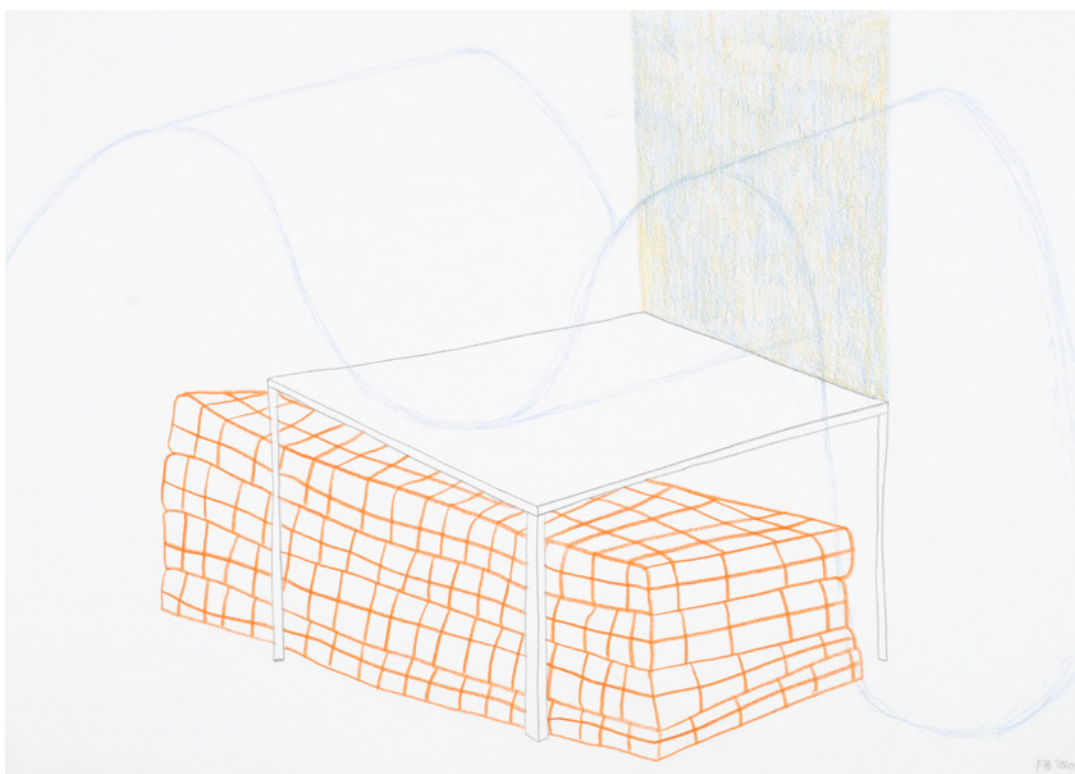












MATERIA CODZIENNOŚCI

Opis pracy artystycznej

Część artystyczna rozprawy doktorskiej, na którą składa się seria rzeźb, ujmuje moje zainteresowania materialnością w formy bliskie codziennym kształtom. Codziennność z przedmiotami i materiałami osadzonymi we wnętrzach, z kontekstem prostych gestów, jest dla mnie z jednej strony inspiracją materią i kształtami, z drugiej fascynuje mnie, jak zapamiętujemy i jak doświadczamy codzienności. Widzę wspólnotowość pamięci, doświadczenia i do tego też odnoszę się w moich pracach. Czuję w tym wspólnym doświadczeniu punkt, w którym mogą spotkać się odbiorca i moje prace. Używam prostych materiałów, tworząc kształty w sposób niedosłowny, a dający możliwość zmiany perspektywy i otwierania innego spojrzenia na rzeczywistość codzienności. W serii rzeźb można odnaleźć obszary wspólnego doświadczenia, ale możemy je również odczytać na sposób indywidualny, przefiltrowane przez osobiste doświadczenia i pamięć. Formy rzeźb oscylują pomiędzy wspomnieniami, doświadczeniami a oczekiwaniami. Są to kształty rozpoznawalne, chociaż nie do końca wiadomo, czy znajdują się na swoim miejscu – zestawione razem tworzą rodzaj konstelacji, a ich relacje nie są oczywiste. Zakładam, że ten zbiór kształtów poszerza perspektywę, z jaką patrzymy na codzienną rzeczywistość.

Częścią pracy artystycznej jest też cykl wierszy, które powstawały równolegle do pracy nad rzeźbami i jest zapisem inspiracji, refleksją na temat zmysłowego doświadczenia materialnej codzienności oraz nad procesem powstawania prac. Wiersze pozwalają mi na budowanie obrazów i łączenie ich z odczuciami, wspomnieniami. Podobnie jak rzeźby niosą w sobie niedopowiedzenia połączone z konkretnością i sugestywnością słów, analogicznie do konkretności materiałów i kształtów w rzeźbach. Operowanie słowem w przestrzeni poetyckiej pozwala na budowanie kolejnych warstw doświadczenia i uwalnia z obszarów pamięci obrazy i intuicje. Słowa opisują relacje, jakie mogą zachodzić między ciałem, materią a wspomnieniem. Wiersze mają swoją czasowość, która manifestuje się w procesie czytania. Zwracają także uwagę na dzianie się, doświadczanie i proces, w którym kształtuje się poznanie. Cykl wierszy poszerza myślenie o rzeźbie, codzienności i materialności, wskazując na ledwo uchwytnie, łatwo umykające wrażenia.

Seria rzeźb buduje przestrzenną sytuację o zmiennej konfiguracji. Podstawą prac są metalowe konstrukcje, których linie wywodzą się z rysunków. Pomalowane ręcznie farbą stalowe drążki i płaszczyzny blachy stanowią ramy, w które wpisane są tkaniny oraz ceramiczne naczynia. Ważna jest wielkość rzeźb, która odnosi się do proporcji ciała. Tworząc poszczególne części rzeźb, myślałam o tym, w jaki sposób mogą być odbierane na poziomie ciała. Jak ciało może reagować na drążek umieszczony na danej wysokości lub na płaszczyznę tkaniny? Jakie odczucia wywołuje pion, a jaki poziom jako podstawowe kierunki w moich rzeźbach? Decyduję o rozmiarach, przymierzając do siebie fragmenty

konstrukcji: drążek na wysokości 110 cm to wysokość mojej talii, 153 cm to krawędź naczynia na wysokości ust, 170 cm to mój wzrost, 102 cm sięga mi do biodra, 70 cm jest na wyciągnięcie ręki – do przodu i na bok, 133 cm to miękkość robionej na drutach materii na wysokości klatki piersiowej, 110 cm to wybrzuszenie naczynia na wysokości brzucha.

Metalowe konstrukcje budują wewnętrzny i zewnętrzny geometryczny porządek rzeźb i równocześnie łączą się z przestrzenią. Ich skala nie tylko odpowiada ludzkiej skali, ale też znajduje się w relacji do wielkości danego wnętrza. Linie budują dialog z przestrzenią i wyznaczają kierunki na planie poszerzonej percepcji. Oko podąża za metalową kreską i idzie dalej poza nią, ale we wskazanym przez nią kierunku. Linie biegną dalej w przestrzeń w wyobraźni, kontynuując myśl Katarzyny Kobro o rzeźbie otwartej na przestrzeń. Wielkość i kształt konstrukcji mogą odnosić się, zbliżać się do wysokości i szerokości drzwi, nawiązywać do mebli: stolików czy parawanu – tymczasowego, mobilnego wydzielenia wnętrza. Wysokość niższego drążka w konstrukcji może odnosić się do wysokości balustrady schodów. Ale każdy z wymiarów rzeźby nie odzwierciedla w skali 1:1 faktycznych, funkcjonalnych wymiarów elementów wnętrza. Wielkości są trochę za małe lub trochę za duże, konstrukcja jest trochę za wąska lub trochę za niska (np. w odniesieniu do otworów drzwiowych). Nie wpisują się idealnie w nasze postrzeganie wnętrza. Stoliki są za wysokie, sytuują się bliżej półek. To niedopasowanie sprawia, że nie stają się częścią użytkową wnętrza, są warstwą nałożoną na przestrzeń, tak jak warstwa pamięci nałożona jest na widok, który nam coś przypomina. Zachwianie wymiarów wyczuła nas na uważniejsze przyjrzenie się rzeźbom. Konstrukcje mają też w sobie charakter fragmentaryczności. Ich poręczność i lekkość pozwala w razie potrzeby przedstawić elementy, które potencjalnie można ustawiać w różnych konfiguracjach względem siebie i przestrzeni, w której zaistniały.

Rzeźby zostają wpisane we wnętrza zabytkowej willi Jünckego z 1894 roku w Sopocie, gdzie ma swoją siedzibę Goyki 3 Art Inkubator. W dwóch pomieszczeniach na parterze – pokojach z oknami wychodzącymi na ogród – znajdują się sale, w których ma miejsce wystawa. Jeden pokój jest pełen światła, drugi wpada w bardziej zgaszoną i ciepłą tonację dzięki ciemnej boazerii obiegającej całe wnętrze. Rzeźby odnoszące się do materialności codzienności, biorące codzienność w nawias, odnajdują się w kontekście dawnych mieszkalnych wnętrz, które pozbawione mebli i przedmiotów są też same w sobie przestrzenią wziętą w nawias. Oryginalna funkcja wnętrza jest przywołana przez pieczołowicie odrestaurowane podziały i detale wnętrza, ale należy do przeszłości. Kiedy przebywamy w tych wnętrzach odczuwamy ich domowość i możemy wypełnić powidokami rzeczy puste miejsca. Rzeźby tworzą w tych wnętrzach odczucia kierujące nas ku wyobrażonym kształtom, gestom, wrażeniom, a wpisanie ich w konkretne relacje przestrzenne rozszerza krąg skojarzeń.

Konstrukcje służą do zawieszania tkanin, do postawienia na nich ceramicznych naczyń. Są ramą, ale i wsparciem dla delikatnych elementów, które się w nie wpisują. Użyte materiały (ceramika, tkanina, metal) wprowadzają faktury i kolor wpływające na zmysły. Miękkość tkaniny, kosmatość chodnika, transparentność zasłony zestawiam ze szklistą powierzchnią naczyń i chropowatością wypalanej gliny. Ręczne wykonanie ceramicznych naczyń i tkanin było dla mnie kluczowe, żeby podkreślić zmysł dotyku i to nie tylko przez haptyczność, ale też przez zawarty w materiałach ślad i ruch rąk. Naczynia cechuje nieregularność. Kiedy wydobywam z gliny kształt, to prowadzę go dłonią po ściankach naczyń, które wybrzuszają się i wklęsają. Przedmioty, do których jesteśmy przyzwyczajeni, są symetryczne. Formy, które tworzę, mogą mieć z jednej strony bardziej wypukłe ścianki lub krzywą krawędź z innej strony.

Wykonuję je prymitywną techniką formując i nakładając wałeczki. Naczynia wykonywane tą metodą były znajdowane przez archeologów w Grecji i Chinach, tworzone były też przez różne kultury Afryki oraz przez rdzennych mieszkańców obu Ameryk. Technika zwijania gliny w wałki umożliwia budowanie wysokich naczyń o grubych lub cienkich ściankach. Daje też dużą kontrolę nad kształtowaniem ścian. Glinie nadaję kolor, używając angob. Angoba to płynna glinka, która może być barwiona na różne kolory i jest nakładana na powierzchnię czerepu przed wypaleniem. Jest to też jedna z najstarszych metod zdobienia ceramiki, znana od czasów przedhistorycznych we wszystkich kręgach kulturowych. Angobę nakładam pędzlem, zostawiając ślady pociągnięcia i widoczny kierunek nakładania glinki. Uzyskuję przez to powierzchnię, która nie jest do końca zunifikowana przez kolor, a wygląda tak, jakby była lekko rozwodniona przez powietrze. Wypalone na biskwit naczynia, szklivię bezbarwnym szklivem, które zabezpiecza angobę i dodaje powierzchni gładkości, odbija światło i nadaje wrażenie zatrzymanej na powierzchni płynności.

Moje podejście do tworzenia kształtów nie ma cech rzemieślniczej pracy, nie dążę do perfekcji i funkcjonalności. Przyglądam się kształtującym się pod moimi rękoma materiałom, wydobywam nierówności, błędy, zostawiam odciski palców na powierzchni gliny i supelki w strukturze tkaniny. Powolny proces formowania naczynia znajduje analogię w procesie tkania, gdzie nitka przeplatana jest nitką, wątek wplatany w osnowę – oba te procesy odwołują się do archetypicznego doświadczenia kształtowania formy i tworzenia przedmiotów. Nierówne ścianki naczyń czy zagubiona nitka pozwalają wzrokowi zatrzymać się w tych miejscach. Niektóre tkaniny zostały utkane przeze mnie, jak niebieski „chodnik” czy „kilim” z motywem trójkątnego wzoru. Biorę w cudzysłów te określenia, ponieważ te tkaniny, tak jak i kształty ceramiczne, nie są *stricte* przedmiotami, ale jako rzeźby znajdują się w przestrzeni „pomiędzy”, postawione, zawieszone na metalowych konstrukcjach, nie czekają na praktyczne zastosowanie. Mówią znajomym językiem kształtów i materiałów, ale w swoich niedoskonałościach, nierównościach, delikatności odwołują się do wspomnień, które często są niedookreślone lub zniekształcone. Lekkie, transparentne jedwabie ręcznie farbowane przeze mnie przepuszczają światło, są filtrem, przez który można spojrzeć na widok z okna, rzeźbę czy osobę po drugiej rzeźby. Ręcznie farbując tkaninę naturalnym barwnikiem, marzanną barwierską, uzyskałam odcienie złamanego różu i pomarańczu, półtony, które znajdują się „pomiędzy” na kole barw i wymieszane są z innych kolorów.

Kształty naczyń są wyłowione z pamięci kształtów, pamięci dotyku i zbliżają się do idei naczynia. Nie odwzorowują konkretnych przedmiotów. Wzór rozchodzących się poziomo trójkątnych kształtów o nieregularnych wielkościach niesie w sobie echa geometrycznych wzorów z huculskich kilimów i liźników, które pamiętam z domu dziadków. Do utkania tej tkaniny użyłam wełny przechowywanej przez babcię. Kawałek zielonej robótki na drutach był zaczęty przez babcię i znaleziony przeze mnie wśród motków wełny. Na jednym ze stolików leży zwinięty kłębek materii zrobionej przez babcię na drutach we wzór różowych i turkusowych prostokątów. W ten sposób niektóre materiały wychodzą z przeszłości niczym wspomnienia, by zaistnieć w nowym kontekście. Nitki zamotane w kłębki zostają wplecione w osnowę i tworzą nowy wzór. Podobnie doświadczenia mogą być materiałem, z którego buduję teraźniejszość codzienności. Nieukończona robótką wysuwa się z ceramicznego naczynia jak organiczna materia, która zaczyna nowe życie, próbując zaistnieć poza wnętrzem naczynia.

Kształty zawierają w sobie potencjał skojarzeń. Wykorzystuję pamięć o funkcjonalności kształtów i odniesienia, jakie między sobą tworzą. „Naczynia” stoją na „stolikach”, tkaniny wiszą na drążkach.

Świat tych kształtów jest poukładany, ale jest to pozorny porządek. Czasami naczynie znajdzie się na poziomie podłogi osadzone w kosmatości chodnika. Przedłużenia niektórych kształtów mogą znaleźć się w innych miejscach. Drugi chodnik jest zwinięty w wałek, a z jego boków wychodzą ceramiczne rurki. Materiały mogą przybierać różne kształty, jak ceramika zwisająca z drążka na kształt kawałka tkaniny. To, co wydaje się oczywiste na pierwszy rzut oka, może okazać się inne, jeśli spojrzeć dokładniej, podejdzie bliżej, zmieniając punkt widzenia.

Powierzchnia metalowych rurek jest pomalowana farbą o nie do końca zdefiniowanym jasnym kolorze, w którym spotykają się różne ciepłe odcienie bieli i beżu. Miejscami widać zaschniętą kroplę, maźnięcie, roztarcie. Powierzchnie ceramicznych naczyń pokrywają odcienie niebieskich, turkusowych, różowych, łososiowych angob zalanych szklistą powierzchnią transparentnego szklawa. Jedwabne tkaniny całe zanurzone w kolorze złamanego, brudnego różu i morelowego pomarańcza sprawiają wrażenie, jakby można było rzeczywiście dotknąć koloru rozpuszczonego w powietrzu. Pozostałe tkaniny też operują złamanymi kolorami. Ta gama barw, którą rozkładam na kształtach, lub za pomocą których tworzę kształty, to materiał równie dla mnie ważny jak stal czy glina. Kolor jest tutaj spoiwem, który buduje relacje w przestrzeni, tworzy atmosferę, wpływa na nasze zmysły. Przy pracy nad rzeźbami pracowałam z paletą barw opartą na ciepłych i zimnych półtonach i odcieniach, wskazując na miękkie przejścia i niuanse kolorystyczne budowane przez światło zapamiętane z mieszkania, pracowni, domu nad Narwią i holenderskich obrazów ze wspomnień z czasu studiów w Amsterdamie. W porównaniu z moimi wcześniejszymi pracami, w tych rzeźbach nie opieram się na kontrastach barwnych, a kolory nie stanowią tutaj silnych akcentów, tylko budują miękkie relacje między sobą, dopełniają się.

Tytuł *Poszerzanie przestrzeni codzienności* materializuje się w rzeźbach poprzez użycie zwykłych materiałów, takich jak ceramika, tkanina, stal. Do dawnych mieszkalnych wnętrz willi Jünckego wprowadzam kształty ceramicznych naczyń, faktury tkanin, kolory, które wpisuję w metalowe konstrukcje nawiązujące do wymiarów wnętrz i mebli. Tworzę materialny świat form, złożony z zatrzymanych pod opuszkami palców wrażeń. W tej przestrzennej sytuacji odbiorca może odnaleźć znajome doświadczenia lub nałożyć nowe odczucia na przyszłe doświadczenia. Ciało wielozmysłowo może przejrzeć się w skali rzeźb, ich materialności i kształtach. Budując relacje między rzeźbami w przestrzeni wystawy, zapraszam odbiorcę do tworzenia własnego doświadczenia opartego na uważności na szczegóły i odkrywaniu odniesień między sobą i innymi kształtami. Poruszając się między rzeźbami, może spojrzeć na nie z różnych perspektyw i współtworzyć ich nowe kształty, które zapiszą się na siatce oka, w poczuciu w ciele i przestrzeni pamięci. W tej otwartej choreografii kształtów to rzeźby wyznaczają wielość kierunków percepcji.

10.

WIERSE

Podążam za linią
nitka wspomnienia
układa się w zarys
z kształtu wystaje okrągła klamka
zamykam ją w dłoni
zimna stal
wyciągam spomiędzy palców
różową aksamitną wstążkę
wplecioną w warkocz leżący na stole.

Rozplątnę linię
fałdy
pod palcami rozsuwam powietrze
jak zasłonę.

Robię krok
linie zmieniają się w odcinki
połączone kropkami
stalowe konstrukcje
międko otulone
jedwabnymi szalami.

Przyglądam się ruchowi ręki
jak wchodzi w przestrzeń
zagarnia z niej kawałek powietrza
i kładzie na stole
miękkie ciało
ciepło drewna
kręgosłup układa się
krąg po kręgu
do nowej pozycji.

Pod opuszkami palców
wyczuwam miękką szorstkość tkaniny
receptory linii papilarnych
smakują kolory wełny

w roztopionym szklwie
odbija się światło
żeby polizać jego szklistą powierzchnię
i poczuć na języku plamkę słońca

kolor przelewa się przez palce
w formie jedwabnej zasłony
róż prześwituje przez czerwień
światło przeplata kolory
w zagłębieniu dłoni zostaje muśnięcie fioletu.

Obejmuję powietrze zanim
obejmuję cienkie ścianki
z każdym ruchem powietrze się przelewa

różne stany materii
spływają po krawędzi

pod palcami śliska powierzchnia
zamyka się ku górze

pozostaną wgłębienia po opuszkach palców
utrwalone ogniem.

Miękki ruch powietrza
falująca powierzchnia
pionowa fałda biegnie przez wnętrze
dłonią rozsuwam przestrzeń
zmienia się światło
kremowa biel się rozrzedza
widać włókna
ciasną siatkę nitek.

Figury podstawowe
odkształcają się pod różnymi kątami
kulista misa zapada się
w dłoni zostaje ciężar
drewniane krawędzie zamykają
obrys stołu
powtarzają się w prostokącie
drzwi szafy
ramy łóżka
widoku z okna.

Materie zawijają się i rozwijają

Rozwija się czas między jednym a drugim spojrzeniem

Rozwija się zapis linii i kształtów.

Tańcząca materia ścianek naczynia
w świetle
w cieniach
liczenie supelków
prująca się nitka
farba zastygła w kropli
a pomiędzy widok w oknie.

Znajomy kształt
miętko wygięta płaszczyzna
odczuwam ją w palcach i plecach
układa się przed moimi oczyma.

Wyłowione z pamięci
zapętlone w oczkach robótki
w rytmie mijających dni
nawarstwienia.

DOKUMENTACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ





stal, farba, tkanina (wełna, poliester, bawełna), 181 × 82 × 93 cm





stal, farba, ceramika szkliwiona, 125 × 78 × 40 cm





stal, farba, ceramika szkliwiona, 125 × 84 × 40 cm





tkanina (wełna, bawełna), ceramika szklwiona, 21 × 103 × 78 cm



tkanina (wełna, bawełna), ceramika szklwiona, 15 × 15 × 104 cm







stal, farba, tkanina (wełna, poliester), 135 × 30 × 30 cm



stal, farba, tkanina (jedwab), ceremika nieszkliwiona, 189 × 84 × 75 cm





stal, farba, ceramika szkliwiona, 125 × 90 × 40 cm



stal, farba, ceramika szkliwiona, tkanina (poliester), 152 × 30 × 30 cm





stal, farba, tkanina (wełna, poliester, bawełna), 170 × 114 × 70 cm



Widok prac we wnętrzach Goyki 3 Art Inkubator, Sopot, fotomontaż.



ZAKOŃCZENIE

„Starałem się odnaleźć w rzeczywistości to, co widziałem w akwarelach Elstira, lubiłem to jak coś poetycznego; niedbały gest porzuconych noży, wydęcie zmiętej serwety, w którą słońce wszywa kawałek żółtego aksamitu, nie dopity kieliszek, lepiej ukazujący w ten sposób szlachetną falistość swoich kształtów, a na dnie jego witrażu resztkę wina ciemnego, ale migoczącego światłem. Zajmowało mnie przekształcanie się brył, przeobrażanie płynów pod wpływem oświetlenia, skażenie śliwek przechodzących z zielonego w niebieskie i z niebieskiego w złote w na wpół już wypróżnionym koszu; wędrówka starych krzeselek, dwa razy dziennie zajmujących miejsce dokoła obrusa zasłanego na stole niby ołtarzu, gdzie święci święto łakomstwa i gdzie w skorupach ostryg parę kropel oczyszczającej wody pozostało niby w małych kamiennych kąpielnicach. Starałem się znaleźć piękno tam, gdzie nigdy sobie nie wyobrażałem jego obecności, w rzeczach najbardziej użytkowych, w głębokim życiu „martwej natury”⁸⁶. Marcel Proust

„Istnieją różne sposoby patrzenia na przedmiot, z których najprostszym jest intuicja. Intellect bada poszczególne części; intuicja patrzy na całość. Mówiąc najprościej, intuicja to bezpośredni wgląd w esencję obiektu”⁸⁷ – pisał japoński filozof Sōetsu Yanagi w zbiorze esejów *The Beauty of Everyday Things*, w których jako jeden z pierwszych badaczy w Japonii zwracał uwagę na ludowe przedmioty codziennego użytku, rzeczy wykonywane przez rzemieślników.

Kiedy już wyjdziemy poza utarte ścieżki naszej percepcji i spojrzymy na rzeczy z innej perspektywy, będziemy mogli zatrzymać się na chwilę i poczuć nierówną miękkość starej kanapy i zimne ścianki filiżanki.

86 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W cieniu zakwitających dziewcząt*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 537-538.

87 „There are various ways of viewing an object, the simplest of which is intuition. The intellect studies individual parts; intuition looks at the whole. Simply put, intuition is a direct insight into an object's essential nature.”, S. Yanagi, *The Beauty of Everyday Things*, Penguin Classics 2018, s. 72.

BIBLIOGRAFIA

- Balisz-Schmelz J.**, *Dosłowność jest więzieniem. O Uśpionych trajektoriach Alicji Bielawskiej*, w: *Alicja Bielawska. Uśpione trajektorie*, Galeria Sztuki Współczesnej bwa, Katowice 2020.
- Baraniewski W.**, *Modernity, Indifference, and Oblivion: Katarzyna Kobro and Maria Jarema*, w: *A Reader in East-Central European Modernism 1918–1956*, red. Beáta Hock, Klara Kemp-Welch, Jonathan Owen, The Courtauld Institute of Art, London 2019.
- Banes S.**, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014.
- Bosak P.**, *Badanie uważności i wrażliwości – o pracy Marii Stokłosy*, taniecPOLSKA.pl, 2020 <https://www.taniecpolska.pl/krytyka/707> (dostęp: 9.08.2021).
- Brach-Czaina J.**, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- Elkins J.**, *Two Ways of Looking at Ceramics*, https://www.academia.edu/3248608/Two_Ways_of_Looking_at_Ceramics?auto=download (dostęp: 2.08.2021).
- Herbut A.**, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/kontrolowana-dezorientacja-wylinka-vol-1/> (dostęp: 13.12.2021).
- Jabłońska M.**, *Rytm przestrzenny odbywający się w czasie*, „Polish Theatre Journal” 2(6)/2018.01.
- Jędrzejczyk M.**, *Formowanie życia. Katarzyna Kobro i jej koncepcja przestrzeni*, w: *Wokół sztuki społecznej*, red. Piotr Bujak, Rafał Solewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2015.
- Klekot E.**, *Tożsamość rzeczy*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/7._ewa_klekot_-_tozsamosc_rzeczy.pdf (dostęp: 2.08.2021).
- Klekot E.**, *Mētis – wiedza asystemowa*, teksty drugie 2018, nr 1, s. 79–90. https://rcin.org.pl/Content/66728/WA248_86741_P-I-2524_klekot-metis_o.pdf (dostęp: 2.08.2021).
- Klekot E.**, *Obcowanie z materią – mētis jako rodzaj wiedzy*, <https://autoportret.pl/artykuly/obcowanie-z-materia-metis-jako-rodzaj-wiedzy/> (dostęp: 2.08.2021).
- Kobro K., Strzeмиński W.**, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r., Łódź 1931.
- Krajewski M.**, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Kraus R. E.**, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Lis P.**, *Znaczenie tworzywa*, <https://autoportret.pl/artykuly/znaczenie-tworzywa/> (dostęp: 3.08.2021).
- Lissowska-Postaremczak R.**, *„surfing” Magdaleny Ptasznik: Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/surfing-magdaleny-ptasznik-badanie-produkcja-taniec-w-procesie-artykulacji/> (dostęp: 13.12.2021).

- Olsen B.**, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Pallasmaa J.**, *Architektura i troska*, w: „Autoportret”, nr 73, 2-2021, s. 21-29.
- Pallasmaa J.**, *Materia, haptyczność i czas. Wyobrażenia materialna i głos materii.*, <https://autoportret.pl/artykuly/materia-haptycznosc-i-czas-i/> (dostęp: 1.08.2021).
- Pallasmaa J.**, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015.
- Pallasmaa J.**, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Proust M.**, *W poszukiwaniu straconego czasu. W cieniu zakwitających dziewcząt*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Rosenberg S.**, *Trisha Brown. Choreography as Visual Art*, Wesleyan University Press, Middletown 2017.
- Rybczyński W.**, *Dom. Krótka historia idei, Karakter*, Kraków 2019.
- Słoboda K.**, *Uprzestrzennienia ciała – ucieleśnienia rytmu*, „Dialog” 2014, nr 11.
- Stockholder J.**, *Swiss Cheese Field—and Sculpture Mingled*, Yale University Art Gallery Bulletin 2009. <https://jessicastockholder.info/projects/writing/swiss-cheese-field-and-sculpture-mingled/> (dostęp: 1.08.2021).
- Turowski A.**, *Biomorphism as Avant-Garde Deconstruction*, w: *A Reader in East-Central European Modernism 1918–1956*, red. Beáta Hock, Klara Kemp-Welch, Jonathan Owen, The Courtauld Institute of Art, London 2019.
- Wood C.**, *Spirit Moves: The Art of Simone Forti*, <https://www.artforum.com/print/201501/spirit-moves-the-art-of-simone-forti-49422> (dostęp: 11.10.2021).
- Yanagi S.**, *The Beauty of Everyday Things*, Penguin Classics 2018.
- Jessica Stockholder. Stuff Matters*, Centraal Museum Utrecht, Mousse Publishing, Milan 2019.
- Jessica Stockholder: Revised and Expanded Edition*, Phaidon Press, 2018.
- Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
- Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin*, red. Elżbieta Fuchs, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998.
- Lilly Reich: designer and architect*, Matilda McQuaid, Magdalena Droste, The Museum of Modern Art, New York 1996.
- Nie jesteśmy oczami zawieszonymi na mózgu*, Rozmowa z Katarzyną Słobodą, dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/7986-nie-jestesmy-oczami-zawieszonymi-na-mozgu.html> (dostęp: 8.08.2021).
- Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, redakcja: Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.
- The Clothed Home: Tuning In to the Seasonal Imagination*, Adam Mickiewicz Institute, Warszawa 2021.

Wychodząc od działania – z Marią Stokłosą rozmawia Katarzyna Słoboda, taniecPOLSKA.
pl 2017, <https://www.taniecpolska.pl/krytyka/490> (dostęp: 9.08.2021).
<https://www.frieze.com/article/sculptors-discuss-sculpture> (dostęp: 16.10.2020).
<http://slowniktanca.uni.lodz.pl/sztuki-wizualne-i-taniec/> (dostęp: 13.12.2020).

