

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych  
Dziedzina: Sztuk Plastycznych  
Dyscyplina artystyczna: Sztuki Piękne

mgr Magdalena Kleszyńska

*Subiektywne rozważania o roli intuicji w tworzeniu rzeźby miękkiej  
(tkaniny unikatowej).*

Promotor: dr hab. Paweł Kiełpiński prof. ndzw UAP  
Promotor pomocniczy: dr Rafał Kotwis ad.

Poznań 2016



## Spis treści:

Wstęp.....	04
Rozdział I	
Określenie tematu.....	07
Rozdział II	
II. A. Odnośnie intuicji	
II.A.1. „Odsłanianie świata niewidzialnego”.....	11
II.A.2. Nieświadomość zbiorowa.....	15
II.A.3. Nieodłączne związki.....	21
II. B. Rzeźba miękka	
II.B.1. Czym jest rzeźba miękka? Kilka słów o początkach.....	26
II.B.2. Powtarzalność na przestrzeni lat.....	32
II.C. <i>Żadna rzecz nie jest jedynie sobą</i> .....	36
Rozdział III	
Analiza własnych prac.....	39
Zakończenie.....	48
Spis prac.....	50
Bibliografia.....	52
Źródła internetowe.....	55

## Wstęp

Prace, teoretyczna oraz artystyczna, są ze sobą powiązane. W części teoretycznej, rozpatruję problematykę i rolę intuicji<sup>1</sup> w procesie kreacji dzieła, posługując się różnymi teoriami<sup>2</sup> oraz własnymi przemyśleniami. Praca artystyczna inspirowana jest już bardzo zawężonym przeze mnie obszarem owego zagadnienia. U początku opracowywania tematu sięgnęłam po zagadnienie przedstawień axis mundi/ osi świata. Stało się ono tylko punktem wyjścia w rozważaniach dotyczących szerszego spektrum zagadnienia, traktującego o łączności lub jego braku.

Ponieważ jednak rozpatrywanie tematyki, uwzględniając wszystkie dziedziny (sztuk plastycznych) i nurty, stałoby się zbyt obszernym zbiorem badań, zawężam treść mojej rozprawy (poprzez bardzo subiektywny wybór) do najbardziej interesującej mnie dziedziny i przedziału, jaką jest tkanina artystyczna w ujęciu rzeźby miękkiej, która nawiązuje swą formą do przedstawień Natury.<sup>3</sup>

Z mojego rozpoznania problematyki samej tkaniny artystycznej (na gruncie teoretycznym, ale również artystycznym / praktycznym) wynika, że tkanina artystyczna / unikatowa zaczyna być coraz bardziej znacząca w polu sztuki. Licznie organizowane wystawy w systemie dwu i trzy-letnim (rzadziej tematyczne, choć prawie każdej wystawie przyświeca jakiś „zadany” temat) w prestiżowych galeriach i muzeach, świadczą o wznoszącej się (ponownie) randze tej dyscypliny sztuki. Jednakże opracowania (zazwyczaj teksty pojawiające się w katalogach wydawanych przy okazji poszczególnych wystaw) dotyczące współczesnej tkaniny<sup>4</sup>, są bardzo pobieżne, traktując poszczególne obszary / tematy w sposób dla mnie niewystarczający.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Intuicja w rozumieniu C.G.Junga, jako *nieświadomość i świadomość*. Zakładając za psychologiem, że: *Nieświadomość jest starsza od świadomości. Jest to >>podstawowa dana<<, z której świadomość wciąż na nowo wypływa. Tak, więc świadomość powstaje najpierw jako >>zjawisko wtórne<< [...]nieświadomości.* (Jacobi Jolande, *Psychologia C.G. Junga*, Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 23) Oraz podążając za teorią H.Bergsona, mówiącą m.in., że: *Intuicja [...] jest w stanie odkryć między rzeczami ukryte niezgodności, nieoczekiwane podobieństwa.* (Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*, Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008, str. 74)

<sup>2</sup> Filozofia (H.Bergson), psychologia (C.Jung), historia kultury (M.Eliade, M.Lurker)

<sup>3</sup> Mając jedynie nadzieję, że mimo tak radykalnego zawężenia zagadnienia, przedstawi to ewentualne spektrum możliwości rozumienia dzieł sztuki przynależnych do innych dziedzin. A część będzie reprezentować całość.

<sup>4</sup> Dzieł powstałych po latach 60-tych XX wieku., za: Hulm Irena, *Współczesna tkanina polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2009

<sup>5</sup> Oczywiście treść katalogu rzadko pretenduje do stania się tekstem naukowym. Często jest opisem sytuacji odbywającej się w przestrzeni wystawienniczej. A samych opracowań (traktujących o poszczególnych nurtach lub technikach w dziedzinie tkaniny artystycznej) naukowych lub popularno-naukowych jest stosunkowo mało.

W trakcie, gdy zagłębiałam się w tematykę tkaniny artystycznej – rzeźby miękkiej, zaczęłam zauważać pewne prawidłowości, wzór, który powtarzał się w warstwie wizualnej dzieła.<sup>6</sup>

Zadałam sobie kilka pytań. Zastanowiło mnie, dlaczego konkretne formy i zagadnienia<sup>7</sup>, tak często pojawiały się w realizacjach artystów? Co łączy te realizacje ze sobą? Gdzie jest ich wspólny mianownik? Dlaczego, jako artyści, sięgamy do tak wąskiego zbioru tematów, skoro inspiracją może stać się wszystko? Co powoduje, że twórcy wybierają tak prozaiczne obiekty natury, które stają się zaczynem wielu prac? Co sprawia, że wciąż pewna problematyka, obiekty (nas jako artystów) przyciągają? Dlaczego w procesie twórczym, pracując nad danym obszarem, powstają bliźniacze lub bardzo zbliżone do siebie kształty / formy? Czy interesuje nas niejako tajemnica zaklęta w owych obiektach-inspiracjach, nawiązująca do prawzorów, czy może interesujący jest sam przedmiot, jego budowa, struktura – i to staje się najzwyczajniej impulsem twórczym? Czy może artyści próbują zgłębić "prawdę o rzeczach"?<sup>8</sup> – starając się ukazać to, co jest nieopisywalne słowem?

Moje zainteresowania dotyczące tkaniny artystycznej i owe pytania stały się przyczynkiem do opracowania tej pracy, na którą składają się dwie części (teoretyczna i artystyczna).

Pracę teoretyczną buduję według przebiegu moich dociekań. Na początku przedstawiam i określam temat. Zawężam i klaruję pojęcie *intuicji*, zaznaczam, czym jest *rzeźba miękka* oraz nakreślam, dlaczego łączę te dwa wątki. Kolejno rozwijam pojęcie intuicji, archetypu i symbolu w interesującym mnie zakresie. W następnym podrozdziale omawiam zagadnienie rzeźby miękkiej w obszarze tematyki Natury. By w podsumowaniu rozdziału zespolic te dwa wątki. W rozdziale III analizuję swoje prace / cykle prac.

Świadoma jestem, że ów zakres, które poruszam w pracy, można rozwijać i poszerzać w oparciu o (również) inne teorie oraz przywoływać jako przykłady (również) inne

---

<sup>6</sup> Jestem świadoma czynności kopiowania dzieł czy powtarzalności rozwiązań technicznych. Jednak w tym przypadku mówię o pracach artystycznych, które powstały w podobnym przedziale czasowym, niebędące celowo powtarzonymi rozwiązaniami. Np. Anton Alvarez *Thread Wrapping Architecture*, 2014 / Jacin Giordano, *Harpoon for hunting rainbows*, 2013 / twórczość Judith Scott.

<sup>7</sup> np. obiekty natury: drzewa, nasiona, kamienie; artyści, m.in.: Kara Miller, Lanny Bergner, Ann Symes (drzewa); David Sleeth, Anna Goebel, Magdalena Abakanowicz (kamienie); Claire Zeisler, Daniella Woolf

<sup>8</sup> *Prawda o rzeczach jest zarazem tym, co w rzeczach wieczne, o czym nie można jednak mówić bezpośrednio. Jeśli tak czynimy, mówimy wówczas tylko o formach rzeczy.* Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 11

działa, z innych dziedzin sztuki. Jednak tak, jak wspomniałam powyżej, wybór tematu, obszaru wyrazu twórczego – tkaniny artystycznej, artystów, (na których twórczość powołałam się w pracy) i sposób ich interpretacji, jest moim subiektywnym opracowaniem i powodowany jest moimi zainteresowaniami.

## Rozdział I

### Określenie tematu

W tytule rozprawy określone zostały przeze mnie dwa główne wątki. Są nimi *intuicja* oraz *rzeźba miękka*. Oba zagadnienia próbuję opracowywać w swoich działaniach artystycznych oraz rozpatrywać poprzez obserwację i analizę, własnych prac, jak i również dzieła innych artystów (zajmujących się rzeźbą mięką).

W celu zakreślenia problemu sięgnęłam po kilka (według mnie) kluczowych nurtów i dziedzin nauki. Bazuję na teorii intuicjonizmu, teorii psychologii (o nieświadomości zbiorowej), historii kultury (myślenia symbolicznego, znaczenia archetypicznego) oraz historii sztuki - w zawężeniu do historii współczesnej tkaniny artystycznej / obiektów miękkich.

Zainteresowanie i chęć zgłębienia częstej powtarzalności opracowywanych tematów, także w mojej twórczości, skłoniło mnie poszukiwania wyjaśnień. Zadając sobie pytanie: dlaczego tak się dzieje? Dlaczego występuje taka powtarzalność opracowywanych zjawisk? Bergson twierdzi, że: *akt twórczy jest ciągłym poszukiwaniem form dla treści, nie zadowala się łatwo uprzednim kształtem, oraz ilościową wylizanką, drogą na skróty.*<sup>9</sup> W poniższej pracy staram się rozwiązać tą zagadkę.

W interpretacji i sposobie rozumienia tematu, w swojej pracy artystycznej, jak i analizie przywołanych przedmiotów – dzieł innych artystów, posługuję się teoriami zaczerpniętymi z różnych dziedzin. W pracy zaznaczam i sygnalizuję pewne tropy, które całościowo mają za zadanie zbudować pełny obraz przedstawianego tematu. Teoria i praktyka stają się zatem formą doświadczenia a zarazem zamknięcia przedstawienia w „ramy”.

Jest wiele różnych ścieżek interpretacyjnych szeroko rozumianej problematyki - *intuicji*<sup>10</sup>, (która jest kluczowym elementem w mojej pracy), więc w tym miejscu chcę

<sup>9</sup>Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*, Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008, str.49

<sup>10</sup> Przeczucie, zdolność przewidywania, twórcza wyobraźnia; w filozofii – irracjonalna lub/i intelektualna; w psychologii – narzucające się przekonanie, którego nie można uzasadnić; za *Słownik Wyrazów Obcych, Wydanie Nowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, str. 486, termin: intuicja; Podział: poznanie nieabstrakcyjne (intuicja empiryczna oraz intelektualna); intuicja czysta (I. Kant); intuicja jako uświadomiony instynkt ( H.Bergson); intuicja liryczna – w estetyce; intuicja, jako podświadome porządkowanie nagromadzonych doświadczeń – w psychologii; intuicja, jako zdolność przeżywania zdarzeń – w znaczeniu potocznym; za: Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć*

nakreślić, którym zbiorem teorii będę się posługiwać oraz jemu pokrewnych, przywołując w treści ten termin.

1. Odnoszę się do historii kultury. Analizuję przedstawienia twórcze, poprzez wytworzone przez kulturę poszczególne archetypy i symbole, które zaistniały w świadomości społecznej (zbiorowej). Według mnie, poszerzenie interpretacji dzieła sztuki o użycie pierwotnych wzorców, może ujawnić nieświadomione, drzemiące jądro znaczenia pracy oraz pozwolić na podjęcie próby odpowiedzenia na pytanie, o ciągłą powtarzalność poruszanych w twórczości tematów.

2. W psychologii (u C.G.Junga) zagadnienie to sklasyfikowane zostało jako wytwory nieświadomości. Bardzo ściśle wiążą się w tym miejscu z działem historii kultury (mity, symbole), jednak uwaga odbiorcy zostaje zwrócona na to, jak ważne jest kierowanie się intuicją w momencie aktu kreacji. Jacobi<sup>11</sup> w swej książce poświęconej Jungowi, dopowiada założenie przedstawione przez psychologa, mówiąc, że: *Proces twórczy [...] polega na ożywianiu odwiecznych symboli ludzkości drzemiących w nieświadomości, na ich rozwinięciu i przekształcaniu. >>Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzmi i przewycięża a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym [...]* *W tym tkwi tajemnica oddziaływania sztuki*<<.<sup>12</sup>

3. W części teoretycznej sięgam również po zagadnienie (zaczepnięte z filozofii) intuicji w rozumieniu i opracowaniu H.Bergsona.<sup>13</sup> Autor wyjaśnia (między innymi), w jaki sposób zachodzi akt twórczy oraz czym kierowana jest wyobraźnia twórcza. Zdefiniowanie przez Bergsona tych pojęć odczytuję jako ukazanie, jak znaczące połączenie zachodzi między płaszczyznami: kreacją dzieła a odnoszącą się do strefy interpretacji - wiedzą nieświadomioną<sup>14</sup>. Następuje także (w tekstach Bergsona) wypowiedziana formuła, o niemożności precyzyjnego przedstawienia opisu (słowem) problemu, ponieważ jego rdzeń jest możliwy do ujęcia tylko poprzez intuicyjne pojmowanie, a nie czysto racjonalną analizę. Niemożność odkrywania zasadniczej

---

*Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001, str. 409-410, termin: intuicja

<sup>11</sup> Jacobi Jolande - psychoanalityczka, uczennica, a potem współpracownica Junga.

<sup>12</sup> Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*, Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 41

<sup>13</sup> U H. Bergsona [...] *poznanie, w którym podmiot, powodowany rodzaje intelektualnej sympatii jak gdyby wchodzi do wnętrza rzeczy, ujmując w niej wprost to, co ona ma w sobie jedynego i niewypowiedzianego*. za: Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001, str. 409-410, termin: intuicja

<sup>14</sup> Majeutyka / (wiedza nieświadomiona). Sokrates twierdził, że: [...] *każdy człowiek nosie w sobie zadatek prawdy, tyle tylko, że jej sobie nie uświadamia*. Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001, str. 487, termin: majeutyka



istoty wybrzmiewała również w dziełach / monografiach zgłębianej przeze mnie tematyki.<sup>15</sup> Bowiem, każda próba uchwycenia sedna słowem, wikła go w jeszcze bardziej niezrozumiałe. Jednak całościowe opracowania poczynione przez filozofa, jak i autorów, opracowujących jego twórczość, dają możliwość szerszego oglądu rzeczy, a co za tym idzie, również wydzielenia wartości i założeń z treści. Sam Bergson mówi o tym, że są postrzeżenia niewypowiadalne wprost słowem, a ich przedstawienie może przynależeć do sfery sztuki i być przez artystów formułowane. *Od wieków, bowiem pojawiają się ludzie, których zadanie polega na tym, aby widzieć i ukazywać nam to, czego nie dostrzegamy w sposób naturalny.*<sup>16</sup>

W tym miejscu zatem pojawia się inne medium dające możliwość wyrażenia i uzupełnienie zagadnienia. Słowo zostaje uzupełnione, bądź zastąpione wytworem twórczym, próbującym poprzez swoją formę, fakturę, kolorystykę i układ, przekazać istotę opracowywanego problemu.

4. Kolejno sięgam do opracowań dotyczących historii tkaniny artystycznej / rzeźby miękkiej. Swoją „drogę” zaczyna ona<sup>17</sup> w końcu lat 60-tych XX wieku. Wtedy to następuje przełom w klasycznym pojmowaniu tkaniny i od tego momentu zostaje niejako wyzwolona od bardzo konkretnych reguł względem formy, warsztatu jak i tematyki. Powstają pierwsze formy przestrzenne (w ogóle), zbudowane z różnych materiałów, na ówczesne czasy – bardzo awangardowych<sup>18</sup>. Również tematyka podejmowana w dziełach ulega zmianie. Już nie dominują narzucone obszary tematyczne związane z mitologią, historią lub przedstawieniami dekoracyjno – ornamentowymi. Na pierwszy plan wysuwa się wolność budowania form tkackich w oparciu o własne zainteresowania i nowatorskie rozwiązania techniczne. Względem tych zmian wyłoniły się dwa główne nurty. Jednym z tematów poruszanych przez artystów w swych pracach, staje się świat organiczny. Inspirowali się wówczas strukturami i fakturami zaczerpniętymi z flory. *Skłonność do analogii z organicznymi strukturami stała się główną cechą [...] obrazując w indywidualny sposób wewnętrzne*

---

<sup>15</sup>Ale w miarę jak usiłujemy bardziej wniknąć w myśl filozofa, zamiast ograniczyć się tylko do ich przeglądu, doktryna jego zaczyna się powoli przeistaczać. [...] wreszcie wszystko sprowadza się do jednego punktu do którego, czujemy to, moglibyśmy coraz bardziej się zbliżyć, choć nie możemy mieć nadziei, iż kiedykolwiek doń dotrzemy. W punkcie tym znajduje się coś prostego, coś nieskończenie prostego, tak niezwykle prostego, że filozof nie zdołał nigdy tego wypowiedzieć słowami. Henri Bergson, *Myśl i Ruch, Dusza i Ciało*, wydanie drugoobiegowe, str. 72-73

<sup>16</sup>Tamże, str. 105

<sup>17</sup>Za: Kowalewska Marta, Jachuła Michał, *Splendor tkaniny*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013, str. 71-89, rozdział : *Historia rewolucji*

<sup>18</sup>np. metal, sznurki, druty, materiały organiczne, oraz różnorodne spoiwa

*napięcia, skłębione wątki myśli i uczuć człowieka [...].*<sup>19 20</sup>

W sferze teoretycznej, prowadzę swoją analizę popierając ją historią kultury, psychologią i filozofią, zdążając do odpowiedzenia na pytanie dotyczące powtarzalności opracowywanych tematów przez artystów w ich twórczości, poprzez ukazanie ważności posługiwania się intuicją w procesie kreacji. Przytaczam koncepcje i idee oraz ilustruję założenie przykładami prac artystów<sup>21</sup>, prowadząc wywód odnoszący się do sfer nieświadomości twórcy.

Poprzez powyższe treści dokonuję interpretacji części artystycznej. Wyprowadzając ją (pracę artystyczną) od tematu / koncepcji wytworzonej początkowo rozdzielnie od teorii, a będącą niesklasyfikowaną, wewnętrzną potrzebą dążenia do wypowiedzenia treści, które są kontynuacją (nie wprost) moich poprzednich prac. Jednakże analizę dzieła, przedstawioną w ostatnim rozdziale, realizuję już poprzez pryzmat nakreślonych ram teoretycznych zawartych w rozprawie.

---

<sup>19</sup> Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*, Wydawnictwo Arkady, warszawa 1989, str. 37

<sup>20</sup> Drugim zagadnieniem / tematem zaczerpniętym wprost z codzienności, powodowany zderzeniem ze światem zewnętrznym – miejskim, społecznym, [...] *kształtowanie nowego języka sztuki tkackiej zostało przez świat przyjęte jako wyraz dążeń i przeżyć współczesnego człowieka. Język ten starał się oddać złożoność bytu materialnego i emocjonalnego naszej epoki z całą jej brutalnością, szorstkością i poszukiwaniem wygody za każdą niemal cenę.* Za: Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, str. 36. Miało to być zderzenie agresywnego koloru, pozornego chaosu z codziennym życiem człowieka. np. prace *Refleksje*, Ady Kierzkowskiej z 1965r. lub *Bajka*, Jolanty Owidzkiej z 1963r.

<sup>21</sup> Dokumentacje prac artystów załączone w Spisie prac.

## Rozdział II

### II.A. Odnośnie intuicji

#### II.A.1. „Odsłanianie świata niewidzialnego”<sup>22</sup>

*Artyści podejmują wysiłek odsłonięcia zmysłom i świadomości ukrytego wymiaru świata. [...] Rekonstruują świat, który w dużej mierze jest niewidzialny.*<sup>23</sup>

Pojęcie intuicji, jako temat badań, jest rozpatrywane na wielu płaszczyznach, w nawiązaniu do różnych sfer życia.<sup>24</sup> W rozprawie, z oczywistych (dla mnie) przyczyn, skupię się tylko na omawianiu koncepcji intuicji w obrębie procesu twórczego.<sup>25</sup> Ponieważ jednak intuicja (sama w sobie) nie jest nigdy całkowicie sprawdzalna, posłużę się w tej części rozdziału pojęciem intuicji bazując na opracowaniu przedstawionym przez francuskiego filozofa H.Bergsona oraz na własnej interpretacji tego zjawiska.

Przedstawienie zagadnienia nie jest ukazane jedynie poprzez podanie definicji, ale (również) poprzez opis zjawisk z nią związanych. Staram się przeprowadzić opis zjawiska, wobec tego, jaki system pracy (zazwyczaj) obieram. Pokazując, jaki przebieg procesu twórczego zaobserwowałam, wyszczególniając go według postępujących po sobie punktów. Jest to również swoisty wstęp, który pozwoli na zinterpretowanie dzieł artystycznych, którymi będę się posługiwać, jako przykładami w kolejnych częściach rozdziałów.

---

<sup>22</sup> Tytuł tego rozdziału, choć bezpośrednio i dosłownie zaczerpnięty z myśli Bergsona, traktuję jako poetycką przenośnię. Jestem świadoma, że mimo, iż jest możliwe istnienie świata niewidzialnego, jednak poprzez naukowe poznanie, w empiryczny sposób, nie jest to sprawdzalne. Dlatego też, posługując się tym zestawem słów, *świat niewidzialny*, mam na myśli świat, który jest budowany przez artystów poprzez dzieła, które wykonują. Jest to w moim rozumieniu, ich / każdego twórcy alter-świat.

<sup>23</sup> Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*, Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008, str. 81

Za rekonstrukcję, w tym opisie, uważam nie odbudowywanie świata na nowo (jak gdyby świat niewidzialny został zburzony), ale jedynie budowanie nowego „świata” /poprzez twórczość, indywidualnego i charakterystycznego dla każdego artysty.

<sup>24</sup> np. giełda, sport, diagnoza kliniczna, twórczość, dobór personelu, hazard, patrz: Myers David G., *Intuicja - Jej siła i słabość*. Wyd. Biblioteka Moderator, Wrocław 2004;

zobacz również typy intuicji wyszczególnione w: Bańka Józef, *Intuicjonizm Henryka Bergsona*. Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, str. 12-13

zobacz:

[http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No\\_2\\_2011/01\\_Intuicja\\_Jako\\_Typ\\_Poznania\\_Wiedzy\\_I\\_Dyspozycji.pdf](http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No_2_2011/01_Intuicja_Jako_Typ_Poznania_Wiedzy_I_Dyspozycji.pdf)

<sup>25</sup> Sam H.Bergson nie odwoływał się w większości swych publikacji (traktującej o sztuce) bezpośrednio do twórczości obejmującej dziedzinę plastyczną, a jedynie do literatury. Jednak, według mnie, uniwersalność twierdzeń, pozwala na skonstruowanie obrazu ważności posługiwania się intuicją w procesie twórczym – w obrębie sztuk plastycznych.

Sekwencja dochodzenia do wytworzenia dzieła sztuki, jest przedstawiona jako podwójne *odwrócenie przebiegów*, z fizycznych na duchowe, a następnie z duchowych na fizyczne.<sup>26</sup> Jest to cykl zdarzeń, który przeprowadza artystę, w toku kreacji, przez poszczególne etapy: zderzenia z tematem, rozpoznanie poza empiryczne, całościowe tematu (zajrzenie „zza zasłonę”), a w końcowej fazie – wygenerowania dzieła, składającego się z form – symboli.

A: Intuicją twórczą nazwę zatem, stan pozarozumowy, dzięki któremu artysta rozpoznaje świat, interpretując go według własnych wyobrażeń o nim. Jest to również impuls, dzięki któremu wydobywamy, jako twórcy, niejako *zza kurtyny*<sup>27</sup>, pewne zjawiska (czasem niezauważalne dla innych ludzi) i przetransformujemy je z pozycji niefizycznych, na płaszczyznę fizyczną. Według słów J.Maritaina, nakreślonych w książce pt. *Pisma filozoficzne: Intuicja [...], rodzi się w nieświadomości lecz z niej wychodzi: poeta nie jest nieświadomy tej intuicji, wprost przeciwnie, jest ona jego najcenniejszym światem i podstawowym warunkiem siły i jego sztuki.*<sup>28</sup>

W momencie aktu twórczego lub sytuacji percypowania dzieła sztuki, gdy „zadziała” intuicja wobec formy, możemy (według Bergsona) zobaczyć prawdziwą postać rozpatrywanego problemu, prawdziwą „naturę” rzeczy. W takim stanie, kiedy nie jesteśmy (jak zazwyczaj) pochłonięci i zaabsorbowani ogólnikami oraz symbolami rzeczy, żyjąc ciągle *w przestrzeni jakby zamkniętej*, możemy oderwać się, za sprawą intuicji, która skieruje nasze zmysły na *pierwotny jakby sposób postrzegania*<sup>29</sup> Jest to stan odczuwania, *dzięki któremu przenosimy się do wnętrza przedmiotu, by zbiec się z tym, co jest w nim jedyne, a tym samym niewyraźne*<sup>30</sup>, by następnie wydobyć treści niejako na „powierzchnię”, konstruując je materialnie.<sup>31</sup> Zatem, dzięki intuicji, jeśli / która jest obecna w procesie twórczym, możemy zauważyć pewne nieoczywiste zjawiska i przedstawić je, tym samym konstruując dzieło.

<sup>26</sup> Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*, Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008, str. 81-100, Rozdział: *Tworzenie, estetyka i metafizyka*

<sup>27</sup> *Między naturą a nami, [...] pojawia się zasłona, nieprzejrzysta dla zwykłych ludzi, lekka, niemal przezroczysta dla artysty[...]*. Wojnar Irena, *Bergson*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, str. 190

<sup>28</sup> Maritain Jacques, *Pisma filozoficzne*, przekład Janiny Fenrychowej, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1988, str. 72

<sup>29</sup> Patrz: Wojnar Irena, *Bergson*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1985, rozdział: *Śmiech*

<sup>30</sup> Kołakowski Leszek, *Bergson*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, str. 42

<sup>31</sup> *Gdyby rzeczywistość mogła bezpośrednio docierać do naszych zmysłów i do naszej świadomości, gdybyśmy mogli nawiązać bezpośredni kontakt z rzeczami i z nami samymi, sądzę, że sztuka byłaby bezużyteczna, czy też może raczej wszyscy bylibyśmy artystami.* Wojnar Irena, *Bergson*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, str. 190, za: H.Bergson: *Oeuvres. Edition du centenaire*, Paris 1970, PUF, str. 458-465

B: Obiekty, które zostają wykorzystane do zbudowania dzieła, bądź też takie, które same są konstruowane przez artystę i w zestawieniu tworzą owe dzieło, są niczym słowa (przyporównując do twierdzenia Bergsona<sup>32</sup>), które tworzą zdania, budując autorską historię. Same w sobie są jedynie pewną formą symboli, używanych w *mechanicznym procesie komunikacji*, natomiast w zestawieniu (podobnie jak elementy składowe wizualnego dzieła sztuki) mogą posłużyć przy kreowaniu obrazu przedstawiającego pełniejszy ogląd rzeczywistości. Tym samym zostaje zwrócona uwaga odbiorcy na elementy, zagadnienia, których on sam mógł nie dostrzec, a obcując z dziełem, ma szansę doświadczyć. Cytując Bergsona: (artyści) *wyrażają jakiś stan duszy nie tworząc go całkowicie[...] W miarę, jak [...] mówią, pojawiają się w nas samych odcienie uczuć i myśli, które mogłyby się wyrazić w nas od dawna, lecz pozostawały ukryte; niczym fotografia nie zanurzona jeszcze w roztworze wywoływacza.*<sup>33</sup>

Według filozofii Bergsona, działanie intuicji w początkowym etapie tworzenia, jest płynne i nieprzedstawialne, niewyraźne, jest osobistym zetknięciem artysty z zagadnieniem, natomiast samo już dzieło, jako wytwór fizyczny, jest *zastygłą cząstką*. Skutkiem tego, odbiorca, obcując z ową „cząstką”, która staje się przekąźnikiem treści, może „zanurzyć się” kompleksowo w zgłębiany przez artystę, temat, gdyż [...] *jedno przypomnienie pozwala odtworzyć całą rzeczywistość.*<sup>34</sup> Odbiorca, odczytując dzieło, które jest końcowym, ostatnim stadium procesu twórczego, może wszelako zbliżyć się do sedna przedstawianego przez artystę, problemu.

Elementem, który natomiast może zaburzać, u artysty, rozpoznanie całościowe tematu, podczas procesu kreacji, jest nadmierne posługiwanie się empiryzmem, który ceni klasyfikację ułatwiającą porządkowanie, a zatem upraszczającą rzeczywistość *drobienie świata*. Owe posługiwanie się empirią, będącą w opozycji do intuicji (według koncepcji Bergsona), nie pozwala na wskrzeszenie jej (intuicji), w *pierwotnej czystości*.<sup>35</sup> Co w całościowym oglądzie skutkuje niepełnym i rozczłonkowanym obrazem, początkowego stadium procesu twórczego. Nie jest wówczas możliwy holistyczny ogląd rzeczy, a w końcowym etapie, stworzenie „pełnego” dzieła sztuki, które dawałoby obraz rzeczywistemu pojęciu.

---

<sup>32</sup> Patrz: Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, str. 201

<sup>33</sup> Bergson Henri, *Myśl i Ruch, Dusza i Ciało*. Wydanie drugoobiegowe, str. 105

<sup>34</sup> Bańka Józef, *Intuicjonizm Henryka Bergsona.*, Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, str. 111

<sup>35</sup> Bergson Henri, *Materia i Pamięć, O stosunkach ciała i ducha*. Wydawnictwo Vis-a-Vis etnuda, Warszawa 2012, rozdział IV: *Ograniczenie i postrzeżenie obrazów – Postrzeżenie i materia. Dusza i ciało*.

C: Uważam, że w tym miejscu powinnam wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie kreacji. Podczas konstruowania dzieła, przywołując fakt materialny, intuicyjnie określamy jego formę. Ma ona oczywiście, jak najbardziej oddawać charakter i sedno poruszanego zagadnienia, jednakże nie zawsze w sposób klarowny (na początku procesu budowania dzieła) możemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego taki kształt przybrała (w fazie końcowej). Według mnie, wynika to z samego procesu wytwarzania dzieła. Bowiem, jesteśmy w stanie przewidzieć pewne ścieżki, którymi będziemy się poruszać, formując dzieło, natomiast nie jesteśmy w stanie określić dokładnego efektu końcowego. Jeszcze raz, przywołując myśl Bergsona, artysta nie jest w stanie założyć dokładnie, jaki przybierze finalny kształt, *gdyż przewidzieć go (dzieło) znaczyłoby go wytworzyć, zanim został wytworzony – hipoteza niedorzeczna [...]*<sup>36.37</sup>

Zanim jednak przystąpimy do ostatecznego konstruowania, budowania dzieła, powinien zaistnieć jeszcze jeden aspekt, który istnieje w połączeniu z intuicją (w procesie twórczym) – jest nim *wola*. Jest ona postrzegana<sup>38</sup> jako siła wiodąca do działania. Wola jest niejako połączona z intelektem, co za tym idzie, odpowiada za wybór, selekcję, pozwala na wyszukiwanie odpowiedniej formy do treści. Bez *czynnika decyzyjnego i wykonawczego, [...] wyobrażenia pozostaną zamknięte.*<sup>39</sup>

Podsumowując:

1. Celem sztuki, wobec powyższego, jest próba przedstawienia prawdziwej istoty zjawiska rozpatrywanego przez twórcę, a kierowanie się intuicją w procesie kreacji, ma to artyście umożliwić.
2. Wyobraźnia artystyczna, kierowana poprzez intuicję – w rozumieniu odkrywania, dostrzegania, może umożliwić artyście wydobyć „prawdziwą” rzeczywistość, „prawdziwych” przedstawień „za zasłony”, która *przysłania nam rzeczywistość*, i urzeczywistnić wydobyte treści.

---

<sup>36</sup> Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, str. 43

<sup>37</sup> Oczywiście, tworząc dzieło przedstawiające bezpośrednio w swym kształcie lub wizerunku, rzeczywiste tematy, malując naturalistyczny pejzaż, portret, tworząc naturalistyczną rzeźbę - artysta z założenia wie, jaki finalny ogląd owe dzieło powinno przedstawiać, jak powinno wyglądać. Według mnie, w tym fragmencie, (jeśli odwoływać się do nurtu sztuki „naturalistycznej”), chodzi o posługiwanie się intuicją w procesie wytwarzania, kiedy to artysta tworząc, stara się oddać nastrój, tzw. „ducha” przedstawianej sytuacji.

Jeśli chodzi o sztukę, która jest kreowana na podstawie własnych wyobrażeń o rzeczywistości, która jest budowana, niejako od początku, wedle woli i wyobraźni artysty, owe zdania traktuję wprost.

<sup>38</sup> Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*, Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008, Rozdział 3: *Wola i twórczość*, str. 49-52,

<sup>39</sup> Tamże, str. 49-50

3. Artysta wizualny, (zdaniem Bergsona), może przed intelektualnie - dzięki intuicji, rozpoznać i wydobyć rdzeń zagadnienia, które rozpatruje. Wyobraźnia artysty, jest tym przez co powstaje w nas (twórcach) jakiś obraz.
4. Kolejno, poprzez interpretację zjawiska, posługując się intuicją i wyobraźnią (w połączeniu z intelektem oraz wolą wykonawczą) artysta może urzeczywistnić / zmaterializować owe zjawisko, używając różnych, indywidualnie zestawionych istniejących już symboli. Tym samym, jest w stanie zbudować alter-świat<sup>40</sup>.
5. Proces wytwarzanie dzieła sztuki, jest intuicyjnym poszukiwaniem odpowiedniej formy / form, z początkowym założeniem finalnego efektu, lecz bez możliwości konkretnego, dokładnego rozplanowania. Bowiem samo dzieło, materia, jakiej używa do jego wytworzenia, niejako odpowiada i prowadzi artystę.<sup>41</sup>

Opracowując powyższą treść, zastanawiałam się nad jeszcze jednym elementem twórczości, będącym już poza samym procesem twórczym. Jednakże trwającym z nim połączeniu. Jest to kwestia odbioru. Chcę jedynie zasygnalizować problem, ponieważ rozprawa o tym *stricte* nie traktuje, lecz jest ono nieodłącznym elementem twórczości. Fakt, kiedy dzieło jest już wykonane, zmaterializowane i może zostać poddane interpretacji – oglądowi publiczności. Zatem następuje ten moment, kiedy „odsłonięta kurtyna” przez artystę, może znów zostać ponownie „zasłonięta” przez odbiorcę. Jednak według mnie, jest to nieprzerwana gra, która zamknięta jest w powtarzalnym cyklu. Odślaniana i zasłaniania.

## II.A.2. Nieświadomość zbiorowa

Rozważania na temat *nieświadomości*, są kolejnym krokiem, który stawiam na drodze, zmierzając ku odpowiedzi na pytanie o powtarzalność zagadnień i rozwiązań artystycznych w twórczości.

Rozpoczynając część dotyczącą *nieświadomości*, najpierw nakreślę kilka wstępnych zdań, będących łącznikiem między pierwszym podrozdziałem a obecnym. W poprzednim podrozdziale, punkt od którego rozpoczęłam, dotyczył rozważań na temat *intuicji*, biorąc za podstawę myśli filozoficzne H.Bergsona. W tym natomiast, posłużę

<sup>40</sup> Używając terminu *alter-świat*, mam na myśli świat, wykreowany przez artystę, składający się z obiektów istniejących w świecie nas otaczającym, jednak zestawionych w sposób autorski, w celu wyrażenia sposobu intuicyjnego postrzegania rzeczywistości i chęci ukazania go odbiorcy.

<sup>41</sup> Patrz: przypis nr 35

się teoriami C.G.Junga, który m.in. nakreślił w swych badaniach i próbował wyjaśnić, pojęcie *nieświadomości zbiorowej*.<sup>42</sup> Istnieją pewne podobieństwa, części wspólne dotyczące rozumienia *intuicji* u Bergsona oraz *intuicji* u Junga. Barbara Skarga mówi o tym tak: [...] *Bergson ma rację, kiedy mówi, że jesteśmy kulą śnieżną, która tocząc się po zboczu powiększa się. Nie ulega wątpliwości, że cała przeszłość jakoś w nas trwa[...]*.<sup>43</sup> Również według Junga, rodzimy się już z pewnym zasobem danych (takim samym dla wszystkich ludzi), *obrazami-przewodnikami*, i w trakcie życia rozwijamy je. Jednak same przedstawienia owego zasobu, ukazują się już podług historii opowiadanych w obrębie naszej grupy, w której jesteśmy obecni. Wówczas powstaje mnogość opowieści, których sedna są wspólne.<sup>44</sup> Wobec tego psycholog dodatkowo rozwija swoją teorię o pojęciu *nieświadomości zbiorowej*.

Części wspólne:

- Podobnie jak *intuicja*, tak i *nieświadomość*, nie jest możliwa do analitycznego zbadania.
- W filozofii (Bergsona) intuicja ma za zadanie (i możliwość) „odkrycie” przed artystą niejako prawdziwego obrazu rzeczy / zjawiska. Jest ona zarazem aktem przypisanym do świadomości oraz nieświadomości.
- Twórca jest świadomy zachodzącego procesu, który odbywa się w momencie poszukiwania treści dla zagadnienia, jednakże intuicja „prowadzi go” w sposób

---

<sup>42</sup> Można zadać pytanie, dlaczego nie posługuję się teoriami na temat nieświadomości np. S.Freuda, a za to wybieram treści C.G.Junga? Według mnie, Jung bardziej koncentruje swoją uwagę na nieświadomości zbiorowej, o którą tu idzie, (a która prowadzi do dalszych moich rozważań - dotyczących archetypu i symbolu). Freud natomiast bardziej skupia się na rozważaniach i interpretacjach wynikających głównie z popędu seksualnego, będących wypadkowymi własnych, osobistych doświadczeń.

Zacytuję jeszcze fragment książki Campbella, przedstawiający rozbieżność myśli Junga i Freuda:

*Różnica między Jungowskimi archetypami nieświadomego a Freudowskimi kompleksami jest taka, że archetypy nieświadomego to przejaw organów ciała i ich mocy. Archetypy mają podłoże biologiczne, podczas gdy Freudowska nieświadomość jest zbiorem stłumionych doświadczeń traumatycznych z całego życia człowieka. Freudowska nieświadomość, jest nieświadomością osobistą, biograficzną. Jungowskie archetypy nieświadomego są biologiczne. Element biograficzny jest w nich drugorzędny.*

Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, str. 69

*Największa zasługa Carla Gustawa Junga polega na tym, że przyjmując za punkt wyjścia psychologię jako taką, przekroczył on psychoanalizę Freudowską i tym samym przywrócił Obrazowi znaczenie duchowe.* Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 14

<sup>43</sup> <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/302303,1,rozmowa-z-prof-barbara-skarga.read>, Rozmowa z prof. Barbarą Skargą. *Zegary życia. O czasie i przemijaniu*.

<sup>44</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, Rozdział: *Jungowski archetyp.*, str. 36-38



nieświadomy po różnych polach – odnośnikach. Artyście, jako podmiotowi, przejaw intuicji jest jakby dany. Podobne właściwości intuicji przypisuje Jung, uważając, że jest ona rodzajem nieświadomego, *irracjonalnego przeczucia*, jednakże jej akt jest świadomie rozpoznawany przez podmiot.<sup>45</sup>

- Podobnie jak Bergson, Jung stawiał tezę, że intuicja (u Bergsona), nieświadomość (u Junga), pozwalają na rozpatrywanie rzeczy / sytuacji niebędących dostępnymi w obszarze rzeczywistości.
- Natomiast ich opozycje, a zarazem dopełnienie, czyli intelekt (u Bergsona) a świadomość (u Junga), dzielą rzeczywistość na kawałki, części, które mają za zadanie ją usystematyzować i pogrupować, jednocześnie zaprzepaszczając możliwość pojmowania i rozpatrywania ciągłości rzeczy, zdarzeń i zjawisk.<sup>46</sup>

Jung dzieli nieświadomość na: indywidualną i zbiorową.<sup>47</sup> Ponieważ jednak w swej rozprawie nie skupiam się na wyjaśnieniu psychologicznych mechanizmów kierujących poszczególnymi artystami w ich procesie twórczym, a jedynie nakreślam bardziej całościowy obraz rzeczy starając się przedstawić szerszy ogląd, swą uwagę skupię na nieświadomości zbiorowej.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> *Akt intuicji miał charakter świadomy, [...] jednak podmiot nie miał kontroli nad pojawianiem się intuicji, gdyż była ona dana [...] bez świadomego działania podmiotu*. Podobnie jak w filozofii, *Intuicja w ujęciu psychologów ma [...] wymiar świadomy, jak i nie świadomy. Z jednej strony proces intuicji jest zwięźzony świadomymi rezultatami w postaci [...] skojarzeń lub metafor. Pojawiają się one jednak w świadomości poza kontrolą, nieświadomie [...], niespodziewanie, [...] jako bezpośrednia odpowiedź na poznawcze wyzwania*.

[http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No\\_2\\_2011/01\\_Intuicja\\_Jako\\_Typ\\_Poznania\\_Wiedzy\\_I\\_Dyspozycji.pdf](http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No_2_2011/01_Intuicja_Jako_Typ_Poznania_Wiedzy_I_Dyspozycji.pdf), Monika Walczak, *Intuicja jako typ poznania, wiedzy i dyspozycji*, str. 141-143

<sup>46</sup> Patrz: Bańka Józef, *Intuicjonizm Henryka Bergsona*. Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, Rozdział: *Spoleczne i naukowe przesłanki koncepcji intuicji Bergsona*

<sup>47</sup> Nieświadomość a świadomość.

Świadomość: stan jednostki (człowieka), w którym jej zdolność widzenia, słyszenia, czucia, myślenia itd. funkcjonują normalnie.

Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001, str. 618

Nieświadomość: [...] część systemu psychicznego zawierająca treści nieświadome. (str. 383)

Świadomość zbiorowa: ogół tradycji, konwencji, obyczajów, uprzedzeń, reguł i norm zbiorowości ludzkiej, przejmowanych przez członków danej grupy i tworzących świadomość tej grupy jako całości.

Tamże, str. 865

Nieświadomość indywidualna/ jednostkowa: najgłębsza warstwa psychiki ludzkiej, niedostępna świadomości [...]; nieświadomość jest siedliskiem popędów, tkwią też w niej ślady dawnych przeżyć świadomych, wypartych niegdyś ze świadomości; Tamże, str. 564

Nieświadomość zbiorowa: termin C.G.Junga oznaczający treści przeszłych doświadczeń ludzi jako gatunku, które zostały wbudowane w dziedziczną strukturę mózgu i które pojawiają się w postaci zjawisk zwanych archetypami[...]. *Słownik pojęć współczesnych*, redakcja Alan Bullock, Oliver Stallybrass, Stephen Trombley, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999, str. 383

<sup>48</sup> Co nie oznacza, że posługując się terminem „zbiorowy”, nie odnosi się on do poszczególnych, indywidualnych postaw. „Zbiorowy” używam w rozumieniu, jako wynikający i nawiązujący ze /do zbiorowych, kolektywnych doświadczeń, jednakże odnoszący się treścią do jednostki i w tym przypadku,

Nieświadomość zbiorowa, opisując za Jungiem, jest *potężnym dziedzictwem duchowego rozwoju, odrodzonym w konstytucji każdej jednostki*.<sup>49</sup> Jest ona ofiarowana każdemu człowiekowi, ma charakter ponadczasowy i ponad osobisty. Jest niezależna od kultur, w których konkretne społeczeństwo / artysta egzystuje. Zatem zbiór wszystkich danych, do których sięga nieświadomość, jest (według Junga i J.Campbella) spójny dla całej rasy ludzkiej. Jest ona również podstawową, najstarszą *daną, z której świadomość wciąż na nowo wypływa*<sup>50</sup>. Dlatego wszelkie pomysły oraz inspiracje twórcze, w początkowym punkcie, istnieją jako części nieświadomości, by kolejno przejawiać się w naszej świadomości. Według Junga w momencie procesu kreacji, nieświadomość jest dominującym czynnikiem, góruje ona nad świadomością, która w tym jednym momencie staje się *bezzadnym obserwatorem wydarzeń*.<sup>51</sup>

Sposób przedstawianych / obrazowanych zagadnień, które występują w nieświadomości zbiorowej może być zmienny, zależne od wypracowanych treści w danej kulturze, natomiast jego sedno, zawsze pozostaje takie samo.<sup>52</sup> <sup>53</sup> Jakoby istniała „baza” zawierająca skończoną ilość możliwości – praobrazów (archetypów), z której może czerpać nasza nieświadomość. Podążając za słowami K.Wilkoszewskiej: *wielość różnorodności możliwych znaczeń nie jest, rzecz jasna nieograniczona [...]*.<sup>54</sup>

Proces twórczy, jak i sama twórczość, zgodnie z myślą Junga, polega na ożywianiu odwiecznych praobrazów<sup>55</sup> i przedstawianiu treści w nich zawartych. Wyrażanie przejawia się poprzez bezpośrednie posługiwanie symbolami, zastanymi już w kulturze, jej wytworów artystycznych.

<sup>49</sup> Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wydawnictwo Czytelnia, Warszawa 1993, str. 20

<sup>50</sup> Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*. Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 23

<sup>51</sup> Rosińska Zofia, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Państwowa Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, str. 110

<sup>52</sup> [http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad\\_Moj\\_Jung.pdf](http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad_Moj_Jung.pdf)  
Prokopiuk Jerzy, *Mój Jung*, Wydawnictwo Kos

<sup>53</sup> C: *Tematy są ponadczasowe, ale ich ujęcie zależy od kultury?*

M: *A więc rozmaite opowieści mogą podejmować ten sam uniwersalny temat, ale przedstawiać go nieco inaczej, w zależności od, by tak rzec, akcentu i mowy danego ludu?*

C: *Oczywiście [...]*

(str. 30)

*Te archetypy, albo idee elementarne, na całym świecie w różnych okresach ludzkich dziejów występowały w rozmaitych przebraniach. Różnice w tych kostiumach są rezultatem warunków lokalnych i historycznych.*

(str. 69)

za: Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013,

<sup>54</sup> Wilkoszewska Krystyna, (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, str. 22

<sup>55</sup> Praobrazy - określenie C.G.Junga ( z 1912), kolejno (od 1917) nazywane jako dominanty zbiorowej nieświadomości, (od 1919), nazywane archetypami. Za: Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*. Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 61

bądź wykreowanymi według własnych wyobrażeń. Jednakże, jeżeli mówimy o drugim przypadku, istotnym jest, by nasze intencje, jako twórców, w procesie kreacji, skłaniały się ku temu, by odbiorca mógł odczytać przekaz / treść dzieła – posługując się przy odbiorze intuicją.

Można zatem stwierdzić (za Jungiem), że ilość przedstawianych tematów, poruszanych przez artystę motywów, będących kluczowymi, tematami-bazami, jest ograniczona. Bowiem ilość praobrazów dostępnych naszej nieświadomości jest skończoną ilością danych. Możliwością artysty jest czerpanie z owej bazy, w początkowym etapie procesu twórczego, by kolejno zwracając się do własnej intuicji, mógł zbudować spójne i „czytelne” dla odbiorcy dzieło. Według psychologa, mnogość zagadnień przedstawiana przez artystów w ich twórczości, jest właśnie wynikiem nieświadomego „poruszania się” niejako po owej bazie. Jednakże w treści każdego dzieła, prócz nawiązań do praobrazów – wynikających z nieświadomości zbiorowej, zawsze zawarte są również elementy pochodzące z własnych doświadczeń artysty – nieświadomości indywidualnej. *[...] wczuwający się wnosi do obiektu siebie samego, tj. swą własną nieświadomą treść.*<sup>56</sup> Kolejno, podczas postrzegania już skończonego dzieła – jako twórcy owego dzieła lub będąc w roli odbiorcy - ponownie zanurzamy się w zbiór treści nieświadomości zbiorowej. Jest ona istotna w momencie interpretacji, odbioru pracy. *Artysta w swej twórczości i w wyborze motywów wiele czerpie z głębi swej nieświadomości; z kolei rzeczy przezeń stworzone poruszają nieświadomość odbiorców i w tym leży ostateczna tajemnica [...] oddziaływania*<sup>57</sup> stworzonego dzieła. Natomiast należy pamiętać, że nawet najbardziej udane próby wykorzystania i zinterpretowania (poprzez dzieło) archetypu / symbolu, są tylko przekładem na inny język metaforyczny.<sup>58</sup> (Jest to porównywalne z koncepcją Bergsona dotyczącą intuicji. W uproszczonym schemacie: korzystamy z niej podczas procesu twórczego, „dochodząc” do momentu rozpoczęcia pracy nad dziełem, później natomiast intuicje wykorzystujemy podczas odbioru pracy).

Artysta tworząc dzieło, posługuje się zmaterializowanymi odpowiednikami idei / zagadnienia - symbolami. Często są one wyrażone poprzez imaginacyjne formy, bardziej lub mniej nawiązujące do rzeczy istniejących w rzeczywistości. Owe symbole

---

<sup>56</sup> Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wydawnictwo Czytelnia, Warszawa 1993, str. 284

<sup>57</sup> Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*. Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 152

<sup>58</sup> [http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad\\_Moj\\_Jung.pdf](http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad_Moj_Jung.pdf)  
Prokopiuk Jerzy, *Mój Jung*, Wydawnictwo Kos, str. 22

stają się wówczas obrazowymi przedstawieniami. Trafność tych propozycji wobec sformułowanego zagadnienia jest zależna od intuicyjnego wglębnia, umiejętności *wczuwania*<sup>59</sup> się artysty w poruszany problem, a zarazem celnego doboru środków, dzięki którym dzieło zostanie wytworzone.

Podsumowując, nieświadomość zbiorowa jest zatem:

1. pierwotną daną, która jest nadrzędną formą świadomości
2. jest obecna u każdego człowieka
3. jest ponadczasowa i ponad osobista
4. we wszystkich kulturach, przedstawia te same zagadnienia, niezależnie od sposobu ich wyrażania / przekazu
5. reprezentantami nieświadomości zbiorowej są archetypy → symbole

*Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzmia i przewycięża a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzki, [...]. W tym tkwi tajemnica oddziaływania sztuki.<sup>60</sup>*

W tej części poświęcę jeszcze kilka słów obszarowi obejmującemu archetypy i symbole (w rozważaniach Junga), ponieważ są one składniowymi nieświadomości zbiorowej. Będą one również istotnym motywem, wprowadzającym do ostatniej części rozdziału dotyczącego *intuicji*.

Archetyp i symbol.<sup>61</sup>

Jak nakreśliłam powyżej, czerpanie z nieświadomości podczas pracy artystycznej, jest istotnych czynnikiem. Budowanie (przez artystów) konkretnych form, układów, w dużej mierze może nawiązywać do już wpisanych w nas - w naszą nieświadomość,

<sup>59</sup> Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wydawnictwo Czytelnia, Warszawa 1993; *Oдноśnie wczuwania*, str. 275-286

<sup>60</sup> Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*. Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993, str. 41

<sup>61</sup> Archetyp: najwyższy wzór, którego jedynie odbiciami są przedmioty znane z doświadczenia; u C.G.Junga, archetypy– symbole stanowią treść nieświadomości zbiorowej, będące syntetycznym wytworem doświadczeń ludzkości, a przejawiające się w [...] sztuce. Występują w życiu każdego [...] człowieka, niezależnie od jego poziomu kulturalnego[...]. (str. 68)

Symbol: znak szczególnego typu[...] przedstawiający jakąś rzecz dzięki odpowiedniości analogicznej. [...] symbol oprócz funkcji wskazywania także przedstawia jakąś rzecz i określa jej sens, tj. w pewien sposób zawiera rzecz oznaczaną, otwierając ją na inną aniżeli on sam rzeczywistość, której nie da się inaczej wyrazić. Z tej istotnej cechy symbolu wynika, że odkrywa on pewne zakresy rzeczywistości, które wymykają się innym środkiem wyrażania myśli. (str. 847-848)

Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001

pewnych kodów. Archetypy i symbole stają się wobec tego podstawowymi elementami składniowymi prac. Artysta tworząc, obrazuje je świadomie, lecz są one jego wytworem nieświadomości.<sup>62</sup> Jednakże one same posiadają wiele możliwości interpretacji i będąc wypełnione różnymi motywami są niejednoznaczne. Poprzez posługiwanie się nimi, twórca stara się zwerbalizować w dziele treści, jednak stają się one wówczas niejako materialną częścią dzieła i nie mogą być rozpatrywane tylko w jeden właściwy sposób. Co może być odpowiedzią na pytanie dotyczące uporczywej powtarzalności przedstawień w twórczości artysty, poszukującego najodpowiedniejszej formy dla poruszanego tematu.

Może zatem, dlatego gdy artysta stara się „opowiedzieć” o jednym aspekcie, musi rozpatrywać go wielokrotnie, starając się przy tym natrafić na najwłaściwsze rozwiązanie, umożliwiające dotarcie do sedna. Może właśnie dlatego pracuje nad kolejnymi cyklami, następnymi pracami, będącymi pochodnymi siebie. Archetypy i symbole same w sobie gromadzą wszelkie możliwe dane i stają się wobec tego niewyczerpalnym źródłem zagadnień poruszanych w twórczości.

Może dlatego wielu artystów świadomie sięga do nieświadomości, jako źródła inspiracji twórczej? Może dlatego powstają podobne artystyczne rozwiązania?

Na podstawie powyższego tekstu mogę arbitralnie stwierdzić, (i odpowiedzieć na postawione, końcowe pytania), że artyści posługują się intuicją i czerpią z nieświadomości zbiorowej. Jednak wolę pozostawić to w formie pytań, możliwych do dalszej interpretacji, ponieważ jest wiele różnych teorii i twierdzeń, powstałych na przestrzeni lat, które mogą objawić ten obszar w zupełnie innym świetle. W związku z tym podkreślę tylko, że owe stanowisko i tok rozważań oraz wybór teorii wyrażonych w tekście, wynika z mojego subiektywnego podejścia i przemyśleń dotyczących procesu twórczego.

### **II.A.3. Nieodłączne związki**

Myślenie symboliczne, czyli posługiwanie się symbolami w celu opisu prezentowanego zjawiska, stanie się główną kwestią tej części rozprawy. Jest ono, według M.Eliade, *nieodłącznie związane z ludzkim istnieniem*<sup>63</sup>. Obecne w życiu

<sup>62</sup> Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, str. 22

<sup>63</sup> Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 11

każdego człowieka, ma ono również duży udział w budowaniu i interpretowaniu dzieł w dziedzinie sztuk wizualnych. Podtytuł „Nieodłączne związki”, jest zatem przenośnią, mającą na celu ukazać łączność między rzeczywistymi, materialnymi faktami, (dziełami fizycznymi) a ich symbolicznym znaczeniem. Jednak chwilowo, nie będę zajmować się interpretowaniem dzieł sztuki przez pryzmat ich ewentualnej symboliki, jedynie określe problem i w ograniczonej ilości zilustruję go dziełami artystów, działających w obszarze tkaniny artystycznej – obiektów tkackich.

Przy rozwinięciu wątku posłużę się założeniami M.Eliade oraz M.Lurkera.<sup>64</sup>

Tworząc, budując dzieło zmierzamy do wyrażenia naszego sposobu postrzegania świata, czy też konkretnie danej sytuacji lub problemu. Zamierzamy wobec tego, w sposób komunikatywny, choć nie zawsze jednoznaczny, fizycznie nakreślić obszar którym, jako artyści się w danej chwili zajmujemy. W sztukach plastycznych do urzeczywistnienia problemu (zazwyczaj) posługujemy się materia, a więc formami, bazującymi na pewnych sylwetkach, będących znanymi nam ze świata nas otaczającego, lub na „formach- hybrydach”<sup>65</sup>. W każdym z przypadków, *de facto*, posługujemy się symbolami<sup>66</sup>, jednakże nie zawsze jest to symbolika ujęta poprzez zamierzone działanie. Lurker twierdzi, że wszystkie dzieła sztuki *jako takie już są symboliczne, a nawet, że cała sztuka jest symboliczną reprezentacją.*<sup>67 68</sup> Możliwe jest zatem (przywołując powtórnie założenia Junga), że wybór form i układów – w procesie wytwarzania dzieła – może stać się świadomie nieświadomy, że korzystamy z form /

---

<sup>64</sup> Obaj poświęcili dużo uwagi w swoich badaniach zagadnieniu symbolu, archetypu, mitu. Rozpatrywali owe treści na podstawie różnych kultur, społeczeństw i w różnych okresach.

<sup>65</sup> Używając określenia „formy-hybrydy”, mam na myśli fakt, że jako twórcy możemy posługiwać tylko określonym zbiorem form (nie całkiem małym), który przypisany jest do naszego świata. A owe hybrydy, są po prostu kompilacjami, tworzonymi na potrzeby wykreowania odpowiedniej formy do przedstawianego przez nas tematu. *Rzeczywistość to skończona ilość / form i sytuacji w nieskończoności/ ich kombinacji.* Kruk Mariusz, *Kulomiotła*, Wydawnictwo Art&Buisness Club, Poznań 2003, str. 53

<sup>66</sup> *W gruncie rzeczy nie wiemy, czy istnieje coś – przedmiot, gest, funkcja fizjologiczna, istota żywa, zabawa itd. - co by gdzieś w ciągu historii ludzkości nie przekształciło się w hierofanię.* Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 21

<sup>67</sup> Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 112

<sup>68</sup> Ale skłaniając się ku twierdzeniom Eliade i Lurkera, stwierdzam, iż bardzo istotny jest sam fakt korzystania z symboli w twórczości. Jest to forma przekraczająca granice werbalne, możliwa do zrozumienia dla wielu grup .

Inny przykładem, przywołując wypowiedź Massimo Minini (galerzysty, kolekcjoner), który w prosty sposób obrazuje, jak istotne i pomocne w zrozumieniu, komunikacji jest posługiwanie się symbolem/ znakiem. <https://www.youtube.com/watch?v=a5zB4lmb7B4>, *Art Basel 2011 | Conversations | Artistic Practice | The Artist as Archeologist*, (wypowiedź M. Minini 1:15:59 )

I jeszcze cytując J.Bergera : *Widzenie poprzedza słowo. Dziecko patrzy i rozpoznaje zanim nauczy się mówić.* Berger John , *O patrzeniu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, str. 7. Czyli można by przypuszczać, że najpierw koduje obrazy – znaki.

układów symboli, nie będących w obszarze naszej intencji. Nie zawsze jest to również symbolika, która nawiązuje do bezpośrednio rozpoznawalnych formuł, może ona posiadać głębszą bazę interpretacyjną, posługując się wielowarstwowo zaprezentowanymi podstawowymi danymi – jakimi są praobrazy. *Symbolika istnieje niezależnie od tego, czy ją się pojmuje, czy nie, zachowuje ona bowiem spójność [...] nawet, kiedy się o niej zapomni.*<sup>69</sup> Natomiast interpretacja i sposobność dostrzeżenia sedna zamierzonej treści, jest wówczas zależna od indywidualnych możliwości.

Istotnym elementem podczas kreacji materialnego wytworu artystycznego i posługiwania się przy tym myśleniem symbolicznym jest fakt, iż zawsze może ono być interpretowane różnorodnie, wielopłaszczyznowo. Bowiem wszystkie elementy, na które składa się dzieło mogą być odbierane na dwa sposoby: fasadowo, tak, jak ono się przedstawia – co przedstawia, lub też poprzez niejako rozszyfrowywanie – poszukując zawartych w nim przez artystę, treści.<sup>70</sup> (Oczywiście zazwyczaj podczas obcowania z dziełem, odbieramy – naprzemiennie - oba te aspekty, a więc łączymy myślenie symboliczne, nieświadomość zbiorową oraz intelekt i poznanie zmysłowe). Eliade pisze, że: *Tłumaczenie obrazu na język konkretny, sprowadzając go do jednej płaszczyzny interpretacji [...] unicestwia go.*<sup>71</sup> Wobec tego na przykład, obiekty J.Stealey, *Forest*, z 2008r. (prezentowane w Perlow-Stevens Gallery, Columbia, Missouri, USA)<sup>72</sup>, czy też instalacja D.Woolf, *Forest*, z 1973 r. (prezentowana podczas Lausanne Tapestry Biennial, Lausanne, Szwajcaria)<sup>73</sup>, mogą być interpretowane jako, po prostu, las. Jednak sięgając do: a) intuicji, b) nieświadomości zbiorowej, c) myślenia symbolicznego, można by dostrzec w tych pracach odniesienie do prasymbolu drzewa.<sup>74</sup> Pozwala to stwierdzić, że każdy element ujęty w dziele, a więc każdy symbol, pozwala odesłać nas do innych / różnych przestrzeni interpretacyjnych.<sup>75</sup> Bowiem, *wszystko, co*

<sup>69</sup> Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 463

<sup>70</sup> *Przy odpowiedzi na pytanie, czy jakimś obrazowi czy rzeźbie [...] należy przyznać symboliczny charakter, pewną rolę, obok zamiaru artysty, odgrywa także stanowisko poznawcze oglądającego[...].* Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 116-117

<sup>71</sup> Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 16

<sup>72</sup> <http://www.jostealey.com/>

<sup>73</sup> <http://daniellawoolf.com/>

<sup>74</sup> Patrz: Kopaliński Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, str. 224-225

Patrz: Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, rozdział VIII, *Roślinność: Symbole i rytmy odnowienia*, str. 277-337

Patrz: Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 114-118

<sup>75</sup> *Dzieło uobecnia naszym oczom razem z sobą jeszcze coś innego, i znów coś innego, i znów coś innego, bez końca, w nieskończonych zwierciadłach analogii.* Maritain Jacques, *Pisma filozoficzne*, przekład

*pojmujemy rozumem i postrzegamy zmysłami, nie spoczywa samo w sobie, lecz odsyła do czegoś innego.*<sup>76</sup> Mimo, iż są różne „klucze” którymi możemy się posłużyć w procesie twórczym – by w najtrafniejszy sposób przedstawić myśl – to jednak (jak twierdzi Eliade, Lurker oraz Jung), istnieje tylko pewna, ograniczona ilość pierwotnych symboli i znaków. Co kieruje do wniosku, że jako artyści „czerpiemy” z tej samej bazy. A w procesie twórczym, starając się znaleźć odpowiedni język, którym wyrazimy naszą myśl, tworzymy prace, będące odpowiedzią na problem, który jest wielokrotnie wykorzystywany przez innych twórców.<sup>77</sup>

Powracam więc do początku (podrozdziału). W trakcie realizacji dzieła, niejako kodujemy nasze rozważania poprzez obrazy / formy → symbole. Chcąc wyrazić myśl, odsłonić ją, by stała się czytelna, ponownie poniekąd zakrywamy jej treść. Staje się to zamkniętym kręgiem, ponieważ w momencie opisu zagadnienia, które nie jest możliwe do wyrażenia pojęciowego, *możemy przekazać (treść) tylko w postaci naładowanych znaczeniowo obrazów.*<sup>78</sup> Trafność przedstawienia, a zarazem możliwość odczytu symbolicznego przekazu jest zatem (bardzo) istotnym punktem. Cytując za Pauliem Klee: *Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ale czyni widzialnym.*<sup>79</sup>

Przejdę do opisów przedmiotu / obiektu / prawzoru, który staje się częstą inspiracją twórczą oraz do przedstawienia pokrótce, zasady wpływu symbolu / -i. Tak, jak zostało to ujęte w treści tekstu, jest określona ilość prawzorów i symbolów, jednak moim zamiarem nie jest przedstawienie wszystkich<sup>80</sup>, a jedynie wybór, wyszczególnienie jednego, najbardziej mnie (aktualnie) interesującego. Będącego zauważalnym w twórczości artystów oraz będącego niejako podstawą do interpretacji części artystycznej pracy doktorskiej.

Nie będę również przywoływać licznych przykładów z różnych kultur, gdzie ów symbol jest / był przedstawiany. Nie jest bowiem moim celem „wyliczanka”, ewidencja, a jest nim natomiast przybliżenie (sedna) pojęcia.<sup>81</sup>

---

Janiny Fenrychowej, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1988, str. 306

<sup>76</sup> Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 12

<sup>77</sup> *Potrafiśmy narysować pojedyncze drzewo, ale >>tego<< właściwego drzewa – nigdy.*

Tamże, str. 12

<sup>78</sup> Tamże, str. 16

<sup>79</sup> Tamże, str. 114

<sup>80</sup> W tym miejscu mogę odesłać do publikacji, z których aktualnie korzystam. (Patrz: Bibliografia) oraz Douglas Mary, *Symbole naturalne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; Eliade Mircea, *Sacrum a profanum*, Wydawnictwo Aletheia;

<sup>81</sup> Eliade wylicza kilka rozróżnień, dotyczących drzewa: 1. drzewo – obraz kosmosu; 2. drzewo -teofania kosmiczna; 3. kompleks drzewo–kamień - ołtarz; 4. drzewo – centrum świata i podpora wszechświata; 5. drzewo, jako symbol więzów mistycznych – drzewo i człowiek; 6. drzewo – symbol zmartwychwstania;



Axis mundi / drzewo osi świata.<sup>82</sup> Góra, s up, totem, drabina, p oniej kolumna - wszystkie elementy, poprzez kt ore wyobrazano i ukazano  aczno c między niebem a ziemi  . Oraz forma drzewa, kt ore była niejako dopełnieniem symbolu. W podaniach miało za zadanie  aczy c niebo (korona drzewa) i ziemi   (pie n) z podziemiem (czasem okre slanym jako piekło) - (korzenie)<sup>83</sup>. *Zakotwiczone w środku bytu drzewo świata  aczy wszystkie szczeble bytu, samo zaś stanowi axis mundi [...]*.<sup>84</sup> Czyli jeden z najistotniejszych i najbardziej pełnych – wielow  tkowych, z wieloma odniesieniami – symboli. Przedstawienie, kt orego zadaniem było / jest, niejako zilustrowanie, objaśnienie i ukazanie łaczności między światem doczesnym / rzeczywistym a wyobrazeniem transcendencji. Jednak istotn   i nadrz  dn   funkcj   tego symbolu (oraz innych) było doświadczenie innej rzeczywistości, niż tej, z kt or   obcuje si   codziennie.<sup>85</sup>

Symbol jest reprezentantem zaprezentowanej myśli. Wyrażenie (m.in. tego) symbolu (osi świata), pozwalało na osi  gni  cie „ aczno ci” z przestrzeni   jedynie prawdziw   i realn  , (parafrazuj  c myśl Bergsona, pozwalało na *zajrzenie zza kurtyn  *). Eliade  aczy to zagadnienie z pojeciami: *bytu, prawdy i znaczenia*,<sup>86</sup> a nie z wiar   w Boga, bogów, duchy czy ogólnie religij  . Przek adaj  c owe twierdzenia na pole sztuki: dzieło wytworzone przez artyst   staje si   zatem reprezentantem świata rzeczywistego ale również może sta   si   podmiotem kieruj  cym do innej „prawdziwej” rzeczywistości – oczywiście nie w sensie fizycznym, dosłownym, ale poprzez odniesienia. Jest przek  aznikiem i urzeczywistnieniem myśli artysty oraz ewentualnym  acznikiem

---

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 279

<sup>82</sup> Przykłady wyobra en, powi  aza n i odniesie n z równych kultur: Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 309-311; Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 244; Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywio w. Ziemia, Woda, Ogie n, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, str. 51-60; Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 48-58, Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 114-118

<sup>83</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 115

<sup>84</sup> Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 244

<sup>85</sup> Celowo w tekście pomijam pojecia *sacrum, profanum, hierofania*, ponieważ w bezpośrednim skojarzeniu przywo uj   one na myśl obszary zwi  zane z religia. A moim zamierzeniem jest uwypuklenie niejako zasady, kt ora reguluje odniesienia wzgl  dem symbolu, prawzoru / archetypu, z pomini ściem zasobów zwi  zanych z wierzeniami → maj  c na celu wyci  gni  cie jedynie sedna / zasady.

<sup>86</sup> <https://books.google.pl/books?>

[id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-](https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-)

[B\\_59czoJDhQz9XwITgjFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false](https://books.google.pl/books?id=B_59czoJDhQz9XwITgjFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false), aut. Mariola Kuszyk-Bytniewska,

*Doświadczenie religijne, czyli pierwotne. Mircei Eliadego koncepcja doświadczenia sacrum.*, Przegl  d Religioznawczy, nr 3 (237), str. 5

między czasem / przestrzenią rzeczywistą a *czasem świętym*<sup>87</sup>. Wobec tego, *poza poznaniem przedmiotowym[...] napotyamy więc na doświadczenia, których sens nie jest przedmiotowym przedstawieniem, ale formą samopoznania*.<sup>88</sup> Bowiem odniesienia, do których kieruje nas dzieło, nie są zawarte w przedmiocie a w podmiocie / odbiorcy, artyście, a treść przekazywana przez obiekt staje się jedynie katalizatorem odniesień.<sup>89</sup> Treść obiektu / dzieła, jego forma, w momencie percypowania go poprzez nieświadomość zbiorową, odwołującą się do prawzorów, narzuca inną perspektywę odbiorczą. Obiekt nie jest już tylko fizycznym dziełem, ale posiada ukrytą treść przywołującą różne odniesienia, co niekiedy zmusza odbiorcę / artystę do przyjęcia nowych postaw wobec siebie oraz przedmiotu. Zetknięcie się z takim działaniem / odbiorem sztuki, nakierowuje podmiot poniekąd do „wewnątrz”, dając możliwość wielopłaszczyznowej, interpretacji i subiektywnego rozumienia. Bowiem jak mówił Campbell: *symbole sugerują tylko doświadczenia*<sup>90</sup>.

## II. B. Rzeźba miękka

### II.B.1. Czym jest rzeźba miękka? Kilka słów o początkach.

Po rozważaniach będących treścią powyższego tekstu, opowiem pokrótce o momencie wykształcenia się obiektów tkackich, nazywanymi *rzeźbami miękkimi*, powstających od początku lat 60-tych XX wieku. Pominę jednak wielowiekową tradycję mającą swoje początki w V tysiącleciu przed naszą erą<sup>91</sup>, a która stworzyła fundamenty pod (współczesną) tkaninę przestrzenną. Jednak nie mogę zupełnie uniknąć

---

<sup>87</sup> Pojęcie wprowadzone i spopularyzowane przez M.Eliade. *Czas święty* jest odwrotnością czasu świeckiego, chronologicznego, „historycznego”, nieodwracalnego.

<sup>88</sup> [https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-](https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-B_59czoJDhQz9XwITgJFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false)

[B\\_59czoJDhQz9XwITgJFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false](https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-B_59czoJDhQz9XwITgJFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false), aut. Mariola Kuszyk-Bytniewska, *Doświadczenie religijne, czyli pierwotne Mircei Eliadego koncepcja doświadczania sacrum.*, Przegląd Religioznawczy, nr 3 (237), str. 6

<sup>89</sup> [...] *możemy dostrzegać tylko to, co sami nosimy w sobie; >>rozpoznawać<< znaczy tyle co poznawać, jest to ponowne poznawanie zewnętrznych zjawisk, o których istnieniu wiedziało się już w głębi duszy lub które ( utworzone wcześniej w nieświadomości) człowiek uświadamia sobie w akcie rozpoznawania. Obrazowi wewnętrznemu odpowiada obraz istniejący na zewnątrz; dla tego, kto rozpozna w nim sens, stanie się symbolem.* Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 33

<sup>90</sup> Campbell Joseph, *Potęga mitu, Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, str. 79

<sup>91</sup> Patrz: Czyżykowska Stanisława, *Tkactwo Ręczne*, Wydawnictwo Watra, Warszawa 1983, str. 13-16 oraz Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, str. 7-11

nakreślenia wstępu dotyczącego samego rozwoju *rzeźby miękkiej*. Według publikacji i tekstów (z których korzystałam), inicjatorami zmian dotyczących rozszerzenia reguł budowania tkaniny byli głównie polscy artyści<sup>92</sup>. Swój tekst oprę zatem o historię związaną właśnie z tkaniną polską.

W Polsce, na reformę myślenia o budowaniu tkaniny, a co za tym idzie „uwolnienie” jej z rygorystycznych reguł, miało wpływ kilka czynników. Rozwój przestrzennych form został zapoczątkowany w toku przeniesienia pracowni tkackich na Wydział Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w roku 1950, (podczas procesu wynikającego z łączenia struktur i pracowni Akademii warszawskiej oraz Szkoły Sztuk Pięknych im. Norwida).<sup>93</sup> Po owym przekształceniu, zaczęto wówczas inaczej postrzegać samą formę / kształt tkaniny. Również materiały z których ją wykonywano, zmieniły miejsce w „hierarchii” myślenia o pracy - nie były już podrzędnym elementem precyzyjnie dobieranym i przetwarzanym, ale stały się istotnym składnikiem, budującym (nie tylko formalnie) prace.<sup>94</sup> Zmiany zaszły również w myśleniu o roli artysty w procesie tworzenia. Twórca zaczął brać udział już nie tylko w przygotowywaniu projektów<sup>95</sup>, ale również w doborze materiałów, stając się główną postacią, która nadzorowała proces wytwarzania, lub nierzadko był po prostu jedyną osobą, która nad nią pracowała (projektowo i realizacyjnie).<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Patrz: Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989; Wróblewska Danuta, *Od tkaniny do obiektu tkackiego*, czasopismo: *Projekt*, 2'80 |135, str. 58, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1980; Kowalewska Marta, Jachuła Michał, *Splendor tkaniny*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013; Czyżykowska Stanisława, *Tkactwo Ręczne*, Wydawnictwo Watra, Warszawa 1983, <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.htm>, Katarzyna Biłas, *50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie; Wspomnienia z wystawy (Z rozmów telefonicznych przeprowadzonych z Artystami 2 października 2012 r.)*, Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 11

<sup>93</sup> Huml Irena, *Współczesna tkanina polska.*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, str. 26

<sup>94</sup> Myślę tu o budowaniu tkaniny poprzez różne materiały, sploty, techniki przędzenia, struktury.

<sup>95</sup> W pierwszej poł. XX wieku, tkaniny były realizowane na podstawie prac malarskich wybitnych artystów (m.in. G.Braque, P.Picasso, R.Dufy, J.Miro, F.Leger), za: [http://picasso.fr/us/journal/Marie-Cuttoli/texte\\_article.php](http://picasso.fr/us/journal/Marie-Cuttoli/texte_article.php) oraz Kowalewska Marta, Jachuła Michał, *Splendor tkaniny*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013, str. 71-72,

<sup>96</sup> Patrz: Wróblewska Danuta, *Od tkaniny do obiektu tkackiego*, czasopismo: *Projekt*, 2'80 |135, str. 58, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1980 *Nie poprzestawaliśmy jedynie na sporządzeniu projektu. Byliśmy przekonani, że materiał dopiero w rękach artysty nabiera znaczenia*. Owidzka Jolanta, *Wspomnienia z wystawy (Z rozmów telefonicznych przeprowadzonych z Artystami 2 października 2012 r.)* <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.htm>, Katarzyna Biłas, *50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie*

Kolejno podczas reorganizacji struktur akademickich, pracownie tkaniny zostały przeniesione na Wydział Malarstwa (ASP w Warszawie). Wówczas nastąpiło już całościowe „uwolnienie” warsztatu tkackiego. Zaczęto dowolnie eksperymentować z barwiarstwem, łączeniem różnych materiałów w trakcie wykonywania tkanin, technikami splotu. Ponadto wcześniej stawiane bariery dotyczące podejmowanej tematyki zostały zburzone – przestały się one mieścić w ciasnych granicach tradycji.<sup>97</sup> Jednakże sama forma tkaniny artystycznej, mimo już wielkiego przełomu, wciąż zachowywała charakter dwuwymiarowy. Powstałe wówczas prace, (bardzo strukturalne, fakturowe, wręcz często reliefowe, już budowane w ramach nowych założeń) artyści zaprezentowali podczas *I Biennale Internationale de la Tapisserie*, w 1962 roku.<sup>98</sup> Natomiast w 1961 roku zostało wprowadzone (przy wsparciu dyrektorów muzeów oraz polityków lozańskich) przez CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne) kilka reguł, które znacząco wpłynęły na charakter prac prezentowanych podczas pierwszej międzynarodowej wystawy tkaniny artystycznej. Jean Lurcat<sup>99</sup> był inicjatorem zmian i niejako przedstawił cztery punkty, które określiły zakres możliwych zmian i tym samym umożliwiły artystom eksperymenty, które kolejno mogli pokazać na wystawie międzynarodowej.<sup>100</sup>

Przedstawione na wystawie dzieła polskich artystów, zburzyły ówczesny mur tradycji (jeszcze podtrzymywany przez inne kraje, przez artystów reprezentujących np. Francję, Belgię, Holandię, Portugalię). Wojciech Sadley (jeden z uczestników ówczesnej wystawy), tak wspomina tamto wydarzenie: *Dopiero w Lozannie zobaczyliśmy, jak*

<sup>97</sup> Artyści coraz chętniej porzucali tematykę mitologiczną, historyczną lub dekoracyjno – ornamentową (zdobniczą, stosowaną, dekoracyjną, użytkową), na rzecz budowania form tkackich w oparciu o własne zainteresowania i nowatorskie rozwiązania techniczne. Zagadnienia zaczerpnięte wprost z codzienności wzbogaciły problematykę poruszaną przez twórców w ich dziełach, [...] *kształtowanie nowego języka sztuki tkackiej zostało przez świat przyjęte jako wyraz dążeń i przeżyć współczesnego człowieka. Język ten starał się oddać złożoność bytu materialnego i emocjonalnego naszej epoki z całą jej brutalnością, szorstkością i poszukiwaniem wygody za każdą niemal cenę.* (Huml Irena, *Współczesna Tkanina Polska*, Wydawnictwo Arkady, 1989r, str. 36). Innym tematem poruszanym przez artystów w swych pracach, był świat organiczny. Inspirowali się strukturami i fakturami zaczerpniętymi z flory. *Sklonność do analogii z organicznymi strukturami stała się główną cechą [...]* (Tamże, str. 37)

Zaczęto łączyć wszelkiego rodzaju materiały: wełnę, sizal, metal, sznurki, druty, materiały organiczne, oraz różnorodne spoiwa itp. (Wróblewska Danuta, *Dziesiąty raz w Lozannie*, czasopismo: *Projekt*, 5'81 | 144, str. 10, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1981)

<sup>98</sup> Polska reprezentacja na wystawie: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley i Anna Śledziwska  
<http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.html>

<sup>99</sup> Artysta, projektant, główny dyrektor i inicjator wystawy.

<sup>100</sup> Lurcat mówi m.in. o tym, że tkanina nie powinna być kopią malarstwa (tak jak było to we wcześniejszych przypadkach), ale musi stanowić dzieło sama w sobie oraz, że powinna przybierać strukturalne właściwości, być reliefową formą. Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 167

bardzo nasze tkaniny – nazwane tam „barbarzyńskimi” – są różne. Odmienne, bo pomni wojennych przeżyć potrafiliśmy w nich zawrzeć >>pierwiastek pierwotności<<, daleki od obowiązującej podówczas elegancji.[...] <sup>101 102</sup>

W 1967 roku nastąpił kolejny przełom. Wydarzyło się to dzięki m.in. zmianie regulaminu lozańskiego Biennale. Wprowadzono możliwość korzystania z różnych rozwiązań, które były przyczynkiem do budowania dzieł przestrzennych, dążących do rzeźbiarskiego kształtowania.<sup>103</sup> Utwory artystyczne znacząco wówczas odeszły od klasycznego sposobu prezentowania (wisząc na ścianach). Zaczęły być podczepiane pod sufit, stać samodzielnie na podłodze (lub za pomocą wbudowanych wewnętrznych konstrukcji / szkieletów) albo ze wsparciem postumentów. Jan Janeiro owe zmiany i artystów, którzy je zapoczątkowali poprzez swoje realizacje, nazwał „gentle rebels” („łagodni / delikatni buntownicy”).<sup>104</sup> I.Huml podaje, że wówczas pionierskie realizacje powstały w Europie.<sup>105</sup> Prace Magdaleny Abakanowicz: *Abakan Round* (1967r.) oraz *Żółty Abakan* (1967r.)<sup>106</sup>, czy *Fallen Angel* (1967r.) chorwackiej artystki Jagody Buic.<sup>107</sup> [Jednak w trakcie rozpoznawania zagadnienia zauważyłam, choć publikacje do których sięgnęłam nie informowały o tym zdarzeniu, że w tym samym czasie powstała praca amerykanki Claire Zeisler, *Red Wednesday*, (1967r.)<sup>108</sup>.] Natomiast trzy lat wcześniej, w 1964r. została zaprezentowana praca szwajcarskiej artystki Elsi Giaouque, *Column of Singing Colors*.<sup>109</sup> Jenelle Porter, w obszernym katalogu do wystaw *Fiber:Sculpture 1960-Present* podaje, że nurt rzeźby miękkiej został zapoczątkowany przez: Magdalenę Abakanowicz, Jagodę Buic, Elsi Giaouque, Sheilę Hicks, Leonorę Tawney i Claire Zeisler.<sup>110</sup> Nie jest celem owej rozprawy rozstrzygać, która z artystek była pierwsza, która rzeczywiście zapoczątkowała nurt tkackich form przestrzennych. Istotnym jest dla

---

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Opis wystawy: Huml Irena, *Polska na Biennale w Lozannie – 1962*, czasopismo: Przegląd Artystyczny, nr 6(10) 1962, str. 55-58, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962

<sup>103</sup> Kowalewska Marta, Jachuła Michał, *Splendor tkaniny*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013, str. 84

<sup>104</sup> Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 20

<sup>105</sup> >>Nie zapomnę nigdy podróży do Polski, od jednego odkrycia do drugiego. Wyjechaliśmy oszłomieni, lecz rozentuzjzmowani tą wędrówką. Był rok 1963. Nowoczesna tkanina narodziła się w Europie.<< Tak relacjonował pobyt w Polsce, krytyk Andre Kuenzi.; Huml Irena, *Współczesna Tkanina Polska*, Wydawnictwo Arkady, 1989r., str. 31

<sup>106</sup> <http://www.abakanowicz.art.pl/>

<sup>107</sup> Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 87

<sup>108</sup> [http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu\\_action=media&id=514&mediaid=5138](http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu_action=media&id=514&mediaid=5138)

<sup>109</sup> Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 28

<sup>110</sup> Tamże str. 9

mnie fakt, że w tym samym czasie otworzyła się zupełnie nowa droga dla wielu artystów. Chcę również skierować uwagę na spostrzeżenie, iż rozwiązania artystyczne wymienionych prac – formy, materiały, barwy – były mimo wszystko bardzo do siebie zbliżone (prócz dzieła Elsi Giauque). A biorąc pod uwagę pionierskość przedstawień – wszystkie powstały w tym samym roku - nie napotkałam zapisków świadczących o dyskusjach, omawianiu projektów i konfrontowaniu nowych doświadczeń odnośnie powstałych prac. Również należy zwrócić uwagę na fakt, że ówczesnie był niełatwy dostęp do materiałów innych, niż te, z których klasycznie wykonywało się tkaniny artystyczne. Jednocześnie stworzona / otwarta możliwość kreowania prac opartych o różne tematy, wskazywałaby na hipotetyczną różnorodność owych utworów.

*Rzeźba miękka* (sztuka przedmiotu<sup>111</sup> / obiekt tkacki / soft art/ specific objects<sup>112</sup>) czyli *wolna kreacja w miękkim surowcu*.<sup>113</sup> Pojęcie to było wprowadzane i kształtowało się już od 1965r, natomiast na stałe, w ostatecznej formie, wybrzmiało w 1971 roku. W odniesieniu do prac, które posiadały formę przestrzenną, zaś budowane były z uwzględnieniem tylko przeplotu, splotu, jako jedyne go spoiwa tkackiego, podtrzymującego zespolenie w tkaninie. Zasada przypisania dzieła do kategorii obiektu tkackiego zależna była bardziej od medium, procesu wytwarzania formy oraz koncepcji zbieżnej z szeroko pojmowaną tkaniną i jej wytwarzaniem. Pozwoliło to na zaprzestanie kategoriycznego dostosowywania i przypisywania utworzonych dzieł do jednej z dwóch dziedzin sztuki: malarstwu lub rzeźbie / bądź zatrzymywania sztuki w obrębie rzemiosła. Została bowiem stworzona niejako nowa kategoria, mogąca pomieścić tak różne, „niepasujące” utwory artystyczne, do wcześniej znanych zasad i reguł.<sup>114</sup> Sam natomiast materiał z którego je wykonywano nie miał już znaczenia, w tym obszarze zapanowała dowolność.<sup>115</sup> Oczywiście stopniowo odważano się wprowadzać coraz to nowe, inne surowce, często już nie pojmowane jako tradycyjne budulce tkaniny.<sup>116</sup> Względem tych eksperymentów, dotyczących materiałów, została

---

<sup>111</sup> Od 1965r. poszukiwano najtrafniejszego określenia dla zmieniających się tendencji w obszarze tkaniny artystycznej. Huml Irena, *Współczesna Tkanina Polska*, Wydawnictwo Arkady, 1989r., str. 35;

<sup>112</sup> Pojęcie: *Specific Objects*, wprowadziła w 1965r. krytyk sztuki Rose Slivka, w kontekście prac Donalda Judda, jako dzieł nie będących ani malarstwem, ani rzeźbą, ale będących dziełami przynależnymi do „innego gatunku”. Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 11

<sup>113</sup> Wróblewska Danuta, *Dziesiąty raz w Lozannie*, czasopismo: *Projekt*, 5'81 |144, str. 10, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1981

<sup>114</sup> Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str. 12

<sup>115</sup> <http://www.annafrackowicz.eu/rzezba.html>, Aleksandra Mańczak, *Miękkie rzeźby Anny Frąckowicz: dychotomia drogą do pełni wyrazu.*, Łódź, 2006

poszerzona formuła regulująca pojęcie *rzeźby miękkiej*, (często widoczna w regulaminach konkursów i wystaw ówczesnych oraz obecnych).<sup>117</sup> *Od tego momentu obiektem tkackim był utwór, którego struktura powstała w wyniku dowolnego łączenia lub scalania,*<sup>118</sup> mając charakter w warstwie wizualnej zbliżonej do przeplotu bądź bazujący na przeplocie (wątku i osnowie) – w szerokim rozumieniu / zakresie. Dało to możliwość eksperymentowania również z różnymi spoiwami, co niejako poprowadziło tkaninę artystyczną na wiele nowych ścieżek. Obecnie, dzięki temu „uwolnieniu”, artyści realizują prace wydające się w pierwszym odbiorze, bardzo odległymi od tradycyjnych, stereotypowych form postrzegania tkaniny artystycznej.

Można by zadać pytanie, dlaczego przestrzenne utwory stały się tak „atrakcyjne” dla artystów? Dlaczego część z nich porzuciła gładką, płaszczyznę, przywołującą malarskie asocjacje na rzecz fakturowych, strukturalnych i trójwymiarowych, rzeźbiarskich form? Dlaczego zaczęli, w swych utworach, pomijać klasyczne rozumienie tkaniny? Czy jedynym czynnikiem, powodującym owe zmiany było wprowadzenie nowatorskich rozwiązań technologicznych?

Uważam, że jedną z przyczyn odejścia od płaskiej formy tkaniny, była możliwość, po pierwsze, zmierzenia się z nowym, niezbadanym, prekursorskim działaniem (nowy nurt), po drugie pewna haptyczność przedstawięń. Płaskie formy są bliższe malarstwu, mając „zakodowaną” w pewnym sensie nietykalność, przestrzenne natomiast, będące do tego wytworzone na bazie tkanin, sznurków, wełny itp., przełamują niewidzialną barierę pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Wchodzą nie tylko w większą interakcję z otoczeniem / pomieszczeniem, w którym są umieszczone, ale również z odbiorcą / twórcą. Mają też tę cechę, że poprzez wyjście w przestrzeń, stają się mniej iluzoryczne, nie „zaklamują” dodatkowo obrazowanego zagadnienia. [...] *widz, patrząc, uznałby, że*

<sup>116</sup> Tradycyjnie tkaniny były wykonywane (najczęściej) z wełny, jedwabiu, nici złotych i srebrnych. Początkowo zaczęto wprowadzać sizal i len, kolejno gumę, drut / metal, plastik, papier, skóry, włókno roślinne, drewno, latex, następnie film i fotografia; (Za: Wróblewska Danuta, *Dziesiąty raz w Lozannie*, czasopismo: *Projekt*, 5'81 |144, str. 10, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1981), obecnie korzysta się także z laserów, betonu, druku 3D... i wielu innych materiałów.

<sup>117</sup> Aktualnie w wielu regulaminach będących wytycznymi podczas konkursów, wystaw sztuki włókna, widnieją zapisy dające możliwość dowolnej interpretacji pojęcia tkaniny artystycznej np.: *made from thread or from the idea of thread* (patrz: Regulamin 11th International Triennial of Mini-Textiles, Angres, Francja) albo *the tapestry must be done by free technique weaving* (patrz: Regulamin 5th Triennale of Tapestry, 2014 Novi Sad, Serbia); *The proposals for the competition will have to be around the textile element, by its construction, theme, concept or material.* (patrz: Regulamin Contextile 2014 – Contemporary Textile Art Biennial, Guimarães, Portugal); *No restriction on fiber materials, form, or style; two-dimensional (2-D) or three-dimensional (3-D) work.* (patrz: Regulamin 'From Lausanne to Beijing' 8th International Fiber Art Biennale Exhibition, 2014), itd.

<sup>118</sup> <http://www.annafrackowicz.eu/rzezba.html>, Aleksandra Mańczak, *Miękkie rzeźby Anny Frąckowicz: dychotomia droga do pełni wyrazu.*, Łódź, 2006 r.

*przedtem widywał za ledwie cienie, a obecnie ma przed oczyma przedmioty rzeczywiste i bliższe prawdy[...].*<sup>119</sup> (Dzieła) nie muszą wobec tego odwoływać się do symbolizmu w swoim obrazie (przedstawię posługujących się „literackimi” symbolami w obrębie jednego dzieła, do ukazania „prawdziwej rzeczywistości”), bowiem same w sobie mogą stanowić symbol. Myślę, że istotnym również elementem, zauważalnym w wielu powstałych wówczas (ale i powstających obecnie) formach, jest fakt, iż artyści zaprzestawali używać bogatej, różnorodnej kolorystyki, a skupiali się bardziej na strukturze, fakturze wytwarzanych dzieł. Często bowiem operowali w ramach jednego koloru z ewentualnie chromatycznym rozdźwiękiem.<sup>120</sup>

## **II.B.2. Powtarzalność na przestrzeni lat.**

W poprzednich częściach rozprawy starałam się odnaleźć odpowiedź na pytanie dotyczące powtarzalności rozwiązań w dziełach, powstających w różnych okresach, w różnych miejscach, będących utworami różnych artystów. Jak również na pytanie o powtarzalność rozwiązań i uporczywego zgłębiania tematu w obrębie twórczości jednego artysty. W poniższym tekście ukazę, niejako zobrazuję moją tezę poprzez przytoczenie przykładów. Nie podejmę się jednak ściśle interpretacji samych dzieł. Posłużę się jedynie wypowiedziami samych artystów, twórców przywoływanych prac. Nie będę również rozważać wszystkich nurtów zaistniałych na przestrzeni lat, ponieważ tak jak i w innych dziedzinach sztuki, także w obrębie tkaniny artystycznej / rzeźby miękkiej - jest ich wiele.<sup>121</sup> Ale odwołam się do dwóch wątków / symboli: 1. zauważalny jako obiekt inspiracyjny w mojej twórczości - kamień; 2. będące zagadnieniem mojej rozprawy doktorskiej - drzewo / axis mundi. Przytoczę dzieła artystów z różnych krajów, powstałe w różnym przedziale czasowym<sup>122</sup>, których obszarem realizacji działań, jest między innymi rzeźba miękka. Bowiem celem jest

---

<sup>119</sup> Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa.*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, str. 80

<sup>120</sup> Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014, str.13

<sup>121</sup> Jednak, tak jak starałam się wykazać w powyższym tekście, wszystkie motywy, różne drogi artystyczne i zjawiska poruszane przez twórców, można odnieść do określonej ilości prasymboli.

<sup>122</sup> Jestem świadoma, że ilość powstałych prac od lat 60-tych XXw. jest ogromna i nie zawsze są one ujęte w dokumentacji lub nie są upublicznione. Mój wybór wobec tego, będzie ograniczony poprzez: 1. dostępność materiału (m.in. w dużym stopniu będę bazować na katalogach wydanych przy okazji Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Łodzi) oraz 2. subiektywny wybór dzieł, które jeszcze zawęzłam, do prac odpowiadających dwóm motywom.



ukazanie powtarzalności motywów i rozwiązań twórczych. (Dokumentację zagadnienia omawianego w tym podrozdziale załączam w Spisie prac, str. 50-51).

*Warto zatem podjąć wysiłek by nie tyle sklasyfikować i rozumowo zaakceptować ile odebrać zawarte w wielu obiektach wizje, często natury symbolicznej, by podążyć za wyobraźnią twórcy i spenetrować jej obszar a równocześnie pobudzić własną wyobraźnię do spontanicznej asocjacji. Ta przekładnia ze zrozumienia obiektów sztuki, to znaczy dość dosłownej ich interpretacji na podstawie zewnętrznego oglądu do odebrania zawartych w nim wyobrażeń i przesłań powinna zaistnieć w trakcie osobistego kontaktu [...]. Kontakt ów należałoby określić jako duchowy – o silnym podkładzie emocjonalnym, wyzbyty chłodu rozumowego.<sup>123</sup>*

Drzewo / axis mundi.

Krótkie wprowadzenie opisujące prawzór *osi świata* zostało przeze mnie nakreślone w podrozdziale zatytułowanym *Nieodłączne związki*.<sup>124</sup> Przypomnę tylko zatem, że najpowszechniejszym symbolem wizualizującym motyw, było / jest drzewo i wszelkie jego późniejsze interpretacje, multiplikacje, mikro, i makro przedstawienia.<sup>125</sup> Na przestrzeni lat, powstało wiele prac, dotyczących bezpośrednio lub pośrednio tego prasymbolu. Wielu artystów korzystało z niego jedno lub wielorazowo w swojej twórczości. Na pytanie dotyczące potrzeby opracowywania owego zagadnienia w działalności artystów, nie jestem w stanie jednoznacznie odpowiedzieć, mogę jedynie do pewnego stopnia spekulować, przywołując argumenty przedstawione w powyższych częściach rozprawy<sup>126</sup> oraz wspierać się wypowiedziami twórców. Natomiast w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o interpretacje, mogę skierować do odnośników np. : *Słownik mitów i tradycji kultury*, W. Kopalińskiego, który przedstawia mnogość nawiązań dotyczących drzewa, a nawet różnych / poszczególnych jego gatunków<sup>127</sup> lub do rozdziału *Roślinność: symbole i rytmy odnowienia*,<sup>128</sup> oraz do fragmentu *Symbolika środka*<sup>129</sup> M.Eliadego, szukając w owych publikacjach możliwej odpowiedzi

<sup>123</sup> Huml Irena, *W stronę wyobraźni...*, Warszawa, 1988r, str. 10, katalog: 6 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź

<sup>124</sup> Patrz str. 24

<sup>125</sup> W przedstawionych przykładach pominę nurt *land artu*, w którym również można odszukać dzieła będące na pograniczu działań outdoorowych oraz tkaniny artystycznej – obiektu tkackiego.

<sup>126</sup> Na pytanie, dlaczego (ja) sięgnęłam do tego motywu, postaram się odpowiedzieć w rozdziale pt. „Analiza własnych prac”.

<sup>127</sup> Kopaliński Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, str. 224-335

<sup>128</sup> Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 277-337

<sup>129</sup> Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 31-68;

i wypowiedzi dotyczącej interpretacji i przyczynków, dla których artyści poruszają tę problematykę. (Oczywiście, uzasadnienia i przyczyny twórcze mogą spoczywać jeszcze w zupełnie innych rejonach.) Jednakże, jedno jest pewne, artyści bardzo często sięgali i sięgają po ten motyw. Przywołane przeze mnie przykłady z dziedziny tkaniny artystycznej, mają charakter interpretujący ów symbol, nie zmierzając w swym wyrazie nadto do odtworzenia go realistycznie. Artyści posługując się różnymi środkami / materiałami przedstawiają ów temat. Sięgają po papier (traktując zagadnienie, jako formy – jednostkowe byty (Anna Goebel, *Aneksja przestrzeni*), jako całościowy układ (Takashi Kuribayashi, *Forest from Forest*), czy też przedstawiając obszar fragmentarycznie (Julie Dodd, *A year of Trees*, *Illegal Logging*) różnego rodzaju gatunków nici, włóczki i sznurów (Daniella Woolf, *Forest*), poszukując tym samym (według mnie) najtrafniejszej interpretacji i przedstawienia. Pojawiają się prace bazujące bezpośrednio na motywach tkackich, przeplotach (Anton Alvarez, *Thread Wrapping Architecture*), tkaninach będących w oderwaniu od realnych struktur (Janina Mello Landini, cykle: *Ciclotrama*), są też dzieła, które wprost nawiązują do materii drzewa (Jo Stealey, *Forest*). Często sama forma prac poprzez fakturę wskazuje, czym była artystyczna inspiracja, w którym obszarze twórca poszukiwał tematu, bowiem tytuły dzieł nie zawsze na to jednoznacznie wskazują. Często są to utwory, które poprzez multiplikację formy ukazują „gęstwinę” naturalnej przestrzeni, sporadycznie natomiast powstają prace, które jednostkowo – poprzez jeden egzemplarz – obrazują zagadnienie.

Kamień.

Motyw kamienia, podobnie jak motyw axis mundi / drzewa, jest nierzadko wykorzystywany w twórczości artystów. Podobnie jak wcześniej opisywany symbol, i ten niesie ze sobą wiele odniesień.<sup>130</sup> W twórczości artystycznej jest on ukazywany na wiele sposobów. Widnieje jako dosłowna interpretacja, twórcy niejako budują swoje

---

Opis symbolu drzewa / axis mundi można również odnaleźć w: Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, str. 41 oraz w rozdziale poświęconym interpretacji symbolu kamienia: *Rzeźba powierzchni ziemi*, str. 51-60

<sup>130</sup> Kopański Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, str. 456-458; Rozdział: *Święte kamienie: epifania, znaki, formy*, Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 227-246; Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, rozdział: *Ziemia twarda*, str. 48-51, Cirlo Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 174-176

autorskie obiekty / „kamienie” (Monika Jarg, *Kamienny dywan*), wykorzystują materiały pochodne papieru: przetworzone arkusze (Anna Goebel, *Ujawnione*), modyfikowane, sklejane kartony / tektury, nabierające kształt kamienia (David Sleeth, *Stones*), bądź wykorzystując szeroko pojęte tkactwo – jako technikę, lub zszywają płachty tkanin (Magdalena Abakanowicz, *Embriologia*; Kirsty Hall, *Tatteredmalion*). Nieraz są to odlewy rzeczywistych kamieni, wykonane w gotowych tkaninach, utkanych z różnych materiałów. Formy kamieni są również wykorzystywane jako elementy integralnie związane z tkaniną: obudowane materią tkacką (Hannah Streefkerk, *To take care*), owinięte sznurkiem, nitką (Sheila Hicks, *Soft stones*) lub po prostu wkomponowane w płaszczyznę. Analogicznie do artystycznych obrazowań symbolu drzewa, także egzemplifikacja symbolu kamienia, jest (w twórczości artystycznej) modyfikowana względem rozmiaru – maksy / mini - malizowana, zatem pojawiają się „głazy”, jak i bardzo małe formy (Rowland Ricketts, *Indigo stones*). Artysty próbują przedstawić również wnętrza formy, grę wobec materii – lekkość / ciężkość, lub / oraz zajmują się zewnętrzną strukturą obiektu. Często formy wykreowanych kamieni, stają się symbolem, który wyraża: trwałość, nieprzemijalność, stabilność oraz spójność. Także w doborze kolorystyki panują dwie główne tendencje. Pierwsza: artyści w swoich analizach sięgają po różną ale stonowaną kolorystykę (często zbliżoną do rzeczywistych wykwitów natury, zamykającą się w obrębie brązów, szarości, zieleni) lub druga: zatrzymują się na monochromatycznych obrazowaniach (tworząc czarne kamienie - nawiązujące np. do symboliki *kamieni z nieba*<sup>131</sup>), trzecią, choć bardzo rzadką, sporadyczną tendencją, jest wykorzystywanie „agresywnej” palety barw.

Wnioskując: na wiele sposobów artyści przetwarzają i interpretują kamień oraz jego symbolikę. Nie zawsze objawia się to jako dosłowne odzwierciedlenie obiektu, mistyfikujące prawdziwe formy, czasem pojawiają się bardziej odrealnionej formie.

---

<sup>131</sup> Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że kamienie pioruna, meteoryty / kamienie z nieba, również stają się przedstawicielami axis mundi – osi świata. M. Eliade podaje, że: *Kaaba z Mekki, czarny kamień[...], swój charakter sakralny zawdzięcza [...] głównie pochodzeniu z nieba. [...] Kaaba uchodzi za >>centrum<< świata, czyli nie była tylko centrum ziemi, ale nad nią, w środku nieba, znajdowały się >>wrota niebios<<. Oczywiście, spadając z nieba, Kaaba przedziurawiła niebo – przez ten otwór można nawiązać komunikat między niebem a ziemią. Tamtędy przechodzi Axis mundi[...].* Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 238

## II.C. *Żadna rzecz nie jest jedynie sobą.*<sup>132</sup>

W powyższym tekście, w poprzednich podrozdziałach starałam się unaocnić zasadę, że to, co widzimy, a to, co postrzegamy, nie zawsze jest tym samym. Bowiem, jak pisze Poprzęcka, są dwa rodzaje patrzenia: *Oculis corporis i oculis mentis, oczy ciała, zdolne postrzegać tylko świat zmysłowy, i oczy duszy, mogące ujrzeć to, co niewidzialne[...]*<sup>133</sup> Zatem forma dzieła, jego kształt, nadany przez artystę, ma za zadanie zobrazować / przedstawiać treści, które zawarte są w poruszonym przez niego problemie. Utwór artystyczny ma wobec tego dwie ścieżki, którymi można podążać podczas obcowania z nim: odczytując go dosłownie, często jako zbiór form i kształtów wykreowanych przez twórcę, bądź zaczerpniętych ze świata rzeczywistego, lub też jako przekąźnik / symbol, który ma za zadanie przedstawić, zobrazować ideę. Podmiot ma więc niejako dwie strony. Jest rzeczywistym przedmiotem, posiadającym swój wizerunek, ale również jest przekąźnikiem (zazwyczaj) „głębszych”, ukrytych treści, możliwych do rozszyfrowania, a które ujawniają się dopiero w relacji podmiot – przedmiot.

W obserwacji, postrzeganiu dzieła sztuki, *chodzi przede wszystkim o umiejętność wykrywania znaczeń w tym, co się widzi.*<sup>134</sup> I tak, jak wspomniałam w poprzednich rozdziałach, jest to uwarunkowane możliwościami podmiotu / obserwatora. [...] *oko wyzwala się od ograniczeń ciała i umysłu, zdolne widzieć prawdziwie, widzieć to, co poza rzeczywistością, poza naturą, poza widzialnością.*<sup>135</sup> Zachodzi tu jeszcze jedna zależność, że postrzegamy i odkrywamy tylko to, co jest dla nas dostępne, co istnieje z nami w rytmie wspólnym.<sup>136</sup> W związku z tym, każdy z nas może dokonać własnej interpretacji, poprzez swoje doświadczenia i wiedzę. Cytując ponownie Poprzęcką: *Spontaniczne chwytanie związków pomiędzy rzeczami to kojarzenie kształtów niejasnych i niesprecyzowanych, dwuznacznych, dających bodziec wyobraźni.*<sup>137</sup>

Jak odczytywać owe formy? Czy artyści poprzez nazwy / tytuły, które nadają swoim

---

<sup>132</sup> Podstawowa prawda rzeczywistości brzmi, że *żadna rzecz nie jest jedynie sobą*: >> *Prawda jakiejś rzeczy zawiera coś więcej niż ona sama[...]*<<. Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 12

<sup>133</sup> Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa.*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, str. 5

<sup>134</sup> Tamże, str. 18

<sup>135</sup> Tamże, str. 55

<sup>136</sup> [...] *oko nie zobaczyłoby słońca, gdyby samo poniekąd nie było słońcem[...]*. Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 45

<sup>137</sup> Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa.*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008 str. 71

utworom, nakierowują odbiorcę na zagadnienie, do którego rozwiązania zmierzali? Myślę, że pozornie tak, wskazując pewien kierunek, bowiem wiele z dzieł ma tytuły bardzo klarowne, np. (w tłumaczeniu): *Las, Drzewo, Jawor, Kamień, Miękkie kamienie, Menhir, Otoczaki, Kamienny dywan*, ale zdarzają się też mniej oczywiste: *Aneksja przestrzeni, Ujawnione, Nic łapiąca architekturę, Pielgrzymka, Ochrona, Troszczyć się o*. Jednakże, czy to, na co patrzymy, co postrzegamy za pomocą zmysłów oraz to, na co kierują nas sami artyści, za pomocą nazw nadawanych pracom, jest rzeczywiście tym, co jest jedyną treścią dzieła? A może pod „maską” oczywistości, kryje się jeszcze inna wartość? *O symbolicznym znaczeniu dzieła sztuki, można mówić wtedy, gdy artysta wydobyl ukrytą naturę fenomenów i zintegrował je w pozazmysłowy system odniesień. Niekoniecznie musi to dotyczyć spraw ponadczasowych, absolutnych, boskich, może bowiem także odsyłać z powrotem do wnętrza artysty [...].*<sup>138</sup> W tym miejscu przywołam przykłady prac „oczywistych” i ich interpretacje, przedstawione przez samych twórców. Podczas korespondencji z artystką Daniellą Woolf, dowiedziałam się, że powstanie dzieła zatytułowanego *Forest*, z 1973 roku, (a w 1975 roku prezentowanego podczas lozańskiego biennale), było powodowane chęcią stworzenia bezpiecznego azylu. Czyli moim zdaniem - odtworzenie „gęstwiny leśnej” miało zapewnić, w symboliczny sposób, bezpieczeństwo i schronienie. Cirlot w *Słowniku symboli* podaje, że las ma dwa przeciwstawne znaczenia symboliczne. Z jednej strony jest kojarzony z płodnością, *odpowiadając zasadzie matczynej, żeńskiej*, zapewniając przy tym m.in. bezpieczeństwo. Z drugiej jednak strony, las sam w sobie kryje i przedstawia groźbę.<sup>139</sup> Ta sama artystka w 2010 roku, stworzyła formę przestrzenną również swym kształtem i tytułem nawiązującą do lasu, *Forest of Words*, jednakże tym razem miało to na celu przedstawienie zapisu dotyczącego różnych wspomnień.

Z korespondencji z amerykańską artystką Liz Alpert Fay, dotyczącej jej pracy *Sycamore Trees: The Human Connection*, uzyskałam informacje, iż interpretacja tego dzieła powinna zaistnieć poprzez rozważania o cykliczności życia, cykliczności natury, obradzaniu i umieraniu oraz w odniesieniu do ludzkiej egzystencji. L.A.Fay w swojej analizie dzieła, mówi o podobieństwie ludzkich kości do wysuszonych, obłamanych gałęzi drzew. Cirlot w *Słowniku symboli* podaje, że *kość* symbolizuje niezniszczalną część ciała<sup>140</sup>, która pozostaje wiecznym i trwałym elementem. Można by w tym

<sup>138</sup> Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 114

<sup>139</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 221-222

<sup>140</sup> Tamże, str. 199

miejscu wspomnieć również o opowieści, opisanej w książce *Biegająca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, traktującą o kobiecie - *La Lobie*, która według legendy, potrafi z kawałka kości odtworzyć i przywrócić do życia wilka / kobietę.<sup>141</sup> Zatem niejako symbolika przypisana *kości*, przejawia się w archetypie - dotyczącym umierania i odradzania. Kolejno, hebrajskie słowo *luz* (kość) – oznacza zarówno drzewo, jego formę zewnętrzną, jak i wewnętrzną – ukryty i nienaruszalny, niezniszczalny element – rdzeń. Zatem kość i rdzeń drzewa są bliskoznaczne, zaś w sferze symbolicznej są spójne.<sup>142</sup>

Prace artystki Julie Dodd, pochodzące z cyklu: *A year of Trees Forest: Lungs of the World* oraz *Illegal Logging*, przekazują treści dotyczące potrzeby i ważności ochrony życia. Artystka poprzez dzieła, wyraża obawę dotyczącą destrukcji, jaką człowiek / cywilizacja wyraża wobec natury. Jest to według mnie jeden z częstszych motywów poruszanych przez artystów: odwieczny konflikt, zmagania człowiek vs. natura. Obie prace są stworzone na bazie papieru / spreparowanych książek. Pierwsza ma charakter wykonanych, autorskich „płuc”, które swą formą bardziej przywodzą na myśl organiczne narośla na drzewach, druga ukazuje przetworzone książki, będące wizerunkowo bliskimi, poprzez kształt (mocno zaznaczające się słoje), przedstawieniom ścieganych drzew.

Inna praca, którą można interpretować wielokierunkowo, to *Embryology* (1978-1980r.) Magdaleny Abakanowicz. Składa się na nią zespół obiektów o różnych formatach, wykonanych z różnych tkanin. Artystka ukazuje odbiorcy przedmioty, które mogą być tłumaczone na różne sposoby. Pomocnym jest oczywiście podpowiedź zawarta w tytule, bowiem odkrywa przed nami, że jest to grupa obłych kształtów nawiązujących w symboliczny sposób do zakrytych ciała, będących zamkniętymi niczym w kokonie. Jednak sama Abakanowicz niejako uchyla się od dookreślenia dosłownego swojej pracy. W opisie dotyczącemu *Embryology*, (zawartym w tekście opublikowanym przez Tate Gallery) przywołane są również inne przypisane możliwe ścieżki, którymi można podążać w procesie „odkrywania” dzieła: np. że są to zwyczajnie bliżej nieokreślone organiczne materie, ale również zawarta w tekście została treść, że są to kształty kamieni,<sup>143</sup> które skrywają coś wewnątrz, pod swoją zewnętrzną powłoką.

---

<sup>141</sup> Pinkola Estés Clarissa, *Biegająca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001

<sup>142</sup> Tamże, str. 199

<sup>143</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-embryology-t12958/text-summary>

### Rozdział III

#### Analiza własnych prac

*Ścisła obserwacja świata naturalnego pozostaje punktem wyjścia.  
>>Oko [...] jest niezbędne, aby wchłonąć elementy, które karmią  
naszą duszę [...]<<<sup>144</sup>*

Zanim przejdę do analizy dzieła przygotowanego w ramach przewodu doktorskiego, przybliżę bardzo ogólnie cykle prac, które są bliskie zagadnieniu opracowywanemu w powyższym tekście. Są to dzieła, które odnoszą się w warstwie wizualnej do obiektu natury – kamienia. Jednakże za każdym razem / przy kolejnej próbie realizowanych zestawów, moim zamiarem było przedstawić za ich pomocą inną sytuację, ukazać „coś” innego – będącego różnymi warstwami treści owego symbolu. Tymczasem zawsze, paradoksalnie, powracałam do wspólnego dla wszystkich prac, zadawanego przeze mnie ogólnego pytania dotyczącego niejako tajemnicy, która jest zawarta w tak „prostym”, normalnym, często niezauważalnym, przedmiocie. Podstawowego (skonkretyzowanego i wyrażonego) oto dla mnie pytania: co kryje się wewnątrz obiektu – w formie rzeczywistej? Ale również poza pozornym pytaniem o „fizyczność”, rozpatrywałam przedmiot poprzez sferę symboliczną: co / czy coś istotnego może się w nim znajdować i czy można do niego / do tego (wnętrza) dotrzeć? Moja potrzeba wyartykułowania ewentualnych opowieści i odpowiedzi, kierowała mnie na różne ścieżki podczas realizacji prac. Powstawały „kamienie” płaskie, przestrzenne, pełne, rozpolowione. Będące poniekąd rozczłonkowanymi plastrami obiektów, (ponieważ pojawiała się we mnie usilna potrzeba zbliżenia się, niczym poprzez chirurgiczne, laboratoryjne cięcie, do jego wnętrza), kolejno nawiązujące i scalające formy kamieni i drzew (kamienie ze słojami, niejako zapisującymi ich przyrost / rozrost, a co za tym idzie „historię” przedmiotu), pełne, czarne „meteorytowe” formy czy też metalowe obiekty posiadające miękkie wnętrza, wykonane poprzez tradycyjny splot dywanowy.

W trakcie pracy nad cyklami, zadałam sobie pytanie, czy jest w ogóle możliwe uzyskanie całościowego, klarownego obrazowania, opowiadającego o *kamieniu*? Powstałe zatem realizacje stały się poniekąd próbami najwłaściwszego ukazania poruszanego tematu. Mając na celu nakierowanie podmiotu / odbiorcy na ścieżki

---

<sup>144</sup> Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa.*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, str. 59

prowadzące do zaprezentowania mojego toku pracy nad problemem. Wiedziałam natomiast, że celem powstałych realizacji nie jest znalezienie odpowiedzi w obrębie poruszanych kwestii, dotyczących szeroko pojmowanego obiektu - symbolu, a jedynie ciągłe stawianie pytań i ciągła próba odpowiedzi, i materializowania poszczególnych możliwości, co w rezultacie stworzyło odrębne „rozdziały” *opowieści „o”*. Innym razem, moje zmagania mogłyby zamknąć się w obrębie jednej próby, pozornie tym samym kończąc temat. Ale czy praca / dzieło wówczas powstałe a zarazem odpowiedź na postawione pytanie, nie byłaby złudna, nieprawdziwa? Sztuka nie jest, bowiem czystą nauką, podążającą poprzez liczne badania i eksperymenty do odnalezienia jednej odpowiedzi. To, według mnie, próba ciągłego, natrętnego odnajdywania, transformowania, kodowania i urzeczywistniania zjawisk, zauważonych bądź wykoncypowanych. Tworzenie daje możliwość ciągłego poszukiwania i rozpatrywania na nowo (tych samych) obszarów, jednakże bez konieczności odnajdywania i przedstawiania jednego, jedyne prawdziwego wniosku. Posługiwanie się intuicją w procesie tworzenia i badanie zagadnienia, niejako pomaga w wydobywaniu „prawdy” o rzeczach, tematach, po które sięgamy. Jednak odbywa się to bez nacisku wobec konieczności całkowitego, jednoznacznego postawienia odpowiedzi i urzeczywistnienia go tylko w „jednej wersji”.<sup>145</sup>

Starając się odpowiedzieć na ogólnie postawione, sobie samej pytanie / zadanie (co jest w kamieniu?), podejmowałam liczne próby, poszukując odpowiedniej formy dla obszaru „badań” a zarazem najtrafniejszego ujęcia tematu. Dochodziłam do różnych momentów, wniosków, przemyśleń, do różnych ścieżek pobocznych. Z czysto fizycznego, „namacalnego” punktu – było to oczywiste, że poprzez rozpołowienie, rozczłonkowanie obiektu, jesteśmy w stanie ujrzeć i zaobserwować jego wewnętrzną budowę, strukturę. Jednakże w sferze poniekąd filozoficznej, nie było już to takie proste. 1. Banalny, zwykły kamień, jest mimo wszystko specyficzną materią, bowiem poprzez jego podział, otrzymujemy pewną ilość nowo powstałych kamieni, co zaburza fakt i możliwość okrycia jego „prawdziwego” środka, jądra. W momencie rozpadu, w jednej chwili otrzymujemy inne, zwarte obiekty. 2. Również w sferze symbolicznej, mimo iż odnosi się do świata natury, nie podlega on takim samym prawom. Jest odpowiednikiem przynależnym cechom: trwałości i jedności. *Przede wszystkim kamień*

<sup>145</sup> Posłużę się cytatem: *Sztuka wyraża [...] intuicję artysty, czyli bezpośrednio postrzeganie rzeczy, a nie poznawanie ich przez świadomą refleksję. [...] Dzięki intuicji w rzeczach można dostrzec to, co istotne[...]*. Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 111



*istnieje. Jest zawsze sobą i trwa [...]*.<sup>146</sup> Symbolizuje, w przeciwieństwie do zauważalnej zmienności natury, *zasadę niezmienności, czasu >>stojącego<<, >>skamieniałego<< - zatrzymanego*.<sup>147</sup> Jest wyróżnikiem, formą osobliwą. Według Junga, jest obiektem scalającym nieświadomość ze świadomością, będąc wobec tego symbolem całościowym.<sup>148</sup> Czyli odczytując go nie poprzez warstwę rzeczywistą, ale symboliczną, jest poniekąd tajemnicą zawartą, zapisaną w niepozornym kształcie. Podążając dalej, za Wilkoszewską, kamień również odwołuje się do wyobrażeń dotyczących przedstawień środka świata, bowiem jego wygląd kojarzony był z „pępkim”.<sup>149</sup> Zatem niejako stygmatyzuje miejsce, w którym się znajduje, obierając je (w sensie symbolicznym) za punkt wyznaczający centrum.<sup>150</sup> (W podobnym rozumieniu przedstawia się inny symbol – *drzewo*.)

Poprzez ich nieustępliwe wytwarzanie (tworzenie cykli odnoszących się do kamienia), chciałam urzeczywistnić różne interesujące mnie wówczas treści. Starając się przybliżyć ewentualne rozwiązania i zmaterializować próby odpowiedzi dotyczących poruszanych przeze mnie tematów.

Cykle, które wykonałam, poprzez użycie różnych środków, technik, stylów, kształtów, poprzez mnogość odpowiedzi, składają się na serię dzieł, którą „buduję” od 2011 roku. *Kamienie* i *Czarne kamienie*, składają się z 8 cykli, powstałych w latach 2011 - 2014. Wytworzone zostały wówczas przeze mnie obiekty w technice tradycyjnego gobelinu, przy użyciu różnych materiałów oraz technik tkackich i farbiarskich, lub elementy osadzone w formach przestrzennych – tworzą z nimi część integralną, ale również prace bazujące na technice rysunku i frotażu. Miało to na celu zmaterializowanie, poprzez dobór najodpowiedniejszych środków, poruszanych i wnioskowanych treści, płynących z zadawanych sobie pytań.

W 2015 roku wykonałam pierwszą pracę, która stała się „zaczynem” do powstania dzieła plastycznego, które stworzyłam w ramach rozprawy doktorskiej. *Totemy*, to zbiór autorskich, przestrzennych przedmiotów, będących „spalonymi, zepsutymi” obiektami, które zaprezentowałam w 2016 roku podczas 15. Międzynarodowego Triennale

---

<sup>146</sup> Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 227

<sup>147</sup> Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, str. 49

<sup>148</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 175

<sup>149</sup> Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, str. 49

<sup>150</sup> Oczywiście, nie każdy kamień jest wyznacznikiem „centrum świata”, ale każdy potencjalnie może nim się stać, w momencie, kiedy jest uznany za hierofanię.

Tkaniny w Łodzi. Stały się one w pewnym sensie próbą przedstawienia szeroko pojętego zagadnienia „łączności”, w odniesieniu do symbolu Axis Mundi / osi świata. Biorąc po uwagę takie zagadnienia jak: nawiązania lub przerwania, pomiędzy innymi i sobą... łączności rozpatrywanej i możliwej do interpretacji na wiele sposobów.

Analogicznie do sposobu działania, który wówczas prowadziłam (przy pracy nad cyklami dotyczącymi *kamienia*), tak i teraz, nie postawiłam jednego, konkretnego pytania – zadania / problemu, które bym udowadniała czy ilustrowała. W pracy plastycznej przynależnej rozprawie doktorskiej obrałam motyw *drzewa*, który rozpatrywałam pod wieloma względami, na różne sposoby, przy użyciu różnych technik i środków wyrazu, odnosząc się do symbolicznego oraz realnego jego przedstawienia.

Drzewo wyraża holistyczność i cykliczność życia, odradzanie się i umieranie w obrębie jednej wciąż trwającej formy – jak twierdzi Eliade: *to [...]życie nie znające śmierci*. A oto kilka innych wyrażen łączonych z symboliką drzewa: drzewo jako znacznik centrum świata, drzewo jako forma znacząca przestrzeń; drzewo jako przekaźnik – łącznik; drzewo jako symbol poznania *dobra i zła, drzewo śmierci i drzewo życia*.<sup>151</sup>

Porządek, który zaistniał podczas tworzenia zestawu poszczególnych przedmiotów, był wielowątkowy. Zadałam sobie ogólne pytanie, jakie treści ze sobą niesie *drzewo*.<sup>152</sup> A działania twórcze podzieliłam niejako na trzy części, tworząc kolejno serie oparte na tkaninie / obiekcie tkackim, rysunku / kolażu oraz dzieł będących na pograniczu asamblażu oraz obiektu, jednakże traktując trzy wątki jako spójną wypowiedź / opowieść.

*Drzewo jako symbol „łączności”.*

Na początku, zastanawiałam się, jak ukazać szeroko rozumianą „łączność”.<sup>153</sup> Czy wciąż jest zauważalna potrzeba komunikacji, odbywająca się na wielu płaszczyznach?<sup>154</sup> Z mojego subiektywnego punktu widzenia, z obserwacji świata

<sup>151</sup> Symbolika drzewa: Cirilot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 114-118

<sup>152</sup> Prócz oczywistych znaczeń, przynależnym niekorzystaniu drzewa, jako surowca.

<sup>153</sup> *Drzewo [...] to aluzja do pewnego niezwyklego motywu mitologicznego: nigdyś komunikacji [...]*. Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, str. 49

<sup>154</sup> Mówię tu o łączności odbywającej się między ludźmi, jednak nie o komunikacji posiadającej znamiona czysto informacyjnej, społecznej, a o łączności niejako „głębszej”, interpersonalnej, komunikacji niewerbalnej, która jest obecnie, według mnie, mniej aktywna, ze względów posługiwania się szeroko rozumianymi nadajnikami i odbiornikami przekazu treści; mówię tu również o komunikacji wynikającej z potrzeby jakby łączności z podmiotem transcendentnym, jednak nie w rozumieniu Boga, bogów, duchów, itp. a komunikacji będącej poza zasięgiem doświadczeń i zmysłów.. *Słownik pojęć współczesnych*, redakcja Alan Bullock, Oliver Stallybrass, Stephen Trombley, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999, str. 274-275, 657

będącego dookoła mnie, stwierdziłam, że następuje zanik konieczności komunikacji indywidualnej, a jednocześnie wzrasta komunikacja społeczna, będąca na poziomie tylko przekazu informacji. Moja ocena względem problemu, wyraża się w fakcie, że „łączność” ulega zniszczeniu. Zastanawiałam się nad formami i techniką, która mogłaby w najtrafniejszy sposób opisać ten aspekt. Zaczęłam wówczas pracę nad formami przestrzennymi, bazującymi na technice splotu.

1. Kształt. Przybrały one układ, strukturę i kształt przypominający drzewo, a dokładniej tylko jego część – pień, będący w tym przypadku znakiem<sup>155</sup>. Bowiem poprzez ową fragmentaryczność chciałam w symboliczny sposób zaznaczyć postępujący zanik dotyczący zjawiska komunikacji. Dlaczego zdecydowałam się na ukazanie tylko wycinka formy? Drzewo, jako symbol *osi świata*, a za razem szeroko pojmowanej łączności, przybiera w tej kwestii dwa warianty, zależne od jego ułożenia: wierzchołkiem bądź korzeniami do góry. Wspólną cechą dla obu wersji jest fakt, iż jest ono uważane za medium. [Będąc odwróconym do góry – *wysysa korzeniami boską siłę życiową i poprzez liście oraz owoce przekazuje ją istotom śmiertelnym.*<sup>156</sup> Natomiast stojąc klasycznie (korzeniami do ziemi, koroną zwróconą ku niebu), jest łącznikiem między podziemiem, ziemią a niebem.] A wycięcie części z całości, przedstawienie przeze mnie jedynie fragmentu, ma na celu przywołanie obrazu „spalonego” lasu, który niejako utracił swoją *moc*, niebędącego już w sferze symbolicznej – łącznikiem, przekaźnikiem. Wobec powyższego obiekty w swej formie, stają się piktograficznym przedstawieniem problemu.

2. Technika. Dlaczego formy zostały utkane? Zasadnym stało się dla mnie użycie techniki przynależnej tkaninie. Bowiem w przestrzeni symbolicznej tkanie i tkanina są między innymi tożsame z wyobrażeniem łączenia światów<sup>157</sup>. Kolejno, obiekty tkackie, tak jak przedstawiałam w rozdziale pt. *Czym jest rzeźba miękka? Kilka słów o początkach.*, są haptyczne, przez co przełamują niewidzialną, ale zauważalną barierę między podmiotem a przedmiotem, która ujawnia się w momencie obcowania z płaskimi formami, pochodnymi malarstwa / dwuwymiarowemu gobelinowi. Ponadto poprzez budowanie struktury na powierzchni tkaniny, miałam możliwość ukazania

---

<sup>155</sup> Zasadniczo da się wyróżnić dwa rodzaje znaków: takie, które są po prostu znakami, oraz takie, które oprócz tego mają znaczenie symboliczne.[...] W bardzo ogólnym rozumieniu znak to coś postrzeganego zmysłami, co stoi zamiast czegoś innego, służy on porozumiewaniu się, ma funkcję komunikatywną. Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 27/28

<sup>156</sup> Tamże, str. 243

<sup>157</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 422

różnorodności fakturowej poszczególnych obiektów – nawiązując tym samym do wielości i inności prawdziwych wytworów natury. Jako że, obcując w przestrzeni natury / lasu, w pierwszym momencie nie dostrzegamy występującej mnogości różnic, dlatego wszystko przedstawia się nam jako pozornie jednakowe.<sup>158</sup> Dopiero podczas dłuższego przebywania jawią się nam owe odrębności. Tak i moje objekty tkackie starałam się skonstruować wobec tej zasady. Moim celem było również zestawienie miękkości wykorzystanego materiału z niemal miękkością i kruchością zaistniałą, i zauważalną podczas obserwacji (przy użyciu zmysłów), spalonego drewna, spalonego lasu. Formy zostały podzielone, przeze mnie, na dwie zasadnicze wielkości. Miało to na celu wzajemne ich dopełnienie oraz poprzez ową różnorodność, nakierowanie skojarzeń odbiorcy na symbol, który przedstawiłam.

3. Kolor. Występujący brak koloru posiada w złożeniu dwa aspekty. Po pierwsze pozwala na skupieniu uwagi na strukturze obiektów, nie zajmując nadto umysłu mnogością impulsów kolorystycznych i barwnych. Brak użycia kolorów przynależnych naturze (tzw. ziemi) odsuwa pretensję do stania się dosłownie odtworzonym, zilustrowanym obrazem drzewa. Co niejako pozwala na odrealnienie formy, a przez to daje możliwość odbiorcy spojrzenia na nie, nie przez pryzmat schematów czy doświadczeń, ale jako na abstrakcyjne przedstawienia. Po drugie, ukazanie ich tylko w czerni, miało za zadanie uniknięcie nawiązań do symboliki kolorów<sup>159</sup>, gdyż *powiązanie kolorów z odpowiednimi funkcjami (psychicznymi) zmienia się w zależności od kultury, grupy ludzkiej, a nawet różnic osobniczych*.<sup>160</sup> Czern, (podobnie jak biel) nosi znamiona pierwotnych konotacji, jest chłonna, obca, „niemożliwa do zbadania”, symbolizuje nieświadomość (według Junga), nawiązuje do przedstawień prapoczątku,<sup>161</sup> jest też najbliższa wizerunkowi spalonego drzewa.

*Drzewo jako symbol znaczący przestrzeń.*

Kolejno, w mojej „opowieści” o drzewie, pojawiły się rysunki / kolaże, realizacje na papierze. Moim zamiarem było chwywanie różnych treści, które wynużały się podczas rozważań i szybkie ich zapisywanie, przekładanie na język materii. Małe „dzieła” stały się zobrazowanymi myślami, krążącymi wokół kolejnych odnośników wobec *drzewa*, a

---

<sup>158</sup> Nie mam na myśli rozpoznawania poszczególnych gatunków drzew, ale ogólnego, całościowego pojmowania formy drzew.

<sup>159</sup> *Symbolika barwna według Junga nie we wszystkich swych przejawach jest tylko konwencją danej epoki historycznej, lecz wywodzi się ze skojarzeń archetypicznych*. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983

<sup>160</sup> Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, str. 183

<sup>161</sup> Tamże, str. 187

mianowicie: kierunków (wertikalne i horyzontalne), multiplikacji i geometryczności pojedynczego zjawiska, często zauważalnego w świecie rzeczywistym – kontrastu pomiędzy statycznym obiektem a przestrzeniami ukazującymi się *po między*, cyklicznością natury oraz dualizmem symbolu lasu<sup>162</sup>, ale również zamierzałam zaznaczyć w rysunkach poetykę samego zjawiska (natury).

1. Technika. Do ukazania tych treści użyłam klasycznych materiałów: papieru, ołówka, druku / kalkotextu, także materiału, który wykorzystałam w poprzednim zestawie prac, czyli sznurka. W zbiorze przedmiotów użytych do budowy rysunków, znalazły się również nieprzedstawiające fotografie oraz wydruki fotograficzne, będące zapisem przestrzeni wewnątrz mieszkalnych. (Przez ten fakt, chciałam zaznaczyć pewną symbiotyczność relacji wnętrza – zewnątrz.) W pierwszej kolejności powstały prace na większych formatach, które w bardziej „poetycki” sposób snują opowieść o problemie. Na papierze pojawiają się litery, mające charakter znaczników, bowiem nie składają się w konkretne wyrazy, są natomiast pojedynczymi znakami, możliwymi do odczytania jako samoistne formy. Wykorzystuję je zatem jako dopełnienia geometrycznych kształtów, znajdujących się na rysunku, pełnią funkcję odnośników – niczym znaki na mapie, stają się też przekąźnikami treści będąc przenośnią części opowiadania o przemijaniu (mówię tu o ciągu liter użytych na jednym z wizerunków: *rstuv\_\_\_\_\_*). Kolejno zaczęłam pracę nad mniejszymi kompozycjami które w warstwie wizualnej stały się bardziej geometryczne. Zaczęła pojawiać się w nich zauważalna prawidłowość, wobec układu kompozycji - pionowe formy, wykorzystywane do budowania kolaży, zaczęły być bardziej schematyczne, przekształcając się w jakoby powielany szablon. Powtarzające się motywy, układy, formy, kontrasty bieli i czerni, a czasem występujące barwy, będące niekiedy chromatycznymi, innym razem ombre kolorystycznym, składają się na urzeczywistnienie przetransformowanego pejzażu.

2. Kolor. Jednak główną, dominującą cechą w obszarze mono- / chromatyczności prac, jest zestawienie bieli i czerni, nawiązującej (w początkowym stadium pracy nad nimi – w sposób świadomie nieświadomy) *do symboliki tradycyjnej, wyjaśniającej naprzemiennie i odwieczne zmiany ( życie – śmierć, światło – ciemność, pojawianie się – znikanie)*.<sup>163</sup> Zatem również istniejące w nawiązaniu do cykliczności natury, odwiecznego umierania i odradzania się. Wykorzystanie przeze mnie tylko jednego, ale najsilniejszego kontrastu, miało na celu: 1. nawiązanie do czarnych form przestrzennych

---

<sup>162</sup> Tamże, str. 221-222

<sup>163</sup> Tamże, str. 188

wcześniej zbudowanych (moim zamiarem było zachowanie widocznej ciągłości cyklu pracy plastycznej, a co za tym idzie spójności w „opowiadaniu historii o drzewie” i wzajemnym dopełnieniu, bowiem rysunki są bardziej przedstawiające niż obiekty); 2. zamienienie motywu drzewa i jego multiplikacji na znak - i / piktogram-y, oddziaływające jako punkty – informacje, a nie jako ilustracje; 3. w sferze symbolicznej - nawiązanie do zagadnienia dualizmu, obecnego w motywie drzewa / lasu - jako strefy dającej bezpieczeństwo, schronienie, ale również będące nieprzeniknioną gęstwiną.

*Drzewo jako...*

W kolejnym zestawie, postanowiłam ująć w pewnym sensie poetykę kształtu i „zachowań” drzewa. Powstały obiekty będące połączeniem rzeczywistych elementów drzewa oraz form tkackich, bazujących na sznurkach i wełnach. Podobnie, jak w rysunkach, formy zostały ujęte w czerni, zaburzając tym samym naturalną barwę wybranych przeze mnie kawałkach rośliny. Przedmioty nabrały, podobnie jak w poprzednich ujęciach, graficznego charakteru. Moim zamierzeniem było usytuowanie prac w kontekście intuicyjnego budowania układów oraz intuicyjnego poszukiwania różnych zdarzeń / treści wobec drzewa. Powstał zespół obiektów w mniejszym lub większym wyrazie opisujący różnorodność znaczeniową przejawianą przez symbol lub zwyczajnie bazowałam na kształcie i motywie wyrażanym przez to konkretne zjawisko natury. Tworzenie układów w dużej mierze podlegało intuicyjnemu zestawianiu różnych materii, przedmiotów przestrzennych oraz polegało na podjęciu decyzji dotyczącej układu monochromatycznego.

Ujęcie opracowań, bazujących na pozornie banalnej formie, dało mi możliwość wielowątkowego i wielokierunkowego oglądu *drzewa*, ale również pozwoliło mi na sięganie do wielości znaczeń, przynależnych do tego symbolu. Z jednej strony mogłam opracowywać samo przedstawienie, ale również działając ze świadomością symboliki i nagromadzonych treści w owym motywie. Nie zawsze, podczas realizacji pracy plastycznej kierowałam się świadomie obranymi zasadami i ścieżkami, dążąc do zilustrowania przemyśleń. Często pozwalałam sobie na swobodny przepływ skojarzeń w obrębie podejmowanego tematu. Jestem świadoma faktu, że *drzewo*, jako symbol posiada jeszcze wiele innych znaczeń i można by je / go interpretować na wiele różnych sposobów. Dlatego też cykl, który (na dobre) rozpoczęłam wraz z pracą przygotowaną w ramach przewodu doktorskiego, nie uważam za zamknięty. Jest wiele wątków,

których jeszcze nie udało mi się zawrzeć, zobrazować. Zapewne mogę również zadać sobie pytania, o których jeszcze nie pomyślałam, a które stoją „u progu” kolejnych realizacji. Natomiast w trakcie pracy nad zespołem dzieł plastycznych, moim celem, (tak jak i we wciąż otwartym cyklu - *Kamienie*) nie było wykonanie ostatecznego, jedynie prawidłowego ujęcia. Było nim mierzenie się z tematem, podczas prób i realizacji kolejnych prac – zestawów. Bowiem według mnie, sztuka to ciągle artystyczne poszukiwanie, niezadowolające się jednym rozwiązaniem. Oczywiście można by dodać, że mnogość realizowanych utworów, zmierza do tego najtrafniejszego ujęcia, które stałoby się ostatecznym i wystarczającym. Jednak czy takie zjawisko jest możliwe? To pytanie pozostawiam otwartym.

Obecnie stworzony zestaw prac plastycznych, jest poniekąd wynikiem:

1. wykorzystywania i kierowania się intuicją w procesie twórczym;
2. świadomego sięgania do nieświadomości zbiorowej i indywidualnej, by najtrafniej spróbować opisać i przedstawić założone treści;
3. poszukiwania możliwości zsyntetyzowaniu i zwizualizowania zagadnień, poprzez wykreowanie form przestrzennych oraz z wykorzystaniem techniki rysunkowej / kolażu, będących w całościowym oglądzie, opowieściami w szerokim znaczeniu, o *łączności, komunikacji*, odkrywaniu i przetransformowaniu przeze mnie zauważonych zjawisk, w trakcie obserwacji natury.

## Zakończenie

Zmierzenie się z rozprawą doktorską było dla mnie dużym wyzwaniem. Formowanie prac i formułowanie wniosków, niosło ze sobą wiele różnych trudności, którym starałam się sprostać, a co najważniejsze, w jak najbardziej klarowny sposób je ukazać i wyrazić w słowach. Nie były to trudności powodowane niemożnością werbalizacji i urzeczywistnienia myśli i sformułowań, ale przedstawiały się one w momencie podejmowania decyzji, które ważyły o najtrafniejszym wyartykułowaniu poruszanych treści.

Jestem świadoma, że wiele wątków opisanych w powyższym tekście oraz pracy plastycznej, mogłoby stać się zaczynami do obszerniejszych i samodzielnych rozpraw oraz innych artystycznych utworów. A każdy z nich prowadziłby do innych, odrębnych rozwiązań. (Aktualnie już się tak dzieje, bowiem artystyczne dygresje i rozwinięcia są kontynuowane przeze mnie w kolejnych cyklach, nad którymi obecnie pracuję.) Jednakże, pomijając fakt wielowątkowych możliwości rozwinięcia pracy (teoretycznej i plastycznej) moim celem w owej rozprawie było jedynie przybliżenie nurtującego mnie, od pewnego czasu, tematu.

Podczas pisania pracy, połączenie wielu wątków z teorii psychologii, z historii sztuki, historii kultury i filozofii stało się dla mnie wyzwaniem, ponieważ objętość materiału powodowała konieczność kondensacji i wyboru tylko najbardziej odpowiednich treści wobec poruszanego problemu. W związku z tym, byłam poniekąd zobowiązana do dokonania zawężenia przedstawianych: przykładów prac artystycznych oraz ich interpretacji, jak i różnych teorii, które wprowadzałam do tekstu. Jednak, pozostaje mi mieć nadzieję, że mimo takiego uszczuplenia, udało mi się przedstawić i zarysować temat nad którym pracowałam.

W konkluzji, przybliżę wnioski, które zebrałam w trakcie pracy nad problemem dotyczącym ogólnie ujmując *intuicji* w procesie twórczym, (nawiązując do pytań, które postawiłam na początku rozprawy):

- Podążając za twierdzeniami H.Bergsona w trakcie całego procesu kreacji, poczynając od „pojawienia” się zagadnienia, które będziemy rozpatrywać i obrazować, aż do samego aktu realizowania utworu plastycznego, posługujemy się intuicją połączoną z wolą oraz zmysłami. (A nawet w momencie, kiedy przestajemy być tylko twórcami a stajemy się również odbiorcami).



- Twierdząc za M.Eliade i C.G.Jungiem, że u początku procesu twórczego (jako artyści) sięgamy świadomie do wspólnej bazy informacji, zwanej *nieświadomością zbiorową*, która posiada ograniczoną ilość „danych” . Co powoduje powtarzalność poruszanych tematów, zauważalną w obrębie pojedynczych działań artystycznych u poszczególnych artystów, bądź / oraz w wielokrotnym podejmowaniu jednego obszaru przez twórcę.
- Wybór pozornie prozaicznych obiektów, jako inspiracji twórczej, jest / może być powodowany faktem, iż owe przedmioty są reprezentantami innych treści, posiadają wiele możliwych ścieżek interpretacyjnych. A artyści za ich pomocą chcą ukazać treści, niemogące być wyrażonymi poprzez dosłowne ukazanie problemu.
- Artyści wyrażający się poprzez tkaninę artystyczną - rzeźbę miękką, przełamują niewidzialną barierę tworzącą dystans między podmiotem a przedmiotem oraz w mniej iluzoryczny sposób ukazują efekt powodowany poruszonym przez nich zagadnieniem.

Istotnym dla mnie fragmentem pracy teoretycznej był opis i analiza własnych prac – cyklu pojawiającego się w kilku „odsłonach”, na przestrzeni 4 lat. Ponieważ w trakcie powstawały i inne dzieła, więc dopiero w momencie podsumowującym moją twórczość, zdałam sobie sprawę, jak ważny jest dla mnie ten temat / motyw (*kamień*) i jak często on powracał (i zapewne będzie powracać). Zrozumiałam, jak istotne jest dla mnie poszukiwanie i odkrywanie, oraz obrazowanie tychże poszukiwań w obrębie jednego obranego przedmiotu.

Podsumowując już tylko część plastyczną, przynależną rozprawie doktorskiej, stwierdzam, iż poruszany w pracy wątek - *drzewo*, stał się nieograniczoną bazą różnych treści, mogącą niejako przysposabiać i łączyć różne wątki pojawiające się w trakcie pracy. Owa różnorodność stanowi (jak dotąd – dla mnie) niewyczerpalne „źródło” powiązań i odniesień do innych, kolejnych możliwości plastycznej interpretacji. Mój sposób „opowieści” o *drzewie* jest zależny od wielu czynników, jednak głównie od wykreowania odpowiedniej formy dla poruszanych treści.

## Spis prac

1. Abakanowicz Magdaleny, *Embryology*, 1978-1980r.
2. Abakanowicz Magdalena, *Space of Unknown Growth*, 1998r.
3. Alvarez Anton, *Thread Wrapping Architecture*
4. Barnes Dana, *Awkward Earthiness*
5. Barnes Dana, *Meandering*
6. Barnes Dana, *The still explosion on the rocks*
7. Barnes Dana, *Traveling spaces*
8. Dodd Julie, *A year of Trees: Illegal Logging*, 2010r.
9. Dodd Julie, *A year of Trees: Forest: Lungs of the World*, 2010r.
10. Dodd Julie, *Out of Palms Way*
11. Fahy Ann, *Forest*, 156x140 cm, 2009r.
12. Fay Liz Alpert, *Sycamore Trees: The Human Connection*, 102"x102"x36"
13. Goebel Anna, *Aneksja przestrzeni*, 40 obiektów, wys. 250-400 cm, 1997
14. Goebel Anna, *z cyklu Ujawnione II*, 30x200x150cm, 2000-2001r.
15. Goransson Anna Kristina, *A Forest*, 9' x 20' x 8', 2012r.
16. Hall Kirsty, *Tatterdemalion*, 2015r.
17. Hicks Sheila, *Menhir II*
18. Hicks Sheila, *Soft stones*
19. Horbaczewska Radosława, *Wrzecziona czasu*, 12x(220x50cm), 1998-2000r
20. Hutchinson Rebecca, *Stalactitic Sanctuary*, 1995r.
21. Jarg Monika, *Kamienny dywan*, 200x300x10cm, 2006r.
22. Jospin Eva, *Forest*
23. Kawai Yuka, *Daleki głos*, 12x(230x30x25cm), 1994r.
24. Krakowiak Małgorzata, *Zagajnik*, 270x300x300cm, 2003r.

25. Kuribayashi Takashi, *Forest from Forest*, 2010-2013r.
26. Landini Janaina Mello, *Ciclotrama 12 (corda)*, 400x1000x1500cm, 2013r.
27. Landini Janaina Mello, *Ciclotrama 17 (canto)*, 185x120cm + 185x155cm, 2015r.
28. Landini Janaina Mello, *Ciclotrama 15*, 350x300x300cm, 2014
29. Landini Janaina Mello, *Ciclotrama 20 (onda)*, 600x400cm - altura 270cm
30. Lovas Ilona, *Dotknięcie*, 2x(300x50cm), 1991r.
31. Markorov Assadour, *Las z małymi zwierzętami*, 120x100x400cm, 2000r.
32. Ricketts Rowland, *Untitled - After Te-Ita - Indigo stones*, 115in x 25in, 2010r.
33. Shawcroft Barbara, *Otoczaki*, 4m<sup>2</sup>, 1988r.
34. Sleeth David, *Stones*, 2012r
35. Stealey Jo, *Forest*, 2008
36. Steca Gerry, *Specious Morphology*, 2015-2016r
37. Steiner Liz, *Pilgrimage Fabric*
38. Streefkerk Hannah, *Symbiosis*, 2016r.
39. Streefkerk Hannah, *To take care of*, 2014r.
40. Wagner Marek, *Formy architektoniczne*, 300x300x300cm, 1997r.
41. Woolf Daniella, *Forest*, 10x10x10m, 1973r.
42. Woolf Daniella, *Forest of Words*, dimensions variable, 2010r.

## Bibliografia

1. Bańka Józef, *Intuicjonizm Henryka Bergsona*. Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, Katowice 1985
2. Berger John , *O patrzeniu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999
3. Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004
4. Bergson Henri, *Materia i Pamięć, O stosunkach ciała i ducha*. Wydawnictwo Vis-a-Vis etiuda, Warszawa 2012
5. Bergson Henri, *Myśl i Ruch, Dusza i Ciało*. Wydanie drugoobiegowe
6. Campbell Joseph, *Potęga mitu, Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013
7. Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000
8. Czyżykowska Stanisława, *Tkactwo Ręczne*, Wydawnictwo Watra, Warszawa 1983 (Rozdziały: Wstęp, Historia tkaniny)
9. Eliade Mircea, *Obrazy i symbole, Szkice o symbolice magiczno – religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009
10. Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009
11. Huml Irena, *Polska na Biennale w Lozannie – 1962*, czasopismo: *Przegląd Artystyczny*, nr 6(10) 1962, str. 55-58, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962
12. Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989
13. Jacobi Jolande, *Psychologia C.G.Junga*. Wydawnictwo Wodnik, Warszawa 1993
14. Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wydawnictwo Czytelni, Warszawa 1993
15. Katalogi do wystaw Międzynarodowe Triennale Tkaniny:
  - 6 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 1988
  - 7 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 1992

- 8 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 1995
  - 9 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 1998
  - 10 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2001
  - 11 Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2004
16. Kołakowski Leszek, *Bergson*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997
  17. Kopaliński Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985
  18. Kowalewska Marta, Jachuła Michał, *Splendor tkaniny*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013
  19. Kruk Mariusz, *Kulomiotła*, Wydawnictwo Art&Buisness Club, Poznań 2003
  20. Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011
  21. Maj Filip, *Zarys Filozofii Twórczości Henryka Bergsona*. Wydawnictwo Stakroos/Muzaios, Warszawa 2008
  22. Maritain Jacques, *Pisma filozoficzne*, przekład Janiny Fenrychowej, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1988
  23. Myers David G., *Intuicja - Jej siła i słabość*. Wydawnictwo Biblioteka Moderator, Wrocław 2004
  24. Pinkola Estés Clarissa, *Biegnąca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001
  25. Podsiad Antoni, *Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001
  26. Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa.*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008
  27. Porter Jenelle, *Fiber: Sculpture 1960-Present*, Institut of Contemporary Art / Boston and DelMonico Books. Prestel, Munich. London. New York, 2014
  28. Rosińska Zofia, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Państwowa Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985

29. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983
30. *Słownik pojęć współczesnych*, redakcja Alan Bullock, Oliver Stallybrass, Stephen Trombley, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999
31. *Słownik Wyrazów Obcych, Wydanie Nowe*, Redakcja Słowników Języka Polskiego PWN, Redaktor tomu: Sobol Elżbieta, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999
32. Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002
33. Wojnar Irena, *Bergson*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985
34. Wróblewska Danuta, *Dziesiąty raz w Lozannie*, czasopismo: *Projekt*, 5'81 |144, str. 10, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1981
35. Wróblewska Danuta, *Od tkaniny do obiektu tkackiego*, czasopismo: *Projekt*, 2'80 |135, str. 58, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1980

## Źródła internetowe

1. <http://www.abakanowicz.art.pl/>
2. <http://www.annafrackowicz.eu/rzezba.htm>, Aleksandra Mańczak, *Miękkie rzeźby Anny Frackowicz: dychotomia drogą do pełni wyrazu.*, Łódź, 2006 r.
3. <http://www.annakristinadesigns.com/>
4. [https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-B\\_59czoJDhQz9XwITgjFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false](https://books.google.pl/books?id=GqKgAgAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=dialektyka+sacrum&source=bl&ots=ssH2hPCGuN&sig=6W-B_59czoJDhQz9XwITgjFD6ho&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi05Nm6zJ3PAhVDOxQKHT4NCOAQ6AEINDAE#v=onepage&q=dialektyka%20sacrum&f=false), Mariola Kuszyk-Bytniewska, *Doświadczenie religijne, czyli pierwotne. Mircei Eliadego koncepcja doświadczania sacrum.*, Przegląd Religioznawczy, nr 3 (237)
5. [http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu\\_action=media&id=514&mediaid=5138](http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu_action=media&id=514&mediaid=5138)
6. <http://danabarnesstudio.com/>
7. <http://daniellawoolf.com/>
8. <http://www.davidmsleeth.com/>
9. <https://www.gerrystecca.com/>
10. <http://hannahstreefkerk.viewbook.com/>
11. <http://www.jostealey.com/>
12. <http://judithandjoycescott.com/>
13. <http://www.juliedodd.co.uk/>
14. <http://kirstyhall.co.uk/>
15. [http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad\\_Moj\\_Jung.pdf](http://www.kos.com.pl/pl/p/file/afec8dff59d4d46e317a2dbec3467ff8/Przyklad_Moj_Jung.pdf), Prokopiuk Jerzy, *Mój Jung*, Wydawnictwo Kos
16. <http://www.lizalpertfay.com/>
17. <http://www.mellolandini.com/>
18. <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.htm>,

Katarzyna Biłas, *50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie; Wspomnienia z wystawy (Z rozmów telefonicznych przeprowadzonych z Artystami 2 października 2012 r.)*

19. [http://picasso.fr/us/journal/Marie-Cuttoli/texte\\_article.php](http://picasso.fr/us/journal/Marie-Cuttoli/texte_article.php)
20. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/302303,1,rozmowa-z-prof-barbara-skarga.read>, Rozmowa z prof. Barbarą Skargą. *Zegary życia. O czasie i przemijaniu.*
21. [http://raise-magazine.com/eva\\_jospin](http://raise-magazine.com/eva_jospin)
22. <http://www.rebeccahutchinson.com/>
23. <http://www.rickettsindigo.com/>
24. <http://www.sheilahicks.com/>
25. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-embryology-t12958/text-summary>
26. <http://www.takashikuribayashi.com/>
27. <http://uap.edu.pl/uczelnia/wykladowcy/goebel-anna/anna-goebel-prace/>
28. <https://www.youtube.com/watch?v=a5zB4lmb7B4>,  
*Art Basel 2011 | Conversations | Artistic Practice | The Artist as Archeologist*
29. [http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No\\_2\\_2011/01\\_Intuicja\\_Jako\\_Typ\\_Poznania\\_Wiedzy\\_I\\_Dyspozycji.pdf](http://zn.czasopisma.pan.pl/images/data/zn/wydania/No_2_2011/01_Intuicja_Jako_Typ_Poznania_Wiedzy_I_Dyspozycji.pdf),  
Monika Walczak, *Intuicja jako typ poznania, wiedzy i dyspozycji.*, czasopismo: *Zagadnienia Naukoznawstwa*, 2011, 2(188)