Agnieszka Spiegelhalter **PO-WIĄZANIA**

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii

Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej - sztuki projektowe

„Po-wiązania”

Autor: mgr Agnieszka Spiegelhalter

Promotor: dr hab. Sławomira Chorążyczewska prof. ndzw. UAP

Promotor pomocniczy: dr Szymon Nawój ad.

Recenzenci:

prof. Anna Bem - Borucka

prof. Ewa Latkowska - Żychska

Poznań, 2017

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE 7

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

Rozdział I **INSPIRACJE** 8

1.1 Filc – krótki rys historyczny 10
1.2 Jurta | Ger 14
1.3 Kepenek 16
1.4 Natura 18
Tablica inspiracji 20

Rozdział II **KONTEKSTY** 22

2.1 Artystyczne wykorzystania filcu przez Josepha Beuysa 24
2.2 Antyformy Roberta Morrisa 29
2.3 Forma 30
2.4 Kula, symbolika i znaczenie 33

Rozdział III **POMIĘDZY** 36

3.1 Przestrzeń pomiędzy 38
3.2 Przestrzeń między ciałem i ubiorem 41
3.3 Deformacja sylwetki - między deformacją a stylizacją 43

Rozdział IV **MODA NA FILC** 46

4.1 Włókniny we współczesnych sztukach projektowych 48
4.2 Filc w designie 49
4.3 Filc w modzie 52
Tablica *“Filc w modzie”* 54

CZĘŚĆ PRAKTYCZNA

Rozdział V **KONCEPCJA** **56**

Tablica szkiców koncepcyjnych 58

5.1 Po-między ciałem a ubiorem 60

5.2 Koncepcja tematu *“Po-wiązania”* 62

5.3 Neutralność w gamie szarości 65

5.4 Forma 66

5.5 Analiza materiału 68

Rozdział VI **REALIZACJA** **72**

6.1 Technologie realizacyjne projektu 74

6.2 Między obiektem a ubiorem 76

6.3 Struktura 89

Rozdział VII **REZULTAT** **104**

7.1 *Po-wiązania* 106

7.2 *Ubiór do zamieszkania* - kolekcja 108

ZAKOŃCZENIE **128**

Słownik pojęć 132

Bibliografia 133

Źródła dodatkowe 134

Spis ilustracji 135

SYNOPSIS **139**

1. „*Return To Paradise*”, projekt autorstwa Emilii Cap, Aleksandry Gorzały i Marty Kapłan

WPROWADZENIE

TEMAT ROZPRAWY DOKTORSKIEJ „PO-WIĄZANIA” NAWIĄZUJE BEZPOŚREDNIO DO TEMATYKI ZWIĄZANEJ Z WYKORZYSTANIEM TECHNOLOGII FILCU W OPARCIU O INSPIRACJE ARTYSTYCZNE, DOKONANIA TECHNOLOGICZNE I REZULTATY EKSPERYMENTALNE.

Analiza koncepcji projektowej jest związana z modą, sztuką i designem w kontekście teoretycznym i praktycznym. W rezultacie, podsumowaniem rozprawy będzie prezentowany cykl prac przestrzennych i bezpośrednio z nich powstałych obiektów stanowiących w efekcie kolekcję unikatowych ubiorów.

Część teoretyczna składa się z czterech bloków tematycznych ukazujących powiązania historii sztuki i projektowania. Rozdział dotyczący części praktycznej jest opisem uzyskanego rezultatu projektowego oraz prezentacją koncepcji wynikającej z analizy przedstawionego tematu. Jest integralnym elementem pracy projektowej, która została przeprowadzona na wielu przenikających się płaszczyznach badawczych. Forma poszczególnych etapów pracy artystycznej ewoluuje od dużych, przestrzennych obiektów, które pod wpływem ingerencji zmieniają swój charakter i nawiązując dialog z ciałem, przekształcają się w formy ubioru definiujące i wydzielające obszary przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej stanowiącej miejsce *„do zamieszkania”* dla ciała.

Rezultat jest ściśle związany z korelacją pomiędzy przestrzenią, obiektem, ciałem i jego motoryką, która umożliwia poszukiwanie relacji pomiędzy tym, co na zewnątrz i tym, co wewnątrz, gdzie wnętrze wpływa i kształtuje przestrzeń i vice versa.

Proces badawczy został przeprowadzony z wykorzystaniem filcu, zapewniającego nieograniczone możliwości w tworzeniu form przestrzennych. Jego wielorakie symboliczne znaczenie głęboko zakorzenione w kulturze europejskiej sprawiło, że współcześnie wykorzystywany jest jako tworzywo projektowe lub materiał artystycznego wyrazu. Wielorakie znaczenia tego materiału ukształtowane zostały przez jego obecność w rozwoju kultury materialnej od początku jej istnienia, a jego ponowne odkrycie związane jest z poszukiwaniami i eksperymentami lat 60. XX wieku. Analizując prace współczesnych artystów, zauważyć można, że w ostatnich latach filc przeszedł ogromną metamorfozę i cieszy się wielkim zainteresowaniem zarówno w świecie artystycznym, jak i we współczesnym designie. Po długim okresie zapomnienia nie tylko stał się konkurencją dla materiałów high-tech*, ale jako przedstawiciel włóknin w istotny sposób wpływa na kierunek rozwoju nowoczesnych technologii włókienniczych.

Punktem wyjścia i inspiracją podjętego procesu projektowego jest nawiązanie do tradycyjnych obiektów sztuki materialnej wykonywanych z filcu, takich jak turecka jurta** czy mongolska ger** oraz kepenek***, forma pasterskiego okrycia wierzchniego do tej pory noszonego przez ludność pasterską Anatolii, oraz analiza twórczości i sposobu wykorzystania filcu przez współczesnych artystów, zwłaszcza przez Josepha Beuysa i Roberta Morrisa.

Kontekstowa interpretacja terminów na potrzeby niniejszej rozprawy

high-tech* często używane w mediach określenie zaawansowanych rozwiązań technologicznych i zastosowań najnowszych odkryć naukowych w praktyce

jurta** namiot koczowników Wielkiego Stepu; słowo pochodzi z jęz. tureckiego i występuje na obszarze od Morza Kaspijskiego po Ałtaj, zaś na stepach Mongolii, od Ałtaju Zachodniego po Wielki Chingan, namioty te nazywają się ger**

kepenek*** okrycie wierzchnie z filcu popularne wśród ludności pasterskiej Anatolii

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

1

ROZDZIAŁ

INSPIRACJE

1.1 Filc – krótki rys historyczny

1.2 Jurta | Ger

1.3 Kepenek

1.4 Natura

Tablica inspiracji

1.1 FILC

KRÓTKI RYS HISTORYCZNY

ANALIZUJĄC ŹRÓDŁA NAUKOWE, Z DUŻYM PRAWDOPODOBIEŃSTWEM MOŻNA PRZYJĄĆ, ŻE TECHNIKI WYTWARZANIA FILCU STANOWIĄ NAJSTARSZĄ METODĘ UZYSKIWANIA ZWARTYCH POWIERZCHNI MIĘKKICH MATERIAŁÓW.

„Antropolodzy szacują, że nastąpiło to około 8 do 10 tys. lat p.n.e.. Niezwykle długa tradycja jego wytwarzania związana jest z terytorium Azji. Potwierdzają to, mające ponad 6 tys. lat malowidła skalne odkryte w jaskiniach na terenie obecnej Turcji. (...) Najważniejszego odkrycia dokonano na Syberii w 1929 roku. Przy okazji wykopalisk w Pazyryk na wyżynach Altai w grobowcach znaleziono filcowe dywany, kilimy, skarpety i okrycia wierzchnie. Przedmioty te pochodzą z czasów od 600 do 200 lat p.n.e. i należą do najstarszych odkrytych obiektów z filcu”[1].

Ich przetrwanie było możliwe dzięki niskim temperaturom uniemożliwiającym procesy rozkładu. Znalezione tam dywany i siodła wskazują na wysoko rozwiniętą technikę wytwarzania, przetwarzania i ozdabiania filcowych wyrobów z wykorzystaniem podstawowych technik aplikacji* i inkrustacji**, pozwalając przypuszczać, że poprzedzały je stulecia doświadczeń. „Obiekty z filcu odnalezione w Pazyryk świadczą o tym, że techniki filcowania przez długi czas niesprawiedliwie uważano za prymitywne w stosunku do później rozwiniętych technik tkackich, a pod względem artystycznym w najmniejszym stopniu nie ustępują tym ostatnim. Obecnie można je podziwiać w petersburskim Ermitażu”[2]. Spilśnianie wełny i wytwarzanie z tak powstałego materiału przedmiotów kultury materialnej nierozerwalnie związane jest z koczowniczymi plemionami centralnej Azji.

aplikacja* technika zdobienia; naszywanie na materiał wyciętych motywów dekoracyjnych z innego rodzaju tworzywa lub materiału

inkrustacja** technika zdobienia, tu; technika polegająca na wycinaniu wzorów w materiale podstawowym i zastępowaniu ich materiałem o odmiennej, najczęściej kontrastowej kolorystyce

[1] G.Paetau Sjöberg, *„Filzen. Alte Traditon – modernes Handwerk”*, Paul Haupt Verlag, 2001, tłum. własne z jęz. niemieckiego, str. 14

[2] Ibidem, tłum. własne z jęz. niemieckiego, str. 10

2 3

4 5

6

7

2-7 Artefakty z Pazyryk

Filc ceniono z wielu powodów, przy czym najistotniejszy stanowią jego właściwości ochronne przed warunkami atmosferycznymi; wysokimi i niskimi temperaturami, opadami i wiatrem. W koczowniczy tryb życia idealnie wpisują się techniki jego wytwarzania niewymagające praktycznie żadnych specjalistycznych narzędzi, a co za tym idzie stałego miejsca pobytu. Wszechstronność wykorzystania tradycyjnego filcu można prześledzić na przykładzie społeczności mongolskich, które do dzisiejszego dnia wytwarzają z niego zarówno swoje domostwa - ger (jurty), jak i ich wyposażenie: dywany, kilimy, okrycia wierzchnie, buty, skarpety, nakrycia głowy, pojemniki, jak również okrycia do pochówku zmarłych.

„W Mongolii w górach Noin Ula na wysokości powyżej 1500 m n.p.m. w komorach grobowych znaleziono przedmioty z filcu, których wiek datuje się na pierwsze stulcie naszej ery”[3]. Odkrycia te świadczą o tym, że Mongołowie przez wieki pozostali wierni tradycji i do dnia dzisiejszego przy produkcji przedmiotów z wełny posługują się tymi samymi technikami wytwarzania i ozdabiania, co przed wiekami.

[3] G.Paetau Sjöberg, *„Filzen. Alte Traditon – modernes Handwerk”*, Paul Haupt Verlag, 2001, tłum. własne z jęz. niemieckiego, str. 10

Istnieje wiele dowodów świadczących o produkcji filcu w Chinach. Głównym ośrodkiem jego wytwarzania była Ningxia, w której w XIII wieku wytwarzano w ten sposób dywany na potrzeby cesarskiego haremu. Liczne źródła potwierdzają, że wykorzystywano go także w celach militarnych. Chińscy wojownicy byli wyposażeni w tarcze, kaftany, obuwie i nakrycia głowy. Gruba warstwa filcu stanowiła świetną ochronę przed bronią sieczną i w tym sensie spełniała tę samą funkcję, co średniowieczna zbroja, z tą przewagą, że była lżejsza, chroniła przed zimnem, a ponadto nie nagrzewała się w słońcu.

Dzięki kontaktom handlowym filc utorował sobie drogę do kultury europejskiej. W V wieku p.n.e. w Grecji znajdujmy wzmianki, w których jest on opisywany jako nowość przejęta od przybyszów z Azji. Wytwarzano z niego przeznaczone dla żołnierzy okrycia wierzchnie i nakrycia głowy. W dziesiątej pieśni *„Iliady“* Homera napotykamy na opis skórzanego hełmu Odyseusza od wewnątrz wyścielanego jego warstwą. Wśród prostej ludności Grecji w powszechnym użyciu była „wąska, ściśle przylegająca do głowy stożkowa czapka zwana pilos*”[4], co po grecku oznacza filc. Rzymianie przejęli techniki spilśniania od Greków i poza nakryciami głowy wytwarzali z filcu również wysokie obuwie i skarpety. Preparowano także szczególny rodzaj mającej chronić przed ogniem filcowej zbroi, którą nasączano octem. W okresie antyku w Rzymie czapka z filcu stanowiła symbol wolności. „Niewolnikom, którym darowano wolność, golono głowy i wkładano filcową czapkę pileus**”[5]. „Ad pileum vocare znaczyło tyle, co >>powołać do wolności<<”[6]. Za sprawą sankiulotów i jakobinów podobnego typu nakrycie głowy, z długim czubkiem zawiniętym do przodu – tak zwana czapka frygijska – awansowała w okresie rewolucji francuskiej do symbolu wolności i uwieczniona została między innymi na obrazie *„Wolność prowadząca lud na barykady”* Eugene’a Delacroix. Odkrycia dokonane na Syberii w Mongolii i Kazachstanie dowodzą, że różne techniki wytwarzania filcowych artefaktów rozwinęły się niezależnie od siebie i przetrwały do czasów współczesnych, zachowując swoją kulturową odrębność. Przykładami mogą być tradycyjne dywany wytwarzane w Kazachstanie i Kirgizji. Tradycyjny syrmak*** pochodzi z Kazachstanu i jest przykładem, na którym można prześledzić typowe techniki filcowania i zdobnictwa: aplikacji, inkrustacji i quiltu****. Najprostszy sposób ozdabiania, czyli układanie różnych pod względem kolorystycznym pasm wełny przed procesem filcowania, był znany, ale praktycznie nie stosowano go w tradycyjnych filcowych wyrobach. Ten sposób dekoracji pełni istotną rolę we współczesnych pracach artystów, którzy w tej metodzie cenią sobie prostotę i szybkość uzyskiwania interesujących rezultatów kolorystycznych.

pilos* stożkowata czapka noszona przez mężczyzn w starożytnej Grecji w VI i V wieku p.n.e.. Czasami występowała z daszkiem i bogatymi zdobieniami; jej odmianą był pilidion (mały pilos) z filcu lub wełny noszony przez niewolników, żeglarzy i wolnych wyrobników

pileus** czapka frygijska, czapka wolności (gr. pilos, łac. pileus) – wełniane lub filcowe, ściśle przylegające nakrycie głowy w kształcie stożka, z opadającym do przodu szpicem

syrmak*** wielobarwny dywan wytwarzany z wykorzystaniem technik unikatowych, takich jak: aplikacja, wycinanie, inkrustacja, pikowanie technika filcowania na okrągło* - bezszwowa technika wytwarzania filcowych form przestrzennych

quilt**** technika patchworku, artystycznego pikowania tkanin, dywanów, warstw filcu

[4] K.Kubalska-Sulkiewicz, M.Bielska-Łach, A.Manteuffel-Szarota, „*Słownik terminologiczny sztuk pięknych”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2007

[5] Ibidem

[6] O.Friedrich von Richter, J.V.Francke, „*Griechische und lateinische Inschriften*”, Reimers Verlag, Berlin 1830, tłum. własne z jęz.niemieckiego, str. 397

„Shyrdaki* pochodzące z Kirgizji są przeważnie dwubarwne i w zestawieniach komplementarnych np. w czerwieni i zieleni. Większość dywanów wykonywana jest jednak w kontraście jasny – ciemny, wykorzystując naturalną kolorystykę wełny. Wzory stosowane w dywanach sięgają czasów poprzedzających islamizację tych terenów i symbolizują: ochronę, wierność, nadzieję, szczęście, szczodrość. Interesujący jest fakt, że każda wieś i każdy rzemieślnik wytwarzający dywany może nadawać użytym wzorom swoje własne szczególne symboliczne znaczenie”[7]. W naszym kręgu kulturowym spilśnianie** zarezerwowane było dla najniższych warstw społecznych jako technika prymitywna, którą wyparł dynamiczny rozwój tkactwa.

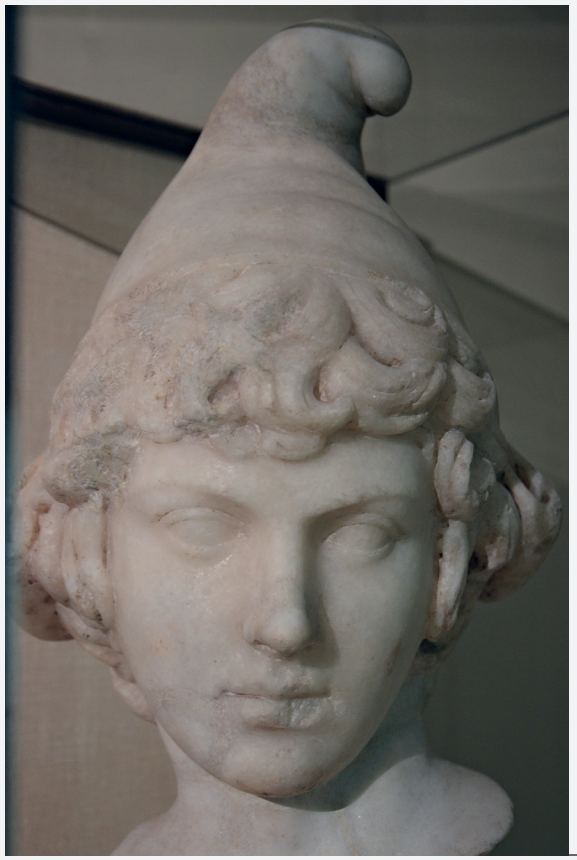
Do świadomości współczesnych społeczeństw filc został przywrócony dzięki zaangażowaniu i pasji Mary Burkett, która poświęciła szesnaście lat na badania związane z jego historią i technikami wytwarzania. Efektem tej pracy było opracowanie i wydanie w 1979 roku książki *„The Art of Feltmaker”*, będącej inspirają dla całego pokolenia nowych twórców. Publikacji książki towarzyszyła wystawa pod tym samym tytułem, prezentująca tradycyjne wyroby z terenów Bliskiego i Środkowego Wschodu, a także Azji i Skandynawii. Był to okres poszukiwań nowych środków artystycznego wyrazu i wielu artystów poddało się fascynującym możliwościom plastycznego kształtowania i wykorzystania filcu przyczyniając się do jego rozpowszechnienia w sztuce, wzornictwie przemysłowym, a także modzie.

shyrdak* dwubarwny dywan z filcu (najczęściej są to dwa dywany tworzone równolegle będące w stosunku do siebie jak negatyw i pozytyw)

spilśnianie** proces polegający na tworzeniu trwałej struktury połączonych włókien wełnianych (filc) lub uszlachetnianiu wełnianych tkanin i dzianin w wyniku zagęszczania ich struktury

[7] G.Paetau Sjöberg, *„Filzen. Alte Traditon – modernes Handwerk”*, Paul Haupt Verlag 2001, tłum. własne z jęz. niemieckiego, str. 22

8



9

8. *Łabędź z Pazyryk*, pierwszy obiekt przestrzenny wykonany z filcu
9. Głowa Attisa we frygijskiej czapce prawdopodobnie ok. II wieku n.e.

1.2 JURTA | GER

WIĘKSZOŚĆ PIERWOTNYCH DOMOSTW BYŁA BUDOWANA NA PLANIE KOŁA: JURTY, SZAŁASY, ZIEMIANKI, INDIAŃSKIE TIPI, AFRYKAŃSKIE CHATY. BYĆ MOŻE „(...) GDZIEŚ GŁĘBOKO W NAS DRZEMIE TĘSKNOTA ZA OKRĄGŁYM DOMEM”[8].

Największą użytkową formą wytwarzaną z filcu jest jurta. Zakreśla przestrzeń półkulą, tworzącą wnętrze dające idealne schronienie przed trudnymi warunkami klimatycznymi. Koczowniczy tryb życia wymaga schronienia o prostej konstrukcji, które daje się szybko złożyć, rozłożyć, przetransportować. Pierwotnie filcowe namioty pochodziły z terenów obecnej Turcji, dopiero w VIII wieku n.e. przejęli je Mongołowie, udoskonalając drewnianym stelażem. „Ogólny plan budowy jest dla wszystkich ludów koczowniczych podobny, różnią się nieznacznie, a różnice te uwarunkowane są zmiennym klimatem np. w Kirgizji, gdzie jest więcej opadów, dach jurty jest wyższy i bardziej spadzisty, w Mongolii, gdzie klimat jest bardziej suchy i wietrzny, dach jest zdecydowanie bardziej płaski”[9].

Historia mongolskiej ger liczy około trzech tysięcy lat. Forma znana obecnie jest wynikiem transformacji dokonanej przez wiele pokoleń. Wnętrze wyposażone jest w dywany i kilimy, co sprawia, że panuje w nim specyficzny stały klimat o wyrównanej temperaturze i wilgotności niezwykle korzystny dla osób ją zamieszkujących. W jurcie nie jest potrzebna klimatyzacja, ponieważ dzięki jej naturalnym właściwościom jest w niej ciepło zimą, a chłodno latem.

Stanowi prawdziwy mikrokosmos pełen symbolicznych znaczeń, w którym podział przestrzeni i kodeks zachowań został ściśle określony przez pokolenia jej mieszkańców.

Nic nie zostało pozostawione przypadkowi. Jej stosunkowo mała przestrzeń około 5-6 metrów średnicy i 2,5 metra wysokości dzięki minimalizmowi i uporządkowaniu potrafi zaspokoić wszystkie potrzeby nawet trzypokoleniowej rodziny. Dla Mongołów filcowy namiot jest czymś pomiędzy domem a świątynią, przestrzenią łączącą ziemię z niebem i postrzegany jest jako sacrum stanowiące odzwierciedlenie kosmicznego ładu i porządku. „Kiedy kształt domostwa ulega zmianie i chata zastąpiona zostaje przez jurtę, mityczno-rytualną funkcję słupa centralnego spełniać zaczyna umieszczony wysoko otwór stanowiący ujście dla dymu. Podczas składania ofiar do jurty wnosi się drzewo ofiarne, którego wierzchołek wychodzi przez ten właśnie otwór. Jego siedem konarów symbolizuje siedem sfer niebieskich. Tym samym z jednej strony zostaje podkreślony związek domu z Wszechświatem, z drugiej zaś fakt, że dom ten usytuowany jest w Środku Świata, jako że otwór przeznaczony do odprowadzania dymu znajduje się wprost Gwiazdy Polarnej”[10].

[8] http://www.vivateco.pl/jurty-tatarskie/ jurty tatarskie, 5 września 2013

[9] G.Paetau Sjöberg, „*Filzen. Alte Traditon – modernes Handwerk*”, Paul Haupt Verlag, 2001, tłum. własne z j. niemieckiego, str. 39

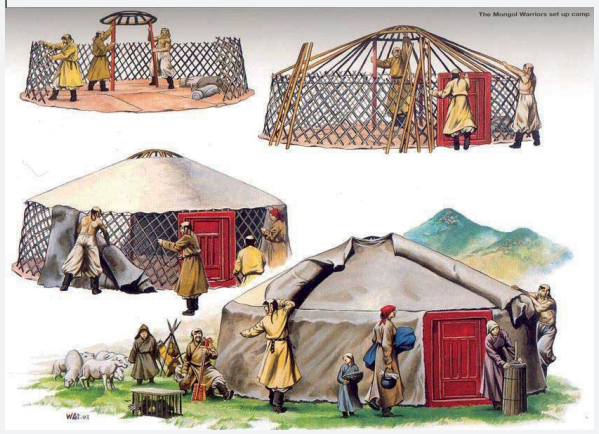
[10] M.Eliade, „*Symbole i Obrazy*”, przekład M.i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, 1998, str.57

Każdy przedmiot i każde żywe stworzenie znajdujące się wewnątrz ma określone miejsce. Prawie każdy element obdarzony jest symbolicznym znaczeniem, np. „jej prawa strona symbolizuje pierwiastek męski, lewa – żeński, wspólnie odpowiadają uzupełniającym się energiom yin i yang*”[11]. Dwa słupy podtrzymujące część środkową symbolizują męża i żonę, nie należy przechodzić pomiędzy nimi, gdyż może to źle wpływać na życie rodzinne. Jurta spełnia specyficzną funkcję zegara słonecznego: wpadające przez górny otwór promienie słoneczne wskazują aktualną godzinę, a mieszkańcy poruszają się wokół centralnego paleniska zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Ustawienie jurty nie może być przypadkowe. Wyjście skierowane jest zawsze na południe, będące dla Mongołów najważniejszą stroną świata. Ma to swoje praktyczne uzasadnienie: z jednej strony do jurty wpada więcej światła, z drugiej stanowi ochronę przed mroźnym wiatrem z północy. Przestrzeń jest energooszczędna, utrzymuje ciepło, zapewnia dobrą wentylację i klimatyzację, a jednocześnie jest odbiciem relacji społecznych. Jej konstrukcja jest idealnie dostosowana zarówno do otaczającej ją natury, jak i potrzeb ludzi „(…) dla wielu to magiczne miejsce, w którym czują się bezpiecznie i komfortowo. Przebywanie wewnątrz okrągłego namiotu przywraca harmonię, koi stres i wycisza, dodaje energii, wzmacnia i regeneruje siły”[12].

Jurta jako mieszkanie jednopokojowe, bez podziałów przestrzeni w postaci ścian, wymusza odmienne, od naszych form kulturowych, zasady współżycia. Intymność nie ma wielkiego znaczenia, ludzie żyją w symbiozie zarówno ze sobą, jak i otaczającą ich przyrodą, nie zmieniając jej, lecz dostosowując się do niej.

yin i yang* koncepcja pochodząca z antycznej filozofii chińskiej i metafizyki; opisuje dwie pierwotne i przeciwstawne, lecz uzupełniające się siły, które odnaleźć można w całym wszechświecie, ich wzajemne oddziaływanie jest przyczyną powstawania i zmiany wszystkich rzeczy

10 | 11



12

10. Wnętrze tradycyjnej jurty
11. Proces rozkładania jurty
12. Jurta

11 M.Eliade, „*Symbole i Obrazy*”, przekład M.i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, 1998, str.57

12 www. vivateco.pl, http://www.vivateco.pl/jurty-tatarskie/ jurty tatarskie, 5 września 2013

1.3 KEPENEK

„FILC I PASTERSKI PŁASZCZ TWORZĄ JEDNOŚĆ ZŁOŻONĄ Z MATERIAŁU, FORMY I FUNKCJI”[13]. NAJBARDZIEJ ZNANĄ TRADYCYJNĄ FORMĄ ODZIEŻY JEST TURECKI PŁASZCZ PASTERSKI ZNANY JAKO KEPENEK, O PROSTEJ, NAWIĄZUJĄCEJ DO PELERYNY FORMIE, FILCOWANY NA OKRĄGŁO*, BEZ RĘKAWÓW, CZĘSTO Z KAPTUREM.

„W mowie potocznej określenie kepenek równoznaczne jest z filcem, dlatego też możemy napotkać określenie kece – filc”[14]. Kepenek spełnia funkcję pośrednią pomiędzy płaszczem, peleryną i jednoosobowym namiotem. W swojej podstawowej konstrukcji przypomina wertykalny prostokąt, wyglądem nawiązujący do wyprostowanej postaci, zredukowany do najprostszej formy. Jest otwarty z przodu i u dołu, z lekko tylko zaznaczonym podkrojem szyi. W ten sposób tworzy okrycie gwarantujące optymalną ochronę i stanowi najmniejszą możliwą do zamieszkania przestrzeń, w której pasterz może schronić się przed gorącem, wiatrem i deszczem. Może w niej spać, a dzięki przestrzeni powietrza pod szeroką częścią barkową, która wynika z prostokątnej formy, powstaje we wnętrzu regulacja wilgotności i ciepła, tworząc szczególny mikroklimat. „Żaden inny ubiór nie przypomina tak bardzo o przeszłości jak to archaiczne okrycie pasterskie, które sprawia wrażenie stojącej w przestrzeni krajobrazu rzeźbie lub megalityczny głaz sprzed prapoczątków ludzkości”[15].

Wytwarzane przez rzemieślników kepenki wykonywane są techniką bezszwową, tworząc formę zamkniętego kokonu. Prostsze są złożonymi do środka prostokątnymi kawałkami filcu zszytymi na ramionach. Ten sposób tworzenia okrycia jest prawdopodobnie najstarszą formą powstałą z prostokątnej powierzchni. W niektórych regionach łączone są z kapturem, który czasami mocno ogranicza swobodę ruchu, dlatego stanowi oddzielną, zachodzącą na plecy formę dokładaną do kepenka. Preferowany biały kolor okrycia sugeruje wyższą jakość i co za tym idzie, jego wyższą cenę. Kepenki stanowią zamkniętą lub otwartą, pustą formę, której dolny brzeg może być dodatkowo wzmocniony. W celu uzyskania takiej formy długi, poddany wstępnemu spilśnieniu prostokąt filcu układany jest w formę okrycia, a następnie ze wszystkich trzech stron zamykany i ponownie filcowany, aż do uzyskania odpowiedniego stopnia spilśnienia. W drugim przypadku łączony jest tylko z dwóch dłuższych boków, a jego dół zostaje wzmocniony przez podwinięcie i ponowne filcowanie. Gotowy płaszcz potrzebuje już tylko przecięcia wzdłuż linii środka przodu, natomiast zamknięta całkowicie forma musi zostać przecięta również na dole (nie do końca przecięta linia przodu świadczy o nowości płaszcza). „Duże znaczenie dla trwałości i jakości kepenka ma rodzaj wełny, jaka została użyta do jego produkcji. Najwyższej jakości wełna nie jest poddawana procesom prania, co zapobiega usunięciu z włókien lanoliny, która ochrania je, sprawiając, że pozostają elastyczne. Taka naturalna impregnacja powoduje, że kepenek ma lepsze właściwości chroniące przed wodą i brudem.

technika filcowania na okrągło* bezszwowa technika wytwarzania filcowych form przestrzennych

[13] M.Lang, *„Filzkunst”*, Haupt Verlag, 2001, tłum.własne z jęz. niemieckiego, str. 36

[14] M.Lang, *„Filzkunst”*, Haupt Verlag, 2001, tłum.własne z jęz. niemieckiego, str. 36

[15] Ibidem, tłum. własne z j. niemieckiego, str. 37

Przy produkcji wysokiej jakości filcu rezygnuje się z użycia mydła, ograniczając się do gorącej wody lub pary wodnej, co chroni włókna przed skłonnością do łamania się i kruszenia. Produkcja kepenka wysokiej jakości wymaga użycia około sześciu kilogramów wełny”[16].

„Okrycie to, oprócz swojej podstawowej funkcji pełniło również rolę jednoosobowego namiotu, a czasami śpiwora, i było dostatecznie obszerne, aby dać schronienie małym jagniętom”[17]. Do dziś można spotkać w Turcji mężczyzn ubranych w ciężkie filcowe okrycia z kapturem i bez rękawów.

W polskich źródłach również znaleźć można udokumentowane przykłady noszenia podobnych form ubioru. „W książce >>*Dwór*<< Trztyprztyckiego czytamy: >>Pan siedział na kotczym, któremu zwisnąwszy skrzydło kopieniaka, tarło się o koło. Dopiero aż do domu zajechawszy, postrzegł delją umazaną<<. Brückner wskazuje, jako źródłosłów, wyraz węgierski köpenyeg, płaszcz, który Węgrzy zapewne wzięli z tureckiego kepenek. Stefan Batory chodził w obozie i na łowach w kopieniaku, co dało powód upowszechnienia się takich płaszczów w Polsce, a moda ta trwała w Polsce przez lat kilkadziesiąt. Po zgonie króla, w spisie szat po nim pozostałych wymieniony jest kopieniak szarłatny sobolami przednimi podszyty, z guzikiem jedwabnym jednym i pętlicą, oceniony na złotych ówczesnych 1548. Kopieniak, płaszcz od deszczu bez rękawów, tylko z rodzajem peleryny, krojem węgierskim. Drugi kopieniak także czerwony szarłatny, bez futra, tylko atłasem czerwonym podszyty, oceniony był tylko na złot. 60”[18].

13

14

15

13. Mężczyźni w tradycyjnych tureckich kepenkach
14. Węgierski odświętne okrycie z filcu
15. Proces filcowania kepenka

16 M.Lang, *„Filzkunst”*, Haupt Verlag, 2001, tłum.własne z jęz. niemieckiego, str. 40

17 Ibidem tłum.własne z jęz. niemieckiego, str. 37-38

18 Z.Gloger, *Encyklopedia staropolska* (tom III), Warszawa, druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900

16

17

18

20

21

19

22

23

16-19. Ptasie gniazda
20. Gąsienica w transparentnym kokonie
21. Gniazdo osy
22. Gniazdo kolibra, Costa Rica
23. Kokony jedwabnika szlachetnego

1.4 NATURA

GDY ANALIZUJE SIĘ JURTĘ I KEPENEK, PODŚWIADOMIE NASUWA SIĘ SKOJARZENIE NAWIĄZUJĄCE DO NAJPROSTSZEJ W ŚWIECIE PRZYRODY FORMY, JAKĄ JEST KOKON*.

Rolę jaką pełni kokon „powłoka wytwarzana przez larwy niektórych owadów, osłonka otaczająca jaja niektórych zwierząt, izolująca od otoczenia i chroniąca przed niesprzyjającymi warunkami środowiska”[19] można porównać pod względem funkcji do omawianych wcześniej filcowych artefaktów. Jak wskazuje definicja, w naturze kokon spełnia dwie zasadnicze funkcje: ochronną i izolującą, które mają na celu stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla rozwoju znajdującego się w nim życia. W cywilizacji te same funkcje pełnią artefakty: dom i ubiór.

Kokon mogący stanowić synonim strefy komfortu może być w tym kontekście rozpatrywany jako zamknięta forma, która tworzy bezpieczną przestrzeń umożliwiającą skupienie na sobie i własnym rozwoju, ale również powodującą: samotność, izolację, brak komunikacji, ograniczenie ruchu, a tym samym prowokuje niebezpieczeństwo pozostania w niej, gdyż taką strefę łatwo jest zbudować, ale trudno opuścić.

Proces otaczania się kokonem może stanowić inicjowany przez jednostkę, aktywny akt lub bierny stan, gdy jego symboliczną przestrzeń generuje otoczenie. Oba mogą być rozpatrywane z psychologicznego punktu widzenia, pod kątem ich skutków dla rozwoju jednostki. Proces spilśniania wełny, niewymagający żadnych narzędzi, dokonywany bezpośrednio rękoma, organiczna materia powstałego filcu i jego izolacyjne właściwości stają się idealnym materiałem do wizualizacji tych procesów. W podobnym kontekście filc postrzegany był przez Josepha Beuysa, który w swoich pracach obarczył go licznymi symbolicznymi asocjacjami, rozumiejąc kokon jako pewne stadium, które musi nastąpić, aby mógł się dokonać dalszy rozwój. Proces ten ma jednak sens tylko wtedy, kiedy stanowi etap przejściowy, po którym jednostka podejmie wysiłek jego opuszczenia. Wydobycie się z kokonu wymaga aktywności i wysiłku, a energia skierowana jest zawsze od wewnątrz do zewnątrz. Pozostanie w nim jest jednoznaczne ze śmiercią organizmu.

Wyróżnione artefakty i formy organiczne są kontekstowym poszukiwaniem idei, która w procesie projektowym będzie inspiracją, wyznaczoną mapą powiązań prowadzącą do rezultatu, nazwanego *ubiorem do zamieszkania***, rozumianą jako interpretacja powłoki, kokonu, zamkniętej formy, która z jednej strony tworzy przestrzeń wewnętrzną, izolującą, z drugiej zaś wchodzi w interakcję z przestrzenią zewnętrzną, umożliwiającą ruch i komunikację.

kokon* z fr.- cocon - powłoka; zewnętrzna osłona jaj zwierząt, izolująca od otoczenia, chronica przed niesprzyjającymi warunkami środowiska

ubiór do zamieszkania** autorska nazwa własna, kontekstowo omawiana w części praktycznej

[19] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958-69

1
2
3
4
5

6
7
8
9
10

2

ROZDZIAŁ

KONTEKSTY

2.1 Artystyczne wykorzystania filcu przez Josepha Beuysa

2.2 Antyformy Roberta Morrisa

2.3 Forma

2.4 Kula, symbolika i znaczenie

2.1 ARTYSTYCZNE WYKORZYSTANIE FILCU PRZEZ JOSEPHA BEUYSA

OSOBISTE PRZEŻYCIA JOSEPHA BEUYSA W RÓWNYM STOPNIU CO POSZUKIWANIE NOWYCH ŚRODKÓW EKSPRESJI I NOWATORSKIE PODEJŚCIE DO MATERIAŁÓW Z KTÓRYMI PRACOWAŁ SPRAWIŁY, ŻE FILC ZAJĄŁ SZCZEGÓLNE MIEJSCE W JEGO TWÓRCZOŚCI, A TYM SAMYM WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE.

Jako chłonny, zatrzymujący ciepło i wilgoć materiał izolujący dźwięki, wprowadzający atmosferę spokoju i bezpieczeństwa, filc jest idealnym tworzywem do budowania form, które dają możliwość przeżywania przestrzenności ludzkiego ciała i ludzkiej natury. Twórczość Beuysa stanowi jedną nierozerwalną całość – jest zawiłym systemem, złożonym z artystycznej teorii i praktyki, estetyki i filozofii. Teksty, obiekty, akcje, a także wywiady i autokomentarze w równym stopniu są środkiem twórczego przekazu i sformułowanego przez niego artystycznego manifestu. „Przesuwam zatem obraz z powrotem w to miejsce, z którego się wywodzi. Powracam do sentencji: >>Na początku było słowo<<. Słowo jest formą. W takim razie stanowi zasadę ewolucji. Owa zasada ewolucji musi wpływać na człowieka. (…) Wołam zatem o doskonalszą strukturę myślenia, odczuwania oraz woli. One to stanowią prawdziwe kryteria estetyczne”[20].

Sztuka Beuysa prowokuje i zachęca do kreatywności, w tym sensie stanowi mobilizację do walki z bezwładnością, którą każdy nosi w sobie i której symbolicznego odzwierciedlenia można dopatrywać się w organicznej materii, jaką jest filc. Artysta „(…) klasyfikował własne dokonania i działania,

24. Joseph Beuys, „*Stado*“, 1969

[20] J. Beuys, *„Teksty, Komentarze, Wywiady”*, oprac. J.Jedliński,Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 1990, str. 7

uzasadniając formę, którą one przybierały, naczelnym celem, który określał jako stymulowanie dyskusji na temat sztuki (…) wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia(…). Beuys chętnie wykorzystywał nietrwałe, organiczne substancje, które można określić jako mało atrakcyjne estetycznie, a wręcz odrażające. Jego zdaniem były one dobrym nośnikiem energii mentalnej”[21].

Pozbawiony wszelkiego prestiżu i wypchnięty na margines społecznej świadomości, filc doskonale spełniał stawiane przed nim warunki, a Beuys w swoich pracach realizował przy jego pomocy całe systemy powiązanych ze sobą symbolicznych odniesień.

W tym kontekście należy rozpatrywać pracę „*Fortepian*”. Obiekt został wykorzystany w trakcie performance* w Staatliche Kunstakademie w Dueseldorfie 7 lipca 1966 roku (fortepian Bechstein, pokryty filcem z dwoma krzyżami z czerwonego materiału, Centre Pompidou, Paryż). Fortepian zamknięty wewnątrz filcowej powłoki – skóry to tylko materialna część dzieła pozostała po akcji Infiltration Homogen fuer Konzertfluegel, der groesste Komponist der Gegenwart ist das Contergankind (Infiltracja – homogenizacja na fortepian, największym kompozytorem współczesności jest dziecko po thalidomidzie).

„W zwykłym sensie fortepian jest stosowany do wytwarzania dźwięku. Kiedy nie jest używany, jest cichy, lecz posiada nadal możliwość wydania dźwięku. Tu żaden dźwięk nie jest możliwy i fortepian skazany jest na milczenie. (…) Infiltracja – homogenizacja opisuje charakter i strukturę filcu, tak że fortepian staje

performance* z ang. przedstawienie - rodzaj działania artystycznego, w którym przedmiotem i tematem jest ciało „performera - twórcy”

25. Joseph Beuys „*Filcowy garnitur*”, 1975

21 J. Beuys, „*Teksty, Komentarze, Wywiady*”, oprac. J.Jedliński,Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 1990, str. 10

26. Joseph Beuys „ *Fortepian*”(Infiltracja – homogenizacja fortepianu), 1966

się ujednoliconym depozytem dźwięku z możliwością filtrowania go przez filc”. Zamknięty w dźwiękochłonnej powłoce fortepian jest głównym świadkiem przeprowadzonego przez Beuysa performance’u, stając się z kolei inspiracją dla wielu artystów, którzy nawiązują do idei opakowywania przedmiotów. Bezpośrednio do tej pracy odnosi się Marcin Berdyszak w pracy „Kulturowy stereotyp rozumienia twórczości Josepha Beuysa”[22].

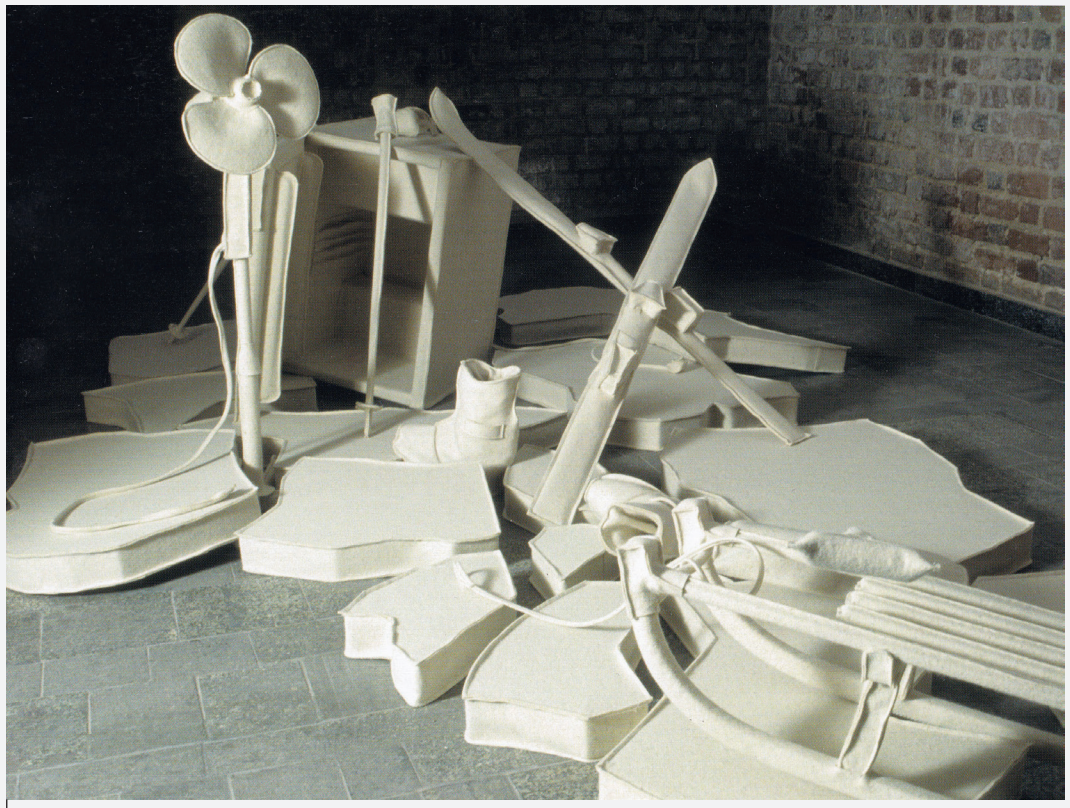
Pierwsze skojarzenia związane z tą pracą to: opakowanie, izolacja, ujednolicenie, uniformizacja przedmiotów przez otoczenie ich powłoką z jednolitego materiału, w tym przypadku białego filcu. W tym sensie praca ta zgodnie z tytułem stanowi kwintesencję stereotypu i substytut pracy Beuysa. Można pokusić się jednak o stwierdzenie, że sam fortepian oddzielony od pierwotnej idei, przechodząc w pewnym stopniu do kultury masowej, stał się substytutem samego siebie.

Analiza tych prac wywołuje wielorakie skojarzenia nie tylko z obszarem materialnych, ale także symbolicznych znaczeń, związanych między innymi z ochronną funkcją ubioru na różnych poziomach ludzkiej egzystencji.

22 J. Beuys, *„Teksty, Komentarze, Wywiady”*, oprac. J.Jedliński,Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 1990, str. 50

Zakładając, że w ubraniu czujemy się bardziej sobą niż nago, nasuwa się pytanie, w jakim stopniu ubiór stanowi substytut naszej osobowości, będąc rodzajem protezy. Czy sam ubiór może być substytutem człowieka, rodzajem wydmuszki, czy stanowi powierzchnię projekcji tego, co stanowi jego wnętrze.

Do symboliki filcowego fortepianu nawiązuje, będąca zarazem jego kontynuacją, praca „*Felt suit*" („Filcowe ubranie"): „ (...) seria skopiowana z własnego ubrania Beuysa – odnosi milczenie fortepianu do ciała ludzkiego, ochrona, izolacja, ujednolicenie, co przywołuje na myśl aresztantów, nędzę i proletariat. Beuys ubrał ten filcowy garnitur do akcji >>Oddział odosobnienia<<, akcji o wymowie antywojennej w związku z wojną w Wietnamie"[23]. Beuys posłużył się metaforą ubioru i materiałem, z którego został wykonany, we właściwy dla siebie sposób, doceniając jego wartość jako nośnika znaczeń mających swoje korzenie w historii i dodając do nich własne, wynikające z indywidualnych przeżyć i doświadczeń. Sposób, w jaki Beuys poruszał się w obszarze symbolicznych kontekstów i powiązań, jest ważnym źródłem inspiracji i projektowych przemyśleń na potrzeby niniejszej rozprawy.



27. Marcin Berdyszak „*Kulturowy stereotyp rozumienia twórczości Josepha Beuysa*", 2006

[23] J. Beuys, „*Teksty, Komentarze, Wywiady*", oprac. J.Jedliński,Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 1990, str. 53

28. Robert Morris, *Bez tytułu*, 1967-8
29. Robert Morris, *Bez Tytułu* (Brązowy Filc), 1973
30. Robert Morris, *Bez tytułu* 1967

29

30

2.2 ANTYFORMY ROBERTA MORRISA

ANALIZA POWIĄZAŃ KONTEKSTOWYCH ZWIĄZANYCH Z BADANYM TEMATEM DOPROWADZIŁA DO WIĘKSZEGO ZASTANOWIENIA SIĘ NAD PODEJŚCIEM DO SAMEGO SUROWCA, JAKIM W POŁOWIE XX WIEKU STAŁ SIĘ FILC.

Robert Morris, podobnie jak Joseph Beuys, dążył do rozwoju koncepcji umożliwiających poszerzenie definicji sztuki oraz zakresu jej oddziaływania. Poszukiwania te były ściśle związane z badaniami nad właściwościami materiałów i substancji niestanowiących do tej pory środków artystycznego wyrazu.

W drugiej połowie lat 60-tych ub. wieku Morris zaczyna realizować obiekty z materiałów miękkich, określane jako antyformy*. Jego celem było zbadanie możliwości tworzyw, które w stereotypowym założeniu nie spełniają warunków stawianych materiałom wykorzystywanym w działaniach rzeźbiarskich, gdyż pod wpływem siły ciężkości ulegają odkształcaniu. W swoich poszukiwaniach analizował możliwości zastosowania między innymi różnego rodzaju odpadów, np. włókienniczych, zwrócił także uwagę na filc. Przedmiotem zainteresowań i obiektem badań stały się zwłaszcza właściwości filcu produkowanego przemysłowo, o dużej gramaturze, który jako stosunkowo ciężki, niemniej jednak miękki materiał bezwiednie poddaje się siłom grawitacji. Cięty w paski lub nacinany bez określonej formy w wyniku własnej ciężkości i bezwładności układał się zgodnie z właściwościami fizycznymi, tworząc na podłodze i ścianach przypadkowe formy. Artysta nie dążył do ich określenia i nie ingerował w dalszy proces kształtowania. Antyformy Morrisa „dzieją się" same. „Pozostawiony sam sobie materiał nie jest zmuszany do przyjęcia z góry określonej formy, ma szansę w pełni wykorzystać możność tworzywa"[24], pisze w przedmowie do katalogu wystawy Izabelli Gustowskiej „*Life is a Story*" Wojciech Suchocki. „Przeistaczanie materii – to z pewnością niebłahy składnik zagadki sztuki; wniknięcie w tworzywo w takim stopniu, by dzieło było niejako samorosłe, by jego znaczenie do tego stopnia wyzyskiwało własne możności tworzywa, że uzyska sobie tylko właściwą nieustanność dziania się"[25].

Bezwładność, jako jedna z właściwości filcu w zasadniczy sposób wpływająca na układalność, jest głównym aspektem analizy, której na potrzeby niniejszej pracy zostały poddane filcowe formy. Jej efekty mają zasadniczy wpływ na przebieg dalszych procesów projektowych związanych z *ubiorem do zamieszkania*.

antyformy* określenie kojarzone ze sztuką Roberta Morrisa, jego koncepcją artystyczną formy

[24] *„Izabella Gustowska Life is a Story"*, oprac. E.Hornowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, W. Suchocki,wstęp do katalogu, str. 5

[25] Ibidem, str. 5

2.3 FORMA

W HISTORII SPOSOBY POSTRZEGANIA I KATEGORYZACJI TEGO, CO DZIŚ OKREŚLA SIĘ MIANEM SZTUKI PODLEGAŁY CIĄGŁYM ZMIANOM, ZMIENIAŁY SIĘ RÓWNIEŻ JEJ INTERPRETACJE, ZATEM NIE MA JEDNOZNACZNEJ DEFINICJI DOTYCZĄCEJ FORMY, KTÓRA MOŻE DECYDOWAĆ, W JAKI SPOSÓB DZIEŁO SZTUKI JEST REJESTROWANE I PRZEKAZYWANE ODBIORCY.

W okresie starożytnym forma w architekturze miała nie tylko wpływ na treść, ale i sama była treścią. Należy wspomnieć piramidy w cywilizacjach starożytnych: użytkowość tak widzianej funkcji formy miesza się z jej funkcją wytwarzania abstrakcyjnych treści (powaga, majestatyczność, nieśmiertelność). Podobne zastosowanie znajdujemy później w budownictwie sakralnym, w którym forma użytkowa łączy się z przekazem abstrakcyjnym (strzelistość wież symbolizujących „wniebowstąpienie" czy kształt konstrukcji naw w formie krzyża). Różne były; znaczenie, opis i systematyzacje formy w sztuce, początkowo interpretowane jako układ (np. kolumn) części, elementów, składników dzieła. Arystoteles uważał, że jej autorami byli pitagorejczycy. Miała ona charakter normatywny, związany z istniejącym kanonem piękna. Zakładała, że piękno jest obiektywne i da się je jasno określić, zatem według Greków było tym, co harmonijne, symetryczne, proporcjonalne. Pitagorejczycy uznawali, że powstaje przez liczbę, jest systemem postrzeżeń, a system jest liczbą. W średniowieczu św. Augustyn uważał, że „im więcej w rzeczach umiaru, kształtu i ładu [modum, soeciem et ordinem – trzy synonimy formy], tym są większymi dobrami"[26].

Między XV a XVIII stuleciem powstało kolejne pojęcie formy jako konturu, rysunku, zarysu kształtu przedmiotu, będącego przeciwieństwem barwy. W tych czasach dochodziło do radykalnych odkryć w postrzeganiu, co jest w sztukach plastycznych istotne – barok sprzeciwiał się renesansowemu ignorowaniu znaczenia kolorów, tworząc kolorystyczny nurt malarstwa, z kolei w oświeceniu najważniejszy był rysunek akademicki. Kant pisał, że momentem istotnym jest rysunek, barwy zaś są jedynie „rzeczą powabu"[27] i nie mogą przedmiotu „uczynić godnym oglądania ani pięknym"[28]. Cytując Rudolfa Arnheima: „Postrzegając kształt, zawsze świadomie lub nieświadomie przyjmujemy, że kształt ten coś przedstawia, a wobec tego, że jest formą jakiejś treści"[29], formą nazywa się to, co jest bezpośrednio dane zmysłom i dzięki czemu odczytujemy sens dzieła. Średniowieczni scholastycy starali się jak najprecyzyjniej oddzielać formę od treści, podobnie problem ten postrzegano w odrodzeniu i kolejnych epokach.

Takie formalistyczne stanowisko zyskiwało z biegiem lat coraz szerszą sławę, aż do utworzenia nurtu formalistycznego w sztuce XIX wieku. Do sztuki mimetycznej, która była dla

[26] R.Arnheim, *„Sztuka i percepcja wzrokowa"*, Słowo/Obraz Terytoria, 2005

[27] Ibidem, str. 358

[28] Ibidem, str. 358

[29] Ibidem, str. 109

Greków ideałem, powrócił Piet Mondrian, który zdefiniował układ linii prostych i podstawowych kolorów, określonych przez niego jako piękno kosmiczne. Kant definiował formę jako aprioryczną, czyli przyjętą z góry, opartą i uzasadnioną nie na doświadczeniu, lecz na rozumowaniu. Dopiero następcy Kanta zbliżyli jego definicję formy do sztuki – przede wszystkim K. Fiedler i H. Wolfflin. Według pierwszego z nich to, jak postrzegane jest dane dzieło, zależy tylko od odbiorcy. Natomiast Wolfflin zauważył, że formy nie są ponadczasowe, tylko zmieniają się i wiążą z daną epoką. Winckelmann pisał, że: „dokładność oka w obserwacji prawdziwej formy i wielkości tematów obrazów i ich formy dotyczy w równej mierze koloru, jak i kształtu”[30]. Jego teoretyczne prace na temat sztuki i jej historii dały podstawy prądu neoklasycystycznego, w którym „forma naśladowana z okresu hellenistycznego i jego elementów w klasyce rzymskiej traktowana była jako próba nałożenia harmonii w dziełach artystycznych, co z kolei miało mieć bezpośredni wpływ na osiągnięcie piękna sztuki”[31]. Pozorny brak formy lub jej wyraźne ograniczenie jest charakterystycznym rysem wielu współczesnych prądów w sztuce. Trudno jednak powiedzieć, że odrzucenie zastanych form jest brakiem formy. Każdy zapis twórczości opiera się na jakiejś formie, gdyż jest ona materialną ekspozycją idei artystycznej. We wstępie do polskiego tłumaczenia “*Fajdrosa*” Platona Władysław Witwicki opisywał zmiany w formie sztuki starożytnej w Grecji: „Sztuka grecka czasów Platona, będąca w rozkwicie hellenizmu, różniła się w sposób zasadniczy od surowej estetyki i formy antycznej sztuki greckiej”[32]. Z opisu Witwickiego wnioskować można, że już wówczas zmiany te były nie mniej rewolucyjne od tych, zachodzących w rozumieniu i stosowaniu formy w sztuce współczesnej. Mając na uwadze wielość interpretacji teoretyków, praktyków i powstałych manifestów artystycznych, ważnym źródłem inspiracji stała się praca Josepha Beuysa pod skróconym tytułem „*SaFG – SaUG*” („*Wschód Słońca – Zachód Słońca*”). Zostały w niej zawarte wszystkie wytyczne procesu rzeźbienia z rozwiniętej przez artystę teorii rzeźby, która w jego koncepcji obejmowała wiele zagadnień: od procesu kształtowania myśli po procesy zachodzące w społeczeństwie. „Moje obiekty należy widzieć jako środek stymulujący przekształcanie idei rzeźby, a także sztuki w ogólniejszym znaczeniu. Mają one prowokować do myślenia o tym, czym może być rzeźba oraz w jaki sposób koncepcja rzeźbienia może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który używany jest przez każdego. Formy myślenia – jak kształtujemy nasze myśli lub formy mówienia – jak nadajemy kształt naszym myślom w słowie(…), w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy. Rzeźba, jako proces ewolucyjny: każdy jest artystą“[33]. Teoria ta jest „oparta na przechodzeniu od chaotycznego materiału do uporządkowanej formy. Warunkiem wstępnym udanej rzeźby było, zatem to, iż wewnętrzna forma powstawała najpierw w sferze myślenia i pojmowania, a następnie wyrażona mogła zostać w kształtowaniu użytego w czasie pracy materiału”[34].

Współczesna sztuka zawdzięcza Beuysowi odkrycie filcu jako tworzywa obarczonego jak żadne inne ciężarem symbolicznych znaczeń, a jego konotacje były wykorzystywane nie tylko materialnie, ale mentalnie (…) wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia(…)”[35].

Robert Morris również obalał stare kryteria dotyczące roli oraz percepcji obiektu i formy w sztuce, kładąc nacisk na intelektualny, a nie wizualny aspekt w ich odbiorze. W tym kontekście jego praca pt. „*Odpady nici*” mogą być kompozycją lub nią nie być.

---

[30] J.J.Winckelmann, *„Writings On Art”*, wyd. Phaidon, 1972, str. 93

[31] J.J.Winckelmann, *„Essay on the Beautiful in Art, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben”*, Waltherverlag, Dresden, 1763, str. 65

[32] Platon, *„Fajdros”*, oprac. W.Witwicki, wyd. PWN, Warszawa, 1958, wstęp

[33] J.Beuys, *„Teksty, Komentarze, Wywiady”*, oprac. J.Jedliński Centrum Sztuki Współczesnej Warszawa, 1990, str. 18

[34] J.Beuys, *„Teksty, Komentarze, Wywiady”*, oprac. J.Jedliński Centrum Sztuki Współczesnej Warszawa, 1990, str. 11

[35] J.Beuys, *„Teksty, Komentarze, Wywiady”*, oprac. J.Jedliński Centrum Sztuki Współczesnej Warszawa, 1990, str. 10

Według samego Morrisa nie są ani kompozycją ani obiektem lecz polem, zastrzegając jednak, iż w innej przestrzeni mogą być zupełnie czymś innym, podkreślając tym samym zależności pomiędzy przestrzenią i obiektem, a także indywidualny związek między oglądającym i dziełem sztuki.

W XX wieku zaliczono sztukę do grupy pojęć otwartych (termin stworzony przez Ludwiga Wittgensteina), „czyli takich, które grupują w sposób luźny przedmioty niemające wyraźnych cech wspólnych, jedynie coś, co Wittgenstein określił, jako >>podobieństwo rodzinne<<, a więc takie, gdzie nie sposób podać, dla tak określonej grupy cech koniecznych i wystarczających. Takie sformułowanie spotkało się z krytyką, ze względu na to, iż na jej mocy w poczet sztuki można było zaliczyć wszystko”[36]. Podobnej krytyce poddano idealizm Beuysa, idee, które reprezentował w dużej mierze poniekąd przepadły - zachodnie społeczeństwa obrały zupełnie inny kierunek rozwoju - ale w kontekście sztuki współczesnej stał się jednym z najważniejszych twórców.

31. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

[36] G.Dziamski, „Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej”, Wydawnictwo Naukowe, UAM, Poznań, 1996

2.4 KULA, SYMBOLIKA I ZNACZENIE

„MYŚLENIE SYMBOLICZNE (...) JEST NIEODŁĄCZNIE ZWIĄZANE Z LUDZKIM ISTNIENIEM POPRZEDZA MOWĘ I MYŚL DYSKURSYWNĄ. SYMBOL ODSŁANIA PEWNE ASPEKTY RZECZYWISTOŚCI, TE NAJGŁĘBSZE, KTÓRE WYMYKAJĄ SIĘ WSZELKIM INNYM SPOSOBOM POZNANIA. OBRAZY, SYMBOLE I MITY NIE SĄ PRZYPADKOWYMI WYTWORAMI PSYCHIKI; ODPOWIADAJĄ ONE PEWNEJ POTRZEBIE I SPEŁNIAJĄ OKREŚLONĄ FUNKCJĘ, POLEGAJĄCĄ NA OBNAŻENIU NAJSKRYTSZYCH FORM ISTNIENIA”[37].

Tak jak wielorakie, złożone i niejednoznaczne są definicje formy, tak zdefiniowanie okręgu*, koła* i kuli*** nie przysparza żadnych trudności. Są one częścią geometrii i ich definicje są jednoznacznie określone. Tym bardziej skomplikowana i zawiła sięgająca początków ludzkości jest symbolika z nimi związana. Kula jest zdecydowanie najczęściej występującą formą; zarówno w mikroskali przestrzeni atomów jak i makroskali kosmosu. Można pokusić się o stwierdzenie, że jest ulubionym modułem wszechświata, a materia ma poniekąd „wrodzoną” podatność do samoistnego ewoluowania i przyjmowania kształtu kuli. Skłonność ta wynika z optymalnego stosunku objętości do jej powierzchni.

Granicę koła stanowi linia, której wszystkie punkty są tak samo oddalone od jej środka. Linia rozpoczyna się w pewnym, początkowym punkcie i przebywszy swoją drogę wraca do punktu wyjścia. W ten sposób powstaje nieodparta w swojej konsekwencji cykliczność, która od zawsze stanowiła obiekt fascynacji, filozoficznych rozważań, inspirowała do tworzenia mitów i symboli. Koło i kula nie mają początku i końca, ich ruch przypomina porządek Wszechświata. Postrzegane są jako symbole związane z nieśmiertelnością, boskością i abstrakcyjnym ideałem. W większości kultur kołu i kuli nadano symboliczne znaczenia, które w pewnym stopniu pokrywają się ze sobą. Najważniejsze z nich nawiązują do doskonałości, wieczności i nieskończoności. Kula może być utożsamiana z wszechobecnym Bogiem – Stwórcą oraz obrazować najwyższe prawo natury, jakim jest następujący po sobie cykl narodzin i śmierci. W tym kontekście może oznaczać nadzieję na zmartwychwstanie. W większości pierwotnych kultur koło symbolizowało tarczę słoneczną i było atrybutem bóstw związanych z kultem Słońca, kojarzone ze światłem. W chrześcijaństwie za pozostałość tej symboliki możemy uważać aureole świętych.

okrąg* mat. krzywa płaska będąca zbiorem wszystkich punktów płaszczyzny znajdujących się w jednakowej odległości od ustalonego punktu

koło** mat. część płaszczyzny ograniczona okręgiem

kula*** mat. bryła ograniczona powierzchnią zamkniętą, której wszystkie punkty są jednakowo odległe od środka tej bryły

[37] M.Eliade, *„Obrazy i Symbole, Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym”*, przekład M.i P. Rodakowie Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, str. 15

Formę okręgu przyjmuje uroboros*, wąż pochłaniający swój własny ogon, będący staroegipskim i greckim symbolem: nieskończoności, cyklicznie występujących zjawisk, procesów przemiany materii oraz faz zmiany stanu skupienia, co czyniło z niego również synonim kamienia filozoficznego. Krąg podzielony symetrycznie wijącą się linią oddzielającą dwa pola, czarne i białe, na których zaznaczone są punkty o kolorze przeciwstawnego pola, symbolizuje kosmologiczne zasady chińskiej filozofii yin i yang. W zen-buddyzmie koło – mandala** oznacza najwyższy stopień oświecenia i jest symbolem ludzkiej doskonałości, może być postrzegane jako symbol pierwotnej pełni życia. Koło i kula mogą mieć częściowo wspólne symboliczne znaczenie odnoszące się do odnawiającego się życia, dlatego też były umieszczane na antycznych grobowcach, wazach i kamieniach grobowych. Przedstawiane tam sceny gry w piłkę lub zabawy dyskiem symbolizowały powołanie do nieśmiertelności. „Symbol kuli jest również obecny w kulturze chrześcijańskiej. Motyw gry w piłkę został przekazany w świadectwie Millina, który opisuje, że duchowni katedry w Auxerre jeszcze w XV w. w okresie wielkanocnym mieli zwyczaj gry w piłkę, co ma być dowodem na to, że łączenie tradycji zabawy z piłką z wiarą w nieśmiertelność nie było obce w wierze katolickiej”[38].

Od czasów starożytności kula znajduje się także wśród symboli marności. Temat przemijania i ulotności ludzkiego życia cieszył się zainteresowaniem szczególnie w okresie średniowiecza i baroku; w malarstwie na przemijalność życia i dóbr ziemskich wskazują symbole vanitas***. W tym kontekście kula stała się symbolem nietrwałości, śmierci i przemijania.

Doskonałość i uniwersalność koła inspirowała artystów do tworzenia na jego bazie kanonów**** ludzkiej sylwetki. Przykładem może być Leonardo da Vinci, który umieścił postać ludzką w centrum Wszechświata, wpisując ją symbolicznie w okrąg i kwadrat i dzieląc według zasad złotego podziału. Rycina ta nasuwa na myśl słowa Protagorasa: „człowiek miarą wszechrzeczy”[39].

Ponieważ każdy punkt może być zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia, początku i końca, można pokusić się o stwierdzenie, że koło jest formą bardzo demokratyczną, w przeciwieństwie do linii pionowej, która „może być postrzegana jako symbol hierarchii, gdyż każdy kolejny wyżej leżący punkt ważniejszy jest od poprzedniego”[40]. Kula jako obiekt przestrzenny zawiera w sobie element czasu, by jej doświadczyć, trzeba przejść tę samą drogę, co punkt na jednym z jej okręgów.

„Wraz z ruchem pojawia się także czas. (…) Rzeźba jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie. To jest jej prawda przyrodzona, to jest jej cecha istotna”[41].

Artystyczny zabieg polegający na zamknięciu określonych treści w formie kuli sprawia wrażenie zamkniętej, skończonej całości i jest procesem równoznacznym z generowaniem przestrzeni nowej rzeczywistości.

ouroboros, uroboros* wąż pożerający własny ogon – symbol m.in. wieczności, nieustannej przemiany, odradzania się

mandala** harmonijne połączenie koła i kwadratu, gdzie koło jest symbolem m.in. nieba

vanitas*** zespół motywów ikonograficznych, obrazujących marność i nietrwałość rzeczy doczesnych

kanon**** ogólnie przyjęta w danej epoce norma, na przykład etyczna lub estetyczna

[38] http://www.eduteka.pl/doc/kolo-i-kula

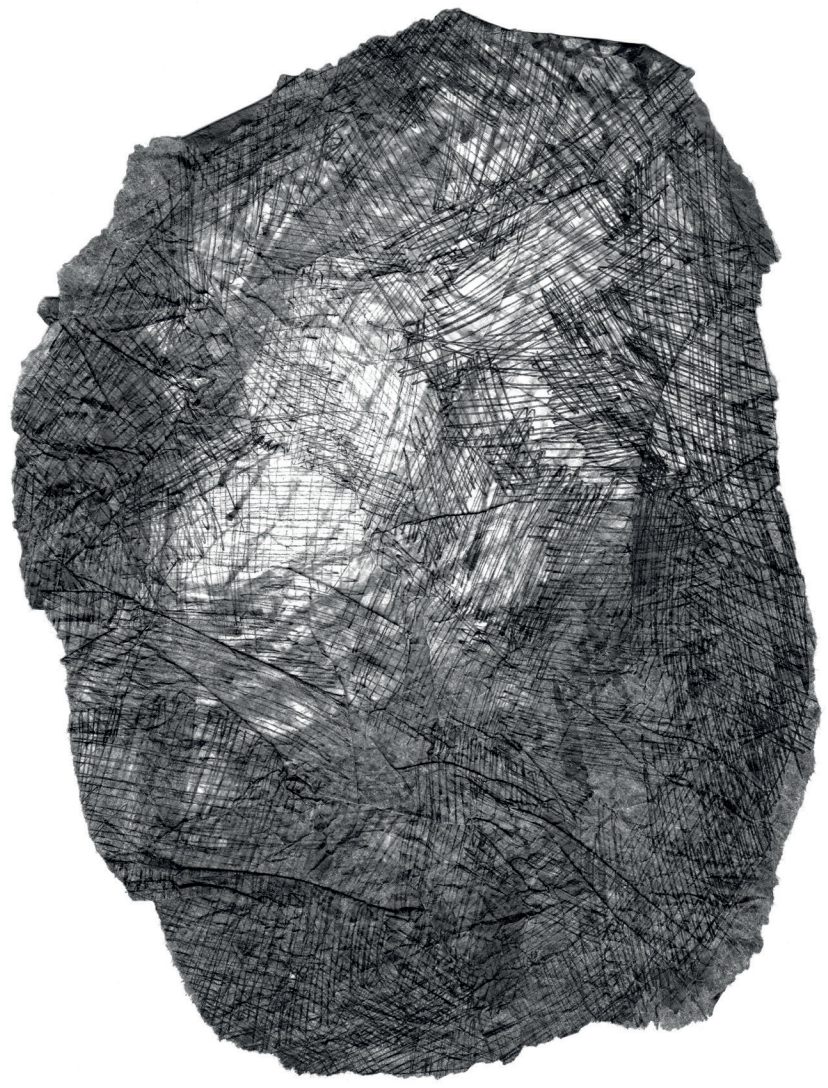
[39] http://www.traditio-europae.org/

[40] M.Henss, *„Kleidung als Mittel der Koerperstilisierung und des persoenlichen Ausdrucks”*, Waxmann 1994, tłum. własne z jęz. niemieckiego, str. 20

[41] K.Kobro, W.Strzemiński, *„Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931, str. 48

Można przytoczyć tu przykład instalacji Izabelli Gustowskiej „*Live is a Story*” (2003 rok). „W ustach pojawia się też znamienny w swej symbolice przedmiot: lśniąca kula. Kula, która przez swój kształt przybiera wartość uniwersalną (…) wyłania się z ust i z powrotem w nich znika: forma doskonała i skończona – pełna – przywodząca na myśl sferę ziemską, jest już dojrzałą kosmiczną opowieścią, która jednak nie może wyrwać się w świat”[42]. Odwrotne wrażenie może być spowodowane wycięciem w formie kuli fragmentu jakiejś rzeczywistości zastanej. Taka fragmentaryzacja może mieć za zadanie uzyskanie efektu soczewki, skupienie uwagi odbiorcy na aspektach, na które artystka chce zwrócić uwagę jak w pracy Sen 1a, pochodzącą z cyklu „*Względne cechy podobieństwa*” z 2004 roku. ,,W zaciemnionym całkowicie wnętrzu przesuwają się wokół nas i płyną przez nas obrazy ze snu, zamknięte w świetlne kule, bąble przestrzeni (…)mogą być też otwierającymi się na chwilę dziurami w jednej rzeczywistości, pozwalającymi zajrzeć do innej jakby przez wypukłą soczewkę”[43]. Przedstawione w ten sposób kuliste obrazy wprowadzają w zastaną rzeczywistość fragmenty opowieści z innych wymiarów. Zastosowanie kulistych form sprawia nieodparte wrażenie egzystencji innych przestrzeni, do których obserwator dostaje możliwość dostępu, jeśli tylko zdecyduje się skorzystać z zaproszenia.

Możliwości jakie generuje zarówno pod względem symbolicznym jak i formalnym zastosowanie w pracy kulistych form ma decydujące znaczenie w podjętych procesach projektowych dając możliwość analizy powstałych przestrzeni między ciałem, filcowym obiektem, zawartą pomiędzy nimi przestrzenią i zewnętrznym otoczeniem.



32. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

[42] *„Izabella Gustowska, Life is a Story”*, oprac. E.Hornowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, str. 71

[43] Ibidem, str. 71

3

ROZDZIAŁ

POMIĘDZY

3.1 Przestrzeń pomiędzy

3.2 Przestrzeń między ciałem a ubiorem

3.3 Między deformacją a stylizacją

3.1 PRZESTRZEŃ POMIĘDZY...

„ODNOSISZ SIĘ DO PRZESTRZENI, WIDZISZ JĄ, IDZIESZ WEWNĄTRZ NIEJ LUB COŚ W NIEJ ROBISZ A PRZESTRZEŃ, Z UWAGI NA SWOJĄ MANIFESTUJĄCĄ SIĘ IDEOLOGIĘ MA ZDOLNOŚĆ POKAZANIA CI, ŻE JESTEŚ WEWNĄTRZ NIEJ”[44]

Olafur Eliasson

Przestrzeń fascynowała filozofów już od czasów starożytności. W ujęciu filozoficznym „jest jedną z podstawowych kategorii epistemologiczno-ontologicznych. Rozumiana jako ogół wszelkich relacji zachodzących pomiędzy obiektami albo zbiór owych obiektów. W historii filozofii powstało wiele teorii i znaczeń tego pojęcia – Demokryt rozumiał ją jako próżnię, Telesio – jako system stosunków pomiędzy rzeczami, Newton stworzył teorię przestrzeni absolutnej, Leibniz przestrzeni względnej, a Wittgenstein utworzył koncepcję przestrzeni logicznej i możliwych stanów rzeczy. Obecnie posiada kilka definicji. Jest rozumiana jako nieograniczony obszar trójwymiarowy, można też rozumieć ją jako jego część objętą określonymi granicami albo miejsce, które zajmuje jakiś przedmiot. Inne rozumienie przestrzeni to rozległa, pusta powierzchnia bez wyraźnie oznaczonych granic albo odległość między dwoma przedmiotami”[45]. Posiada swoje definicje w wielu dziedzinach nauk, sztuce, jak również w świecie wirtualnym.

Postrzeganie przestrzeni w kulturze japońskiej jest pod wieloma istotnymi względami odmienne od zachodniego. Kiedy „Europejczycy czy Amerykanie mówią o przestrzeni, mają na ogół na myśli puste miejsce pomiędzy przedmiotami. Japończycy z kolei przywykli nadawać sens właśnie przestrzeniom, postrzegać ich kształt i układ: określają to wszystko słowem ma*. Ma, czyli interwał, zgłoska z alfabetu, jest podstawowym elementem odbierania przez nich przestrzeni”[46]. W zależności od kontekstu budowanych relacji związanych bezpośrednio z przestrzenią, jej interpretacja i definiowanie będą różne. Marcin Wicha w swojej książce „*Jak przestałem kochać design*” tak pisze o typografii: „jest sztuką układania przestrzeni negatywnych, marginesów, odstępów między liniami tekstu, świateł między wyrazami i między literami. Dobrze skomponowany napis to harmonijnie połączone przestrzenie, które nie są literami. Jeziora, zatoki, i strumienie – połączone w jeden akwen. Być może tym jest projektowanie: zarządzaniem pustką”[47].

ma* - określenie dotyczące przestrzeni w kulturze japońskiej

[44] O. Eliasson, Instalacja *„The Weather Project”*, Tate Modern, Londyn 2003, Art. Now vol.2,Taschen

[45] Opracowane na podstawie; Z.Kuderowicz, *„Filozofia nowożytnej Europy”*, Warszawa, PWN, 1989

[46] http://histmag.org/Edward-T-Hall-Ukryty-wymiar-recenzja-532, tekst: Katarzyna Stelmach

[47] M.Wicha, *„Jak przestałem kochać design”*, Wyd. Karakter, 2015, str. 185 -186

Koncepcja projektu *Po-wiązania* odnosi się pośrednio do otoczenia przestrzeni negatywnej, skupionej wokół ciała, ograniczonej warstwą spilśnionej wełny. Wykorzystując w projektach nacięcia, może się ona łączyć z przestrzenią zewnętrzną, przy czym proces ten inicjowany jest przez energię ciała. To ruch determinuje połączenie pomiędzy przestrzenią zewnętrzną i wewnętrzną, pokonując zarówno bezwładność materii, jak i jednostki. „(…) Jak u Zumthora: nasza przestrzeń negatywna cudownie łączy się z negatywną przestrzenią stołu, krzesła, placu”[48], wskazując na relacje między otaczającymi nas przedmiotami. Różnice w postrzeganiu przestrzeni w kulturze zachodniej związane są silnie z dominacją wzroku, co wynika bezpośrednio z historycznej spuścizny greckich filozofów, którzy uznawali wzrok za najszlachetniejszy ze zmysłów, bezpośrednio połączony z procesami myślenia.

„W percepcji przestrzeni Japończycy posługują się nie tylko wzrokiem, lecz również wszystkimi pozostałymi zmysłami (organem percepcyjnym staje się całe ciało); ponadto sądzą oni, iż pamięć i wyobraźnia również powinny stale uczestniczyć w postrzeganiu”[49].

Jeśli dokona się wysiłku, aby na chwilę pozbawić się „okulocentrycznego postrzegania*”[50] otoczenia, można doświadczyć, w jaki sposób ciało potrafi postrzegać przestrzeń na przykład przez odgłos kroków po kamiennych schodkach uliczki czy powiew wiatru na wiosennej łące, gdy wokół nóg oplata się lekka sukienka, a granica naszego ciała rozmywa się, pozbawiona jednoznacznie zdefiniowanej granicy ubioru. „Dominacja wzroku i stłumienie pozostałych zmysłów popycha nas w stronę wyłączenia, izolacji i powierzchowności”[51].

Cytat z wywiadu z prof. Janem Berdyszakiem pt. „*Nierozstrzygalność doświadczeń przestrzeni*” uświadamia, jak skomplikowany obszar badawczy stanowi przestrzeń i jak trudno jest, poruszając się z konieczności w przestrzeni języka, która sama w sobie rządzi się własnymi prawami, ująć ją w słowa. „Doznanie przestrzeni to jej doświadczenie. Doświadczamy jej, ale nie jesteśmy w stanie zdefiniować, pytamy o przestrzeń, lecz nie otrzymujemy odpowiedzi. Przestrzeń ze względu na swoją złożoność wypełnia wszystko; sama jest więc pytaniem o siebie. Artysta stoi przed pytaniem, przed przestrzenią, nie mogąc jej ogarnąć, może jedynie próbować doświadczać konkretności treści przestrzeni”[52]. W mnogości różnych przestrzeni: fizycznej, psychicznej, artystycznej, życiowej, społecznej, duchowej i wielu innych, które niejednokrotnie na siebie zachodzą, tworząc obszary wspólne, wielowymiarowe, przestrzeń fizyczna „(…) zdaje się miejscem, gdzie znajdziemy wreszcie jakieś pewniki i bezpieczne reguły. Ona wydaje się przynajmniej możliwa do ujęć obiektywnych. Przestrzeń, w której i poprzez którą odbieramy bodźce. Na niej opieramy percepcję”[53].

okulocentryczne postrzeganie* spostrzeganie oparte na dominacji zmysłu wzroku. Amerykańscy badacze reprezentują „ewokacyjną” czy też mimetyczną antropologię zmysłów. Postulują uwzględnianie w opisie etnograficznym wszelkich wrażeń zmysłowych, nie tylko wzrokowych czy słuchowych (por.: Angutek D.. „Kanadyjska antropologia zmysłów – alternatywa wobec postmodernizmu”. „Lud”. XCIV, s. 233, 2010.) Jednocześnie kładą nacisk na osobiste, jednostkowe doznania, badają autobiograficzne reminiscencje z różnych przeżyć, co według niektórych odbiega od zadań etnografii. Najważniejszymi przedstawicielami tego nurtu są Paul Stoller i Nadia Seremertakis. Za prekursorów antropologii zmysłów można uznać Marshalla McLuhana, jego ucznia Waltera J. Onga oraz Claude'a Lévi-Straussa (por.: Herzfeld M., „Zmysły” w: „Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2004). Za pracę „założycielską” uznaje się studium Alana Corbina dotyczące wpływu zapachu na kształt francuskiej wyobraźni społecznej: „Le Miasme et l' odorat et l'imaginaire social, XVIIème et XIXème siecle”, wydane w Paryżu w 1986 roku. Nazwy „antropologia zmysłów” po raz pierwszy użył Roy Porter we wstępie do angielskiego wydania tej książki.

[48] M.Wicha, *„Jak przestałem kochać design”*, Wyd. Karakter, 2015, str. 187

[49] M.Wicha, *„Jak przestałem kochać design”*, Wyd. Karakter, 2015, str. 187

[50] J. Pallasmaa, *„Oczy skóry”*, Instytut Architektury, Kraków, 2012, str. 26

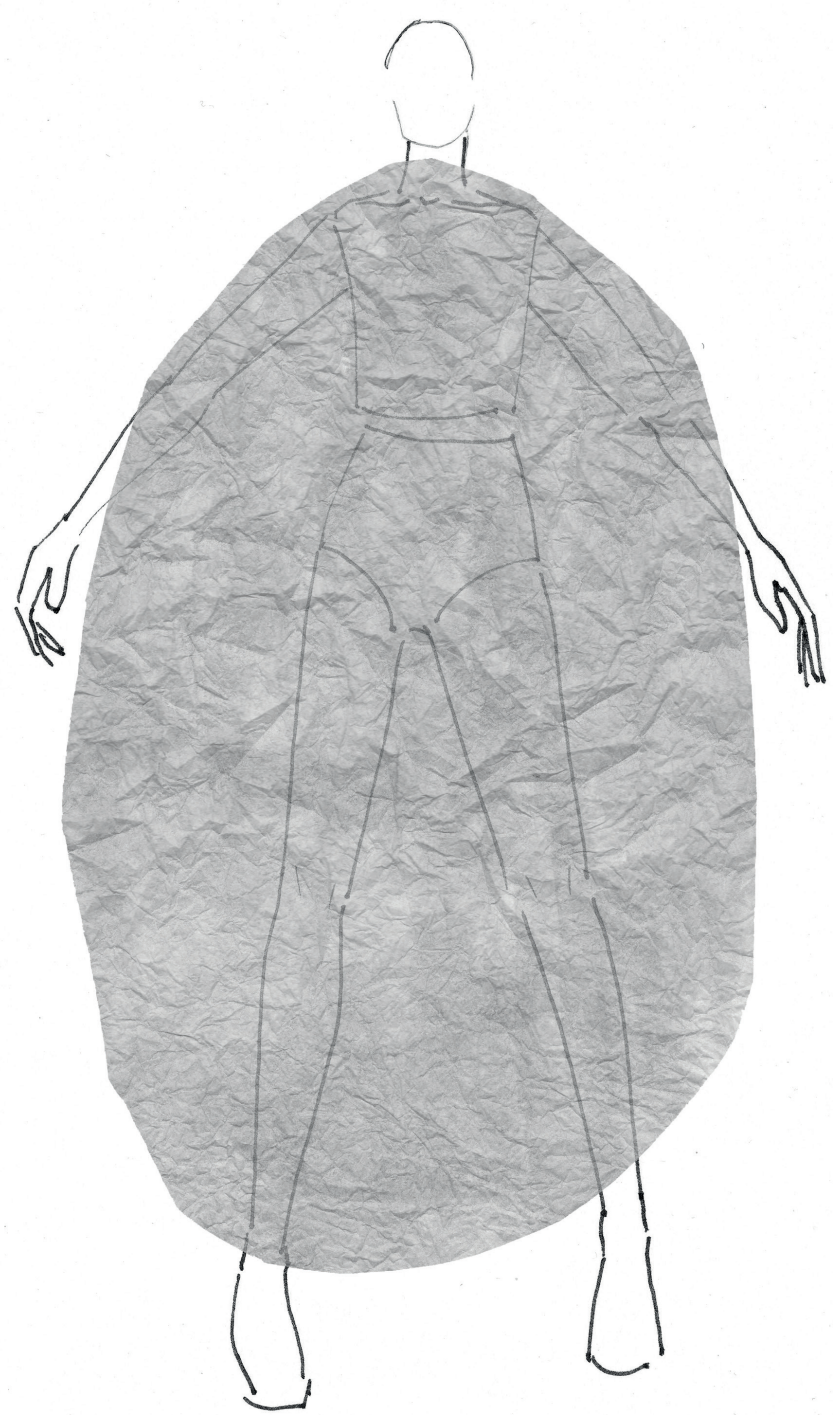
[51] Ibidem, str.26

[52] http://www.art2day.uni.lodz.pl/wywiady5.html , wywiad z J. Berdyszakiem, rozmawiała M. Brzozowska

[53] www.galeriaopole.pl, O przestrzeni, komentarz do wystawy

Nasze zmysły, odbierając wrażenia, dostarczają informacji, umożliwiając nam poznanie. „Kant twierdził, że są dwie metody poznania: czasu – wrażenia odnoszone w czasie oraz przestrzeni – coś jest nad, pod, obok, przed, za. Według Kanta czas i przestrzeń to ludzkie sposoby na porządkowanie wrażeń”[54]. Jest to jednak twierdzenie bezpieczne tylko wtedy, gdy poruszamy się w przestrzeni euklidesowej, w przestrzeni współczesnej fizyki kwantowej zdolności poznawcze naszych zmysłów nie mają żadnego znaczenia.

Ze względu na mnogość kontekstów i interpretacji związanych z przestrzenią, konieczne staje się zawężenie aspektów z nią związanych, zatem praca zawiera wybrane zagadnienia dotyczące właściwości fizycznych badanego materiału, jakim jest filc, w kontekście przestrzeni najbliższej ludzkiemu ciału.



33. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

54 P.Kozak, *„Zmysłowość a poznanie dyskursywne w filozofii Immanuela Kanta”*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii, Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego, 2014

3.2 PRZESTRZEŃ MIĘDZY CIAŁEM A UBIOREM

W PROCESIE PROJEKTOWANIA UBIORU NAJCZĘŚCIEJ STOIMY PRZED PROBLEMEM, W JAKI SPOSÓB DWUWYMIAROWĄ PŁASZCZYZNĘ MATERIAŁU DOPASOWAĆ DO TRÓJWYMIAROWEJ FORMY LUDZKIEGO CIAŁA. W TYM CELU W KRAWIECTWIE EUROPEJSKIM STOSOWANE SĄ ZASZEWKI I LINIE CIĘĆ, ROZWIĄZANIA, KTÓRE DLA JAPOŃSKICH PROJEKTANTÓW ORAZ ICH RODZIMEGO KRAWIECTWA SĄ CAŁKOWICIE OBCE, PONIEWAŻ PROCES PROJEKTOWANIA ZDOMINOWANY JEST TRADYCYJNĄ FORMĄ KIMONA.

W przeciwieństwie do europejskiego ubioru, kimono składa się z prostokątnych elementów i nienoszone po złożeniu stanowi formę płaską. Dlatego też, to japońscy projektanci jako pierwsi rozpoczęli poszukiwania nad nowymi sposobami dostosowania płaszczyzny materiału do przestrzennej formy ciała, wykorzystując tradycyjne techniki origomi* i origami**. Przykładem może być zwykłe drapowanie prostego kawałka materiału wokół sylwetki, z którym w latach 70. XX wieku eksperymentowali Issey Miyake i Rei Kawakubo. Japońscy projektanci zarówno w przeszłości, jak i obecnie chętnie wykorzystują techniki składania tkanin w plisy i skomplikowane układanki na bazie origomi 2D, wykorzystując przy tym techniki origami i shibori*** konstruując w ten sposób nieprawdopodobne wręcz formy ubiorów w 3D. Ponadto, ubiory te mają jeszcze jedną wspólną właściwość: ukazują swoją pełną formę dopiero wtedy, gdy są noszone, a podczas ruchu ewoluują, zmieniając się i przyjmując kolejne, często nieoczekiwane kształty.

origomi* japońska technika składania papieru 2D

origami** japońska technika składania papieru 3D.

shibori*** słowo pochodzi z języka japońskiego i oznacza barwienie tkanin, które wcześniej są odpowiednio zgniecione, przeszyte lub skręcone, w wyniku czego otrzymuje się barwne wzory na tkaninie oraz ciekawą strukturę

34. Issey Miyake, Minaret (Lantern-Shaped Dress), 1995, Museum Of Applied

Ze względu na swoje właściwości fizyczne nie wszystkie materiały poddają się procesowi składania, plisowania czy zgniatania tworząc formy 3D. Interesujące możliwości w tym zakresie dostarczają włókna pochodzenia zwierzęcego takie jak włosie lam, alpak, kóz, a przede wszystkim wełna owcza, które dzięki swoim właściwościom kurczenia się i spilśniania umożliwia wytwarzanie form przestrzennych metodą filcowania na okrągło. Dwie płaskie warstwy wełny o określonym kształcie, po odpowiednim ułożeniu i rozdzieleniu, poddawane są dalszemu procesowi filcowania, co w efekcie pozwala na uzyskanie form zamkniętych o różnym stopniu uprzestrzennienia, a więc przejście od 2D do 3D.

W kulturze zachodniej występują obok siebie formy ubiorów o różnym stopniu dopasowania do sylwetki, przy czym obok indywidualnego krawiectwa, które ma na celu jak najlepsze podkreślenie formy ciała oraz odzieży konfekcyjnej, występują ubiory, które zapewniają maksymalną swobodę, nazywane zazwyczaj oversize*, czyli takie, które ze względu na duże dodatki konstrukcyjne nie są dopasowane do sylwetki, gwarantując tym samym optymalną wygodę, często jednak obarczane takimi przymiotnikami jak: bezkształtny, mało kobiecy lub zbyt luźny.

Nie da się zaprzeczyć, że płaskie ubiory, takie jak tradycyjne kimona okrywają kobiecą sylwetkę w sposób, który niweluje wszelkie kobiece kształty. Sylwetka zamienia się w smukłą kolumnę, która całkowicie osłania ciało wraz z otaczającą je najbliższą przestrzenią.

Dla Japończyków przestrzeń pomiędzy ubiorem a ciałem, określona jako *ma*, stanowi coś więcej niż tylko wolną przestrzeń gwarantującą wygodę; jest to przestrzeń bogata znaczeniowo i przepełniona energią.

oversize* z ang. - oznacza, że coś jest większe niż zazwyczaj lub większe niż to jest przyjęte; w modzie trend ten, dotyczy nie tylko ubrań, ale także dodatków np. takich jak: torby, szale, czapki, okulary, paski, biżuteria lub części ubrania (kołnierze, rękawy, guziki)

35. Valentino, model z kolekcji PRE-FALL 2014

3.3 DEFORMACJA SYLWETKI - MIĘDZY DEFORMACJĄ A STYLIZACJĄ

„(...)CIAŁO, KTÓRE MAM, JEST PRZEDMIOTEM MIĘDZY PRZEDMIOTAMI, ISTNIEJE W OKREŚLONEJ PRZESTRZENI, STYKA SIĘ Z INNYMI CIAŁAMI W OKREŚLONY SPOSÓB, WIĄŻE SIĘ I PRZEDSTAWIA WIELU RÓŻNYM RZECZOM, PODLEGA PRAWOM PRZYRODY MARTWEJ I ŻYWEJ, MA BOWIEM OKREŚLONE WŁAŚCIWOŚCI FIZYCZNE I OKREŚLONĄ STRUKTURĘ BIOCHEMICZNĄ, PODLEGA RÓWNIEŻ SPOŁECZNEJ REGLAMENTACJI (...)”[55].

Bogdan Sucholski

„Cywilizowanie ciała przebiega wielostopniowo”[56]. Koncepcję tego procesu zawarł Norbert Elias w książce „*Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*”, w której pierwszym etapem jest umieszczenie ciała w przestrzeni społecznej, w której nie tylko stanowi organizm biologiczny, lecz także podlega procesom społecznej kreacji. Jest poddawane socjalizacji i dostosowywaniu do ogólnie przyjętych standardów i wymogów. Podporządkowanie wymogom społeczności w znacznie większym stopniu dotyczy ciała kobiecego, które od zawsze poddawane było nieustannym zabiegom mającym na celu dostosowanie go do aktualnie obowiązujących norm wyznaczanych przez kulturę (np. modelowanie ciała za pomocą gorsetu).

Współcześnie również mamy do czynienia z silnym uprzedmiotowieniem kobiecego ciała, które poddawane rozlicznym zabiegom ulega permanentnym procesom doskonalenia, kreacji i stylizacji*, doprowadzające czasami nawet do deformacji. Ze wszystkich artefaktów to ubiór jest najbliższy człowiekowi nie tylko w sensie dosłownym, jako druga skóra**, ale także w aspekcie psychologicznym. W naszej kulturze bardziej jesteśmy sobą ubrani niż skonfrontowani z własną nagością. Ten bliski kontakt powinien z założenia regenerować procesy projektowe nakierowane na antropocentryczne rozwiązywanie wszelkich działań projektowych, niemniej zarówno w przeszłości, jak i współcześnie punktem wyjścia są raczej społeczne i kulturowe normy i to one w zasadniczym stopniu determinują idealny kształt ciała, często z całkowitym pominięciem jego potrzeb i wymagań.

Ubiór stanowi środek, za pomocą którego dyscyplinujemy ciało, zmieniamy jego formę, dostosowując ją do obowiązujących ideałów. W tym celu wykorzystywane są różne zabiegi, np. wydłużenie, rozszerzenie, zwężenie, zmiana proporcji, odwrócenie proporcji, deformacja. Jeśli mamy do czynienia z małymi zmianami w stosunku do naturalnej formy ciała, możemy proces ten

stylizacja w ubiorze* całościowe zestawienie ubioru w relacji do konkretnej sylwetki; znaczenie mają: linia ubioru, krój, kolor, materiał oraz dodatki takie jak buty, torebki czy biżuteria

druga skóra** ubiór wspierający naturalne funkcje naszej skóry np.; termoregulację , tak aby nie dopuścić do przegrzania lub wychłodzenia organizmu

[55] B.Sucholski, *„Kim jest człowiek”*, Warszawa 1976, str. 99-100

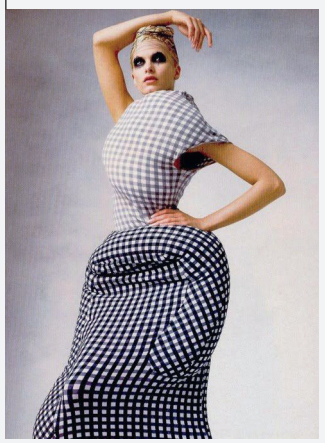
[56] N.Elias, *„Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu”*, przekład T. Zabłudowski, Warszawa 1980

nazwać stylizacją. Zmiana formy może dotyczyć całego ciała lub tylko poszczególnych jego części np. poszerzenie partii ramion lub bioder przez zastosowanie uwypukleń w formie poduszek, zwężenie talii poprzez sznurowanie, wydłużenie sylwetki formą obuwia bądź nakryciem głowy. Ekstremalne zmiany sylwetki, które prowadzą do całkowitego zakłócenia naturalnych proporcji, nazywamy deformacją. W świecie mody jest wiele znakomitych przykładów takich zabiegów. Jednym z nich jest projekt Rei Kawakubo dla Comme des Garsons z kolekcji z 1997 roku „*Body meets Dress, Dress meets Body*", często nazywanej „*Lumps and Bumps*", wykorzystanej przez Merce Cunningham Dance Company w spektaklu „*Scenario*" w choreografii Merce'a Cunninghama. Projekt ten wskazuje na stosunek japońskich projektantów do przestrzeni ma, a zarazem stawia nowe pytania dotyczące związków pomiędzy ciałem i ubiorem. Zabiegiem, którego dokonała Rei Kawakubo, było umieszczenie w ubiorach z elastycznego poliestru,wkładanych nieforemnych poduszek. Rok wcześniej Vivienne Westwood w swojej kolekcji *„Vive la Cocotte"* nawiązującej do belle époque pokazała ubiory podkreślające części kobiecej sylwetki w duchu zachodniego ideału kobiecości, w tym celu w nienaturalny sposób eksponujące: piersi, wąską talię, biodra i pośladki. Projektantka zwróciła uwagę na sztuczność tego procesu, groteskowość prezentowanej w ten sposób kobiecości, która może być określana, jako fashion victims*. Natomiast Rei Kawakubo, analizując ten problem, posłużyła się nieco innymi środkami. Można odnieść wrażenie, że ruchome poduszki wypychające biodra i pośladki przesunęły się do przodu, a nadmuchane push-upy** powiększające i podkreślające piersi przesunęły do tyłu, tworząc dziwne garby na plecach, jakby wędrowały po ciele, powodując drastyczne deformacje sylwetki. Artystka swoją pracą zaprezentowała zachodniemu społeczeństwu jego własny obraz odbity w krzywym zwierciadle stereotypów, mocno zakorzenionych w społecznej świadomości. Zatem czy istnieje sens tworzenia takiego ubioru?

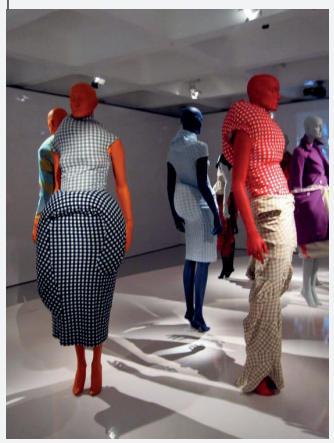
fashion victims* z ang. - niewolnik mody , osoba ślepo podążająca za trendami mody

push-up** z ang. - specjalnie wyprofilowany biustonosz podnoszący piersi, często z wkładkami z materiału lub z silikonu w dolnej części miseczki

36



37



38

39

36-38. Comme des Garcons , modele z kolekcji F/W 1997, „Lumps and Bumps"
39. Suknia dworska ok. 1750

40. Cathie Jung
41. Gorset w okresie wiktoriańskim
42. Gorset z 1878r.
43. Dita Von Teese w gorsecie Velda Lauder Design UK

40

41

42

43

W odpowiedzi na to pytanie może pomóc przykład osiemnastowiecznej sukni ze zbiorów Metropolitan Museum, której dół jest niezwykle mocno poszerzony, przywołując na myśl obraz „*Infantki*" Diego Rodrigueza de Silvy y Velázqueza. Moda europejska na przestrzeni wieków nieustannie kształtowała kobiecą sylwetkę, a suknia dworska, upośledzająca fizjologię ciała i motorykę, prezentowała przede wszystkim pozycję społeczną. Wszystkie zabiegi miały na celu osiągnięcie obowiązującego, a tym samym pożądanego kanonu piękna. Propozycja Rei Kawakubo znajduje się poza obszarem nie tylko zachodniego kanonu. Przeprowadzona przez nią transformacja unaocznia nam absurdalność stosowanych w ubiorze europejskim zabiegów stylizacji ciała i stawia pod znakiem zapytania ich oczywistość. Jej propozycję możemy potraktować jako krytyczną wypowiedź wobec roli ubioru, mającego na celu deformację sylwetki i nadanie jej nowego, nienaturalnego kształtu, a także podważa oczywistość zakorzenionych w kulturze stereotypów kobiecości. Warte zauważenia jest to, że projektanci japońskiego pochodzenia w latach 80. XX wieku wnieśli do zachodniej mody zupełnie nową estetykę, prowokującą swoją odmiennością, na nowo interpretującą seksualność kobiecego ciała i wyrywającą europejskiego odbiorcę z jego strefy komfortu. Do dziś jednak ich twórczość w dużej mierze przeznaczona jest dla wybranego grona odbiorców, którzy potrafią docenić jej innowacyjność omijającą główne nurty europejskiej mody.

Sens projektu Rei Kawakubo daleki jest od ubioru użytkowego, należy potraktować go jako wypowiedź projektanta - artysty, który ma pobudzić do refleksji, zweryfikować postrzeganie kobiecego ciała i uświadomić, jak dalece to postrzeganie determinuje kultura kształtująca nasze estetyczne preferencje tak, że nawet moda posiadająca ogromną moc formowania i zmiany estetycznych upodobań jest wobec nich bezradna.

4

ROZDZIAŁ

MODA NA FILC

4.1 Włókniny we współczesnych sztukach projektowych

4.2 Filc w designie

4.3 Filc w modzie

Tablica „Filc w modzie”

4.1 WŁÓKNINY WE WSPÓŁCZESNYCH SZTUKACH PROJEKTOWYCH

WYROBY WŁÓKIENNICZE POWSTAŁE BEZPOŚREDNIO Z WŁÓKIEN, Z POMINIĘCIEM PROCESÓW PRZĘDZALNICZYCH, OKREŚLANE SĄ JAKO WŁÓKNINY. TWORZĄ ONE DUŻĄ I ZRÓŻNICOWANĄ GRUPĘ MATERIAŁÓW, WŚRÓD KTÓRYCH NAJSTARSZYM JEST FILC.

W tradycyjnych metodach jego produkcji wykorzystuje się naturalną właściwość zwierzęcej sierści do spilśniania. W tym celu na dużą skalę wykorzystuje się przede wszystkim wełnę* owczą. Oprócz filców spilśnianych bitych** produkowane są filce igłowane***. Technika ta umożliwia produkowanie filców syntetycznych, z pominięciem procesów spilśniania charakterystycznych dla naturalnego włosia. Współczesne technologie włókiennicze umożliwiają produkcję włóknin praktycznie z każdego rodzaju włókna, stosując przy tym różne metody ich łączenia: termiczne, mechaniczne czy chemiczne. Tradycyjnie włókniny wykorzystywane są jako materiały techniczne, wkłady odzieżowe służące do usztywniania, modelowania i ocieplania materiału podstawowego.

Obecnie, ze względu na swoje zalety, wytwarzanie włóknin jest prężnie rozwijającą się dziedziną, cieszącą się coraz większym zainteresowaniem. Tanie w produkcji włókniny stały się polem licznych eksperymentów i innowacji. Nie tylko zmienia się spektrum stosowanych w tym celu włókien, ale także procesy technologiczne wytwarzania, które ulegają uproszczeniu z jednoczesnym zwiększeniem wydajności produkcji. Włókniny powstają z pominięciem procesów przędzenia i tkania czy też dziania, umożliwiając w ten sposób znaczne obniżenie kosztów produkcji, co przy szybko zmieniającej się modzie ma pierwszoplanowe znaczenie. We współczesnym designie włókniny są doceniane ze względu na swoją wszechstronność: plastyczność, możliwość termicznego formowania oraz innowacyjnego łączenia z różnego rodzaju materiałami i technologiami, na przykład oświetleniem typu LED****. Moda na zrównoważony design bardzo chętnie wykorzystuje technologię produkcji włóknin, zwłaszcza że daje ona możliwość wykorzystania i wdrożenia w procesy technologiczne recyklingu*****, co w uzasadniony sposób ogranicza zużycie zarówno surowców naturalnych, jak i zasobów nieodnawialnych. Nowe technologie ułatwiają ponowne wykorzystanie już zużytych włóknin, jak i wprowadzenie w proces produkcji nowych, wytwarzanych na bazie surowców wtórnych******. Oczekuje się, że włókniny staną się materiałami przyszłości, które będą wypierać z masowego designu zarówno tkaniny, jak i dzianiny, produkowane będą z dbałością i odpowiedzialnością, nie zanieczyszczając środowiska. Już dziś niejednokrotnie otrzymują one certyfikaty GOTS (Global organic textile standard).

wełna* włókno naturalne uzyskiwane z okrywy włosowej (sierści) owiec, zwyczajowo stosowane także do określenia włosia lam, wielbłądów, kóz, królików i innych

filc bity** podczas jego produkcji z użyciem ługu, ciepła i ciśnienia wykorzystuje się skłonność wełny do spilśniania

filc igłowany*** do jego produkcji nadają się niemal wszystkie włókna; proces przebiega przy użyciu specjalnych igieł z nacięciami, które przeciągają włókna przez kolejne warstwy

oświetlenie typu LED**** źródło światła oparte na diodach elektroluminescencyjnych (LED)

surowce wtórne***** odpady poprodukcyjne lub zużyte produkty nadające się do ponownego przerobu

recykling****** z ang. - odzysk polegający na powtórnym przetwarzaniu zużytych materiałów i odpadów w celu uzyskania nowych produktów

4.2 FILC W DESIGNIE

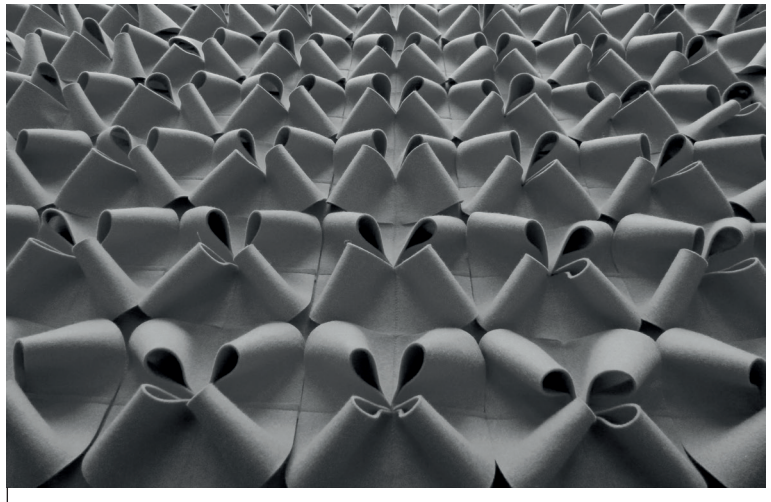
„NATURALNE MATERIAŁY(...) POZWALAJĄ NASZEMU WZROKOWI NA POZNANIE ICH POWIERZCHNI I POZWALAJĄ NAM UPEWNIĆ SIĘ CO DO PRAWDZIWOŚCI ICH MATERII. NATURALNE MATERIAŁY POKAZUJĄ NAM SWÓJ WIEK ORAZ POCHODZENIE I HISTORIĘ SWOJEGO UŻYTKOWANIA PRZEZ LUDZI. WSZELKA MATERIA ISTNIEJE W KONTINUUM CZASU”[57]

Juhani Pallasmaa

Analizując rolę filcu w designie, z góry należy wprowadzić podział na filc produkowany przemysłowo – zarówno igłowany, jak i bity – oraz wytwarzany tradycyjnymi metodami rzemieślniczymi wywodzącymi się z terenów obecnej Turcji, Azji Środkowej i Wschodniej. Każdy z nich posiada właściwe dla siebie zalety i swoje miejsce w designie, przy czym przewagą pierwszego jest możliwość reprodukcji na dużą skalę, natomiast zaletą drugiego – unikatowość. Filc możemy podzielić na: naturalny, wytwarzany z włókien wełny owczej, rzadziej z innego włosia naturalnego, uzyskiwanego z okrywy włosowej alpaki, lamy, kozy czy wielbłąda, oraz syntetyczny, wytwarzany z włókien poliestrowych lub poliakrylowych, które najczęściej stanowią tani zamiennik naturalnych.

Mimo intensywnego rozwoju przemysłu włókienniczego oraz konkurencji ze strony coraz większej ilości innowacyjnych technologii, po długim okresie zapomnienia filc ponownie cieszy się ogromnym zainteresowaniem. Współczesny design dostrzegł i docenił jego wszechstronność i unikatowe właściwości: zdolność regulowania w pomieszczeniach poziomu wilgotności i temperatury, właściwości izolujące i wygłuszające dźwięki, ocieplanie wnętrz nie tylko pod względem fizycznym, ale także psychologicznym.

W nowoczesnych pomieszczeniach, które preferują zimne w odbiorze „(...) pozbawione skali tafle szkła, lakierowane metale i syntetyczne tworzywa”, które „prezentują oku swe nieustępliwe powierzchnie bez ujawniania swej materialnej istoty czy wieku”[58] egzystencja człowieka złudnie wydaje się pozbawiona ingerencji czasu, dopiero wprowadzenie organicznych materiałów przywraca zaburzone relacje do stanu równowagi.



44. Anne Kyyrö Quinn, dekoracyjny panel dźwiękochłonny Rosette – fragment

[57] J.Pallasmaa, *„Oczy skóry”*, Instytut Architektury, Kraków 2012 str. 40

[58] Ibidem, str. 40

Spilśniona wełna mentalnie kojarzy się z naturą, od której współczesne społeczeństwa odgrodziły się, budując szklane domy miejskich konglomeracji. Wszechstronne zastosowanie filcu widoczne jest we wszystkich dziedzinach projektowych. W naturalnej, często szarej kolorystyce przemysłowo wytwarzany wełniany filc świetnie odpowiada potrzebom od lat dominującego w designie minimalizmu i związanej z nim estetyki industrialnej. Harmonijnie łączy się z innymi naturalnymi materiałami: drewnem, kamieniem, skórą, ceramiką, a także metalem i szkłem. Chętnie wykorzystywany jest w meblarstwie, projektowaniu opakowań, pojemników, małych elementów dekoracyjnych i użytkowych. Zależnie od grubości i co za tym idzie sztywności, może stanowić samodzielne tworzywo do konstruowania opartych na łączeniu w różny sposób faktur, tekstur, przeplotów. W ten sposób powstają dźwiękoszczelne ścianki działowe, nowoczesne dywany, materiały obiciowe itp.. Wycinanie ażurowych wzorów daje dalsze możliwości wykorzystania przede wszystkim filcu syntetycznego, poddającego się cięciu laserowemu, w produkcji abażurów do lamp, pojemników, koszy, toreb, materiałów dekoracyjnych, gadżetów firmowych. Jego plastyczność sprawia, że daje się wykorzystać do formowania obiektów o najbardziej skomplikowanych kształtach i pomimo swojej miękkości jest w stanie zachować raz nadany mu kształt. Znacząco wpisuje się w styl życia nowoczesnych społeczeństw, określanych czasami jako modern nomads*.

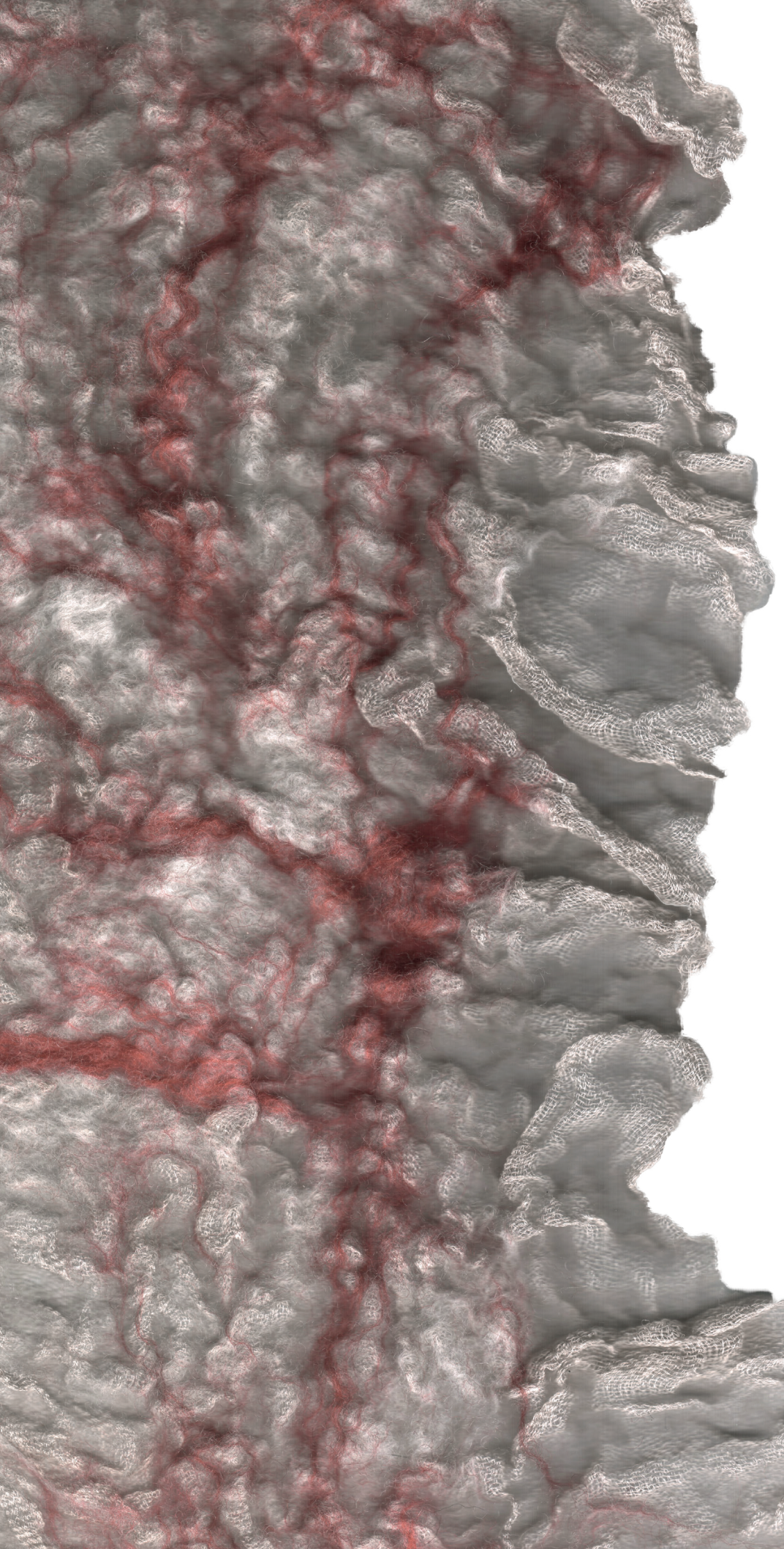
Od początków XX wieku synonimem nowoczesności jest mobilność, możliwość szybkiego przemieszczania się z miejsca na miejsce, nie tylko ze względu na podróże, które stały się ulubionym sposobem spędzania wolnego czasu, ale przede wszystkim ze względu na aktywność zawodową i rynek pracy, w wielu dziedzinach gospodarki wymagający częstej zmiany miejsca zamieszkania. Pod tym względem jest to styl podobny do koczowniczego życia pierwotnych nomadów, którzy wiele wieków temu docenili zalety filcu jako materiału umożliwiającego tworzenie lekkich konstrukcji, dających się składać i przenosić z miejsca na miejsce. Nowoczesny design chętnie wykorzystuje tę możliwość, dodając do tego aspekt indywidualnego kreowania wzorów przez tworzenie modułów, elementów wycinanych bądź też elementów składanych na bazie technik origami, które użytkownik może złożyć według własnych upodobań i potrzeb. W ten sposób nabywca ma możliwość decydowania o ostatecznym wyglądzie produktu.

Techniki spilśniania umożliwiają produkcję filców o różnej grubości i gramaturze. Ta zaleta sprawia, że te cienkie i lekkie mogą być wykorzystywane jako materiały miękkie, poddające się technologiom charakterystycznym dla materiałów odzieżowych: zszywaniu, haftowaniu, pleceniu, pocięte w paski mogą zostać użyte do tkania i dziergania. Filce o dużej gramaturze mogą mieć stabilność materiałów twardych, możliwych do wykorzystania w meblarstwie nie tylko jako materiał obiciowy, ale również konstrukcyjny (np. zrolowany filc może pełnić funkcję stabilnego siedziska).

Naturalny (wełniany) filc wpisuje się w ogólny trend zrównoważonego designu. Jako materiał organiczny, daje możliwość oszczędzania złóż surowców nieodnawialnych, takich jak ropa naftowa, węgiel kamienny i gaz ziemny, z których powstają włókna syntetyczne.

Wełna kojarzona jest z ekologią, naturą, wiejskim życiem, ciepłem wieczoru spędzonego przed kominkiem, bezpieczeństwem rodzinnego domu. Jest idealnym materiałem dla nowoczesnych społeczeństw, które tęskniąc za tymi wartościami, na co dzień skonfrontowane są z dyskomfortem miejskiej dżungli, stresującą pracą, samotnością i wyalienowaniem.

modern Nomads* z ang. współcześni koczownicy - nazwa stosowana do określenia stylu życia, również w modzie



Jest materiałem trwałym, wytrzymałym, odpornym na zabrudzenia, posiadającym właściwości gwarantujące długi okres użytkowania, co wpisuje się w tendencje slow fashion*.

Istotne dla zrównoważonego projektowania jest to, że wełna należy do włókien, które najłatwiej poddają się recyklingowi. W ten sposób, w szybko zmieniających się trendach designu przedmioty z filcu mają szansę na drugie, a nawet trzecie życie. „Kiedy mówimy, że krzesło lub dom jest piękny, chcemy tak naprawdę powiedzieć, że doceniamy styl życia, do którego one nas zapraszają”[59]. Coraz większe wymagania stawiane przez gospodarkę rynkową i konsumentów dotyczące estetyki, innowacji i ekologii wiąże się z poszukiwaniem nowatorskich materiałów lub odkrywaniem na nowo zapomnianych, takich jak filc, który jest nie tylko optycznym, ale również haptycznym** i emocjonalnym doświadczeniem. Zaprasza, żeby wziąć go do ręki, poczuć jego zapach, położyć się na nim, przeżyć wszystkimi zmysłami i cieszyć się spokojem, którego dostarcza. Jego siła przyciągania polega na tym, że jest częścią żywej natury. W nim zawarta jest cząstka dzikiej, dziewiczej przyrody, wspomnienie ognisk, dzikich jeźdźców i wolnej egzystencji w nieograniczonej przestrzeni. Jest ucieleśnieniem pewnego archetypu*** życia, głęboko zakodowanego w kolektywnej świadomości, działającym równie silnie jak za czasów jego nomadzkich odkrywców. Jest materiałem, który zachował w sobie swoją przeszłość, dostosowując się jednocześnie do wymogów współczesności.

slow fashion* z ang.- określenie nawiązujące do slow food i slow life oznaczające przemyślany i uważny stosunek do mody niepoddający się presji zmieniających się trendów i konsumpcji

haptyczny** związany ze zmysłem dotyku np.; komunikowanie się za pomocą zmysłu dotyku

archetyp*** z gr. arche – początek; pierwotny wzorzec

45. Agnieszka Spiegelhalter, nunofilc na siatce metalowej - detal tkaniny eksperymentalnej

[59] A.Betton, *„Biennale w Saint – Etienne”*, katalog wystawy, str. 50

4.3 FILC W MODZIE

TAK JAK WE WZORNICTWIE PREFEROWANY JEST FILC PRZEMYSŁOWY, UZYSKIWANY W MASOWEJ PRODUKCJI, TAK W MODZIE WYKORZYSTYWANY JEST PRZEDE WSZYSTKIM FILC WYTWARZANY RĘCZNIE.

Wynika to z faktu, że ten pierwszy, pomimo licznych zalet, jest zbyt sztywny, aby znaleźć zastosowanie w produkcji odzieży, natomiast chętnie wykorzystywany jest do produkcji dodatków, takich jak torby, nakrycia głowy, obuwie czy biżuteria. Ręczne wytwarzanie filcu techniką na mokro* stwarza możliwość nieograniczonego wykorzystania w szeroko rozumianym rękodziele, jak i w sztuce. W ten sposób powstają ubiory unikatowe, indywidualne kreacje, kostiumy teatralne i formy na pograniczu ubioru i artystycznego obiektu. W przemyśle odzieżowym zastosowanie znajdują materiały nawiązujące wyglądem do filcu, materiały, które nie powstają bezpośrednio z włókien, ale są wełnianymi tkaninami lub dzianinami poddawanymi procesom spilśniania, na przykład loden** i wełna parzona***. Charakteryzują się podobnymi właściwościami, jak filc, ale są bardziej miękkie i można je produkować na skalę przemysłową.

Możliwość dodania do wełny włókien syntetycznych umożliwia znaczne obniżenie kosztów produkcji. W podobny sposób wykorzystuje się syntetyczne włókna dwuskładnikowe, o różnym stopniu kurczliwości hydrotermicznej, które podlegając kędzierzawieniu, dają efekt podobny do spilśnionej wełny. Proces ten nie ma jednak nic wspólnego z procesami spilśniania wełny. Tworzenie ubiorów z ręcznie wytwarzanego filcu wymaga dużego nakładu pracy, dlatego też są to najczęściej obiekty unikatowe, na pograniczu sztuki i rękodzieła. Przy tworzeniu materiału na potrzeby ubioru jedną z istotnych trudności jest uzyskanie jak najcieńszej, jednorodnej i wytrzymałej powierzchni. Ta trudność została rozwiązana przez wprowadzenie tzw. nunofilcu****, będącego połączeniem cienkiego materiału, np. jedwabnego szyfonu, z wełną. Takie połączenia gwarantują ciągłość powierzchni pomimo bardzo cienkiej warstwy włókien wełnianych. Tak powstałe unikatowe materiały o oryginalnych fakturach stwarzają możliwość wszechstronnego wykorzystania w modzie, mogą stanowić bazę do konstruowania unikatowych ubiorów, podkreślając przy tym ponadczasowe walory artystyczne, które nie poddają się szybko zmieniającym się trendom w modzie.

W wytwarzaniu filcu i nunofilcu znajduje zastosowanie tylko najwyższej jakości wełna merynosów (jakość extrafein), a także kaszmir, alpaka, wełna wielbłądzia, moher. Pionierami zastosowania tego typu materiałów w modzie są Japończycy, między innymi Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Issey Miyake, Junya Watanabe. Na sezon jesień zima 1995/1996 Comme des Garçons zaprezentował unikatową kolekcję, w której wszystkie modele zostały przygotowane z użyciem tych właśnie materiałów. Wyłącznie filcowe kolekcje tworzy niemiecka projektantka Christne Birkle. Konceptualne formy z zastosowaniem filcu przemysłowego, oparte na bezpośredniej inspiracji kepenkiem, projektuje Niemka Gabi Schilling.

metoda filcowania na mokro* proces spilśniania włókien wełny z użyciem wody, substancji alkalicznych, temperatury na przykład techniką ręcznego rolowania

loden** tkanina wełniana poddana procesom spilśniania

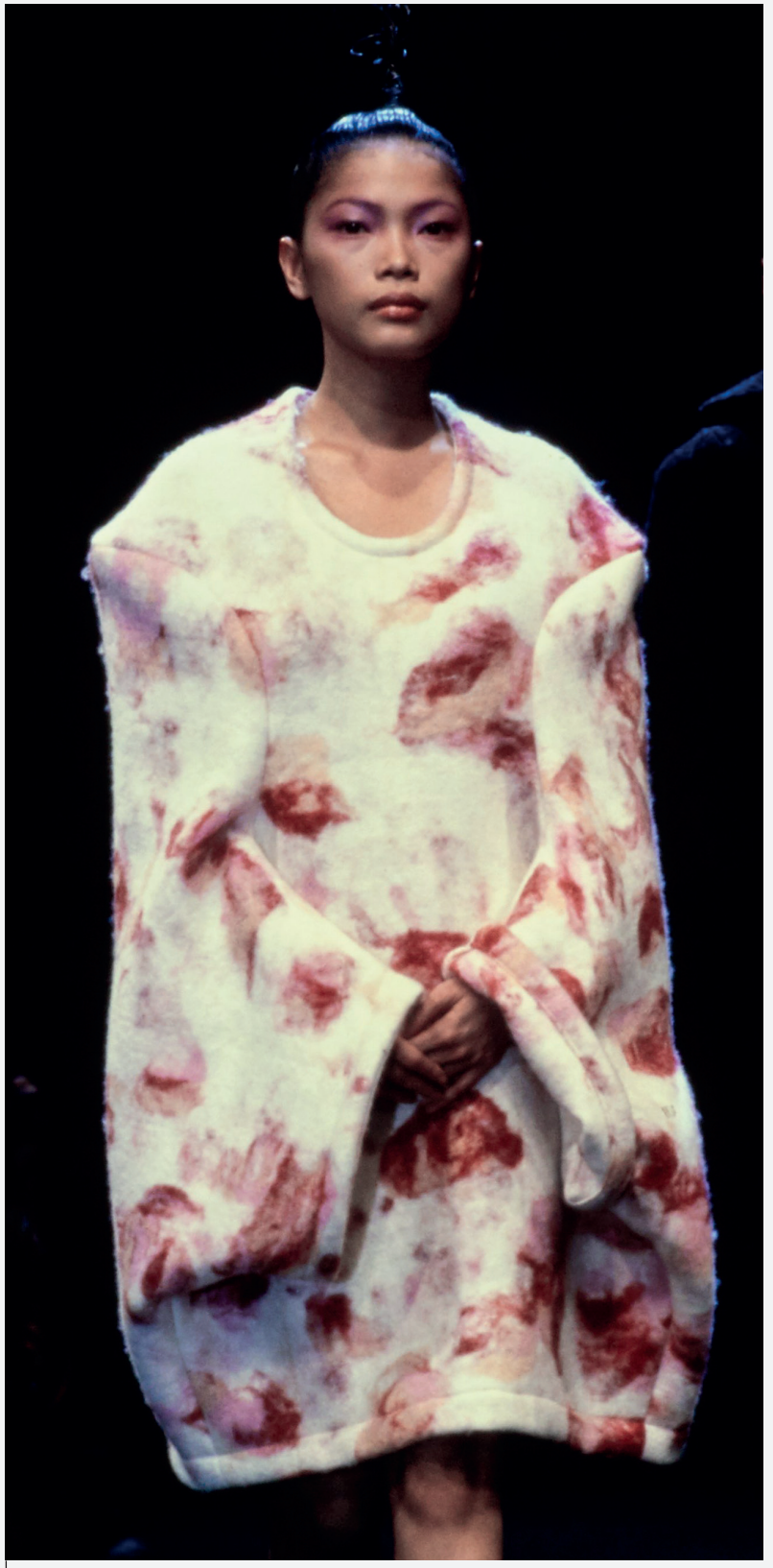
wełna parzona*** dzianina wełniana lub z dodatkiem włókien syntetycznych poddana procesom spilśniania

nunofilc**** połączenie materiału z włóknami wełny (nuno pochodzi z języka japońskiego i oznacza włókno)

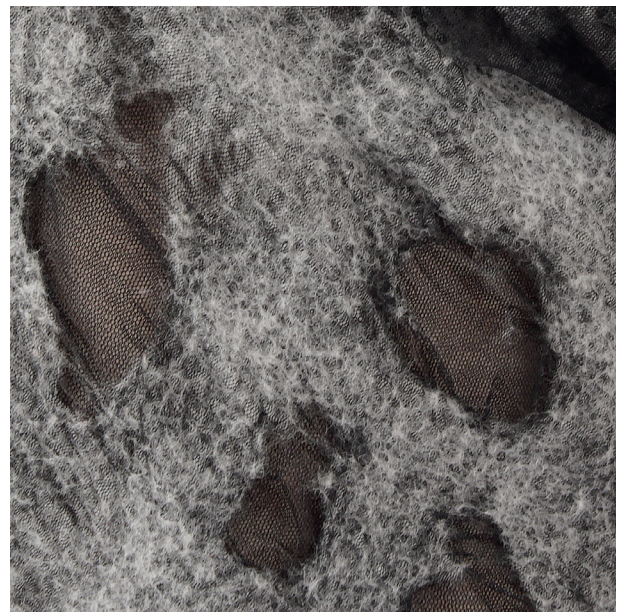
Jedną z najbardziej rozpoznawalnych na świecie współczesnych artystek wykorzystujących ten materiał w fascynujących formach przestrzennych, dywanach, kostiumach teatralnych i szeroko pojętym designie, jest Holenderka Claudy Jongstra.

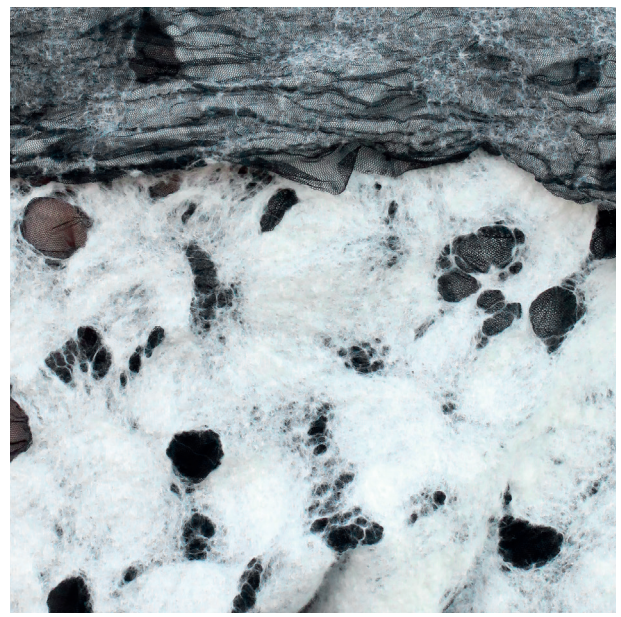
Można pokusić się o stwierdzenie, że filc posiada płeć i może być odmiennie postrzegany przez mężczyzn i kobiety. Ten wytwarzany przemysłowo jest w dużej mierze domeną projektantów i artystów – mężczyzn, kobiety bardziej fascynuje sam proces jego powstawania. Większość z nich jest przekonana, że wielogodzinny proces ręcznego formowania materiału związany jest ze wzajemnym oddziaływaniem. Z jednej strony o efekcie końcowym decyduje osobowość i cierpliwość twórcy, z drugiej niewątpliwie proces ten wywiera na niego silny emocjonalny wpływ. Tę zależność tak opisuje Magdalena Abakanowicz: “Po wielu latach materiałem moim stało się to, co miękkie, o skomplikowanej tkance. Odczuwam w tym bliskość i pokrewieństwo z tym światem, którego nie chcę poznać inaczej, jak dotykając, odczuwając i łącząc z tą częścią mojego, noszoną najgłębiej. (...) Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieuświadomione”[60]. Należy jednak pamiętać, że nawet dogłębne doświadczenie materiału, z którym się pracuje nie czyni jeszcze dzieła, niemniej jego gruntowne poznanie i zrozumienie wzajemnych zależności może dopomóc w znalezieniu właściwej drogi, którą stanowi każdy proces projektowy.

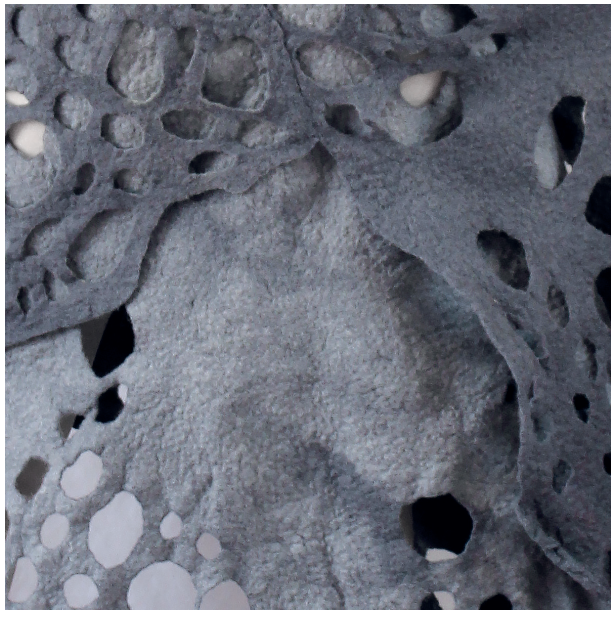
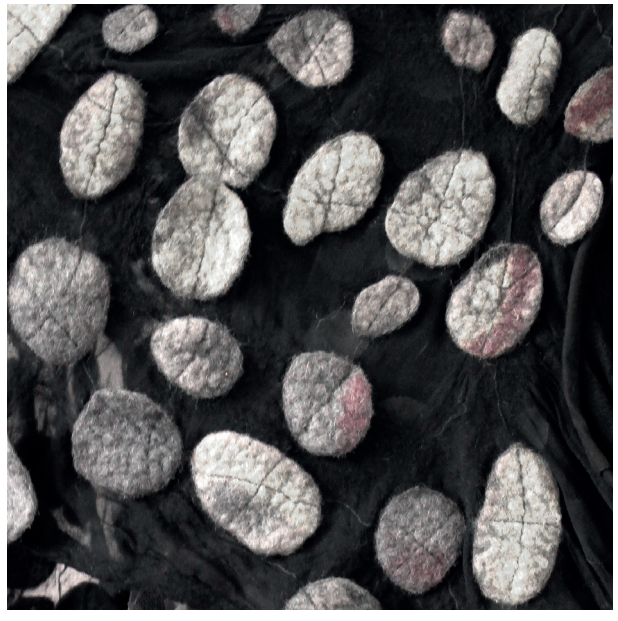
[60] http://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz

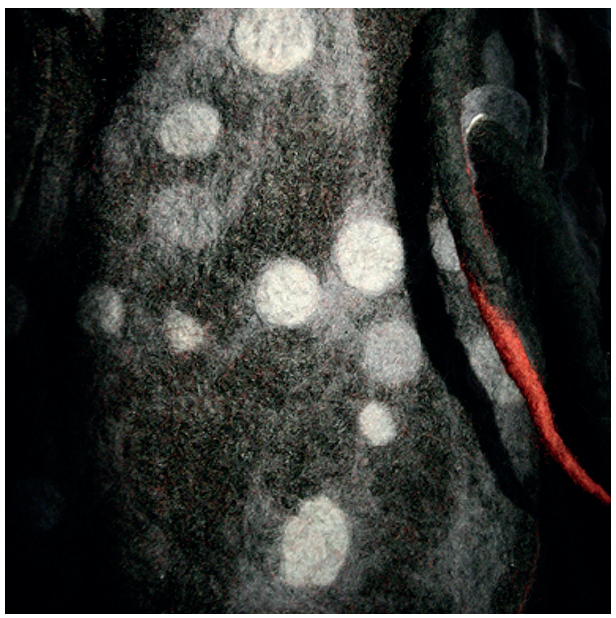


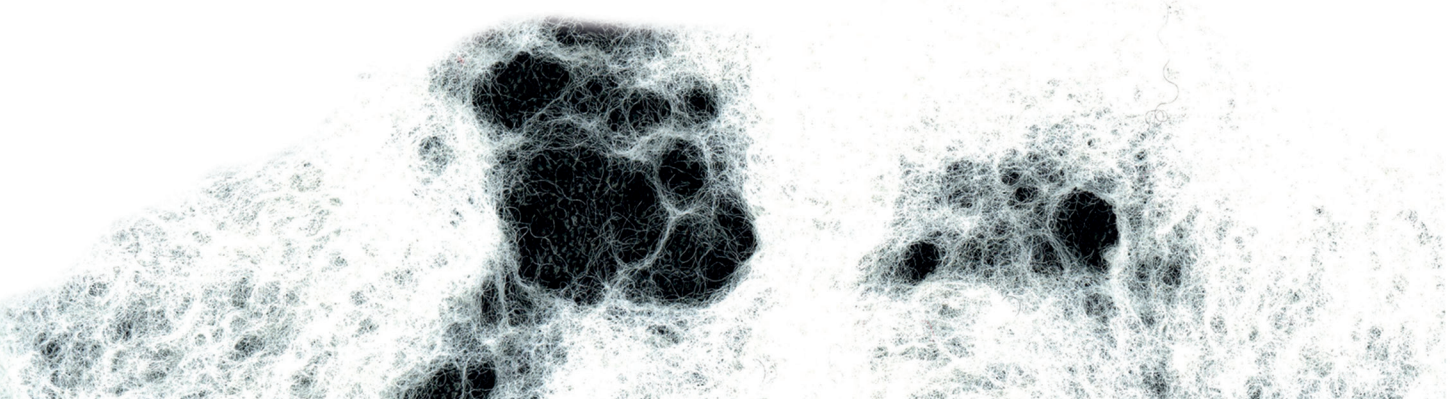
46. Comme des Garçons, model z kolekcji Jesień 1995









CZĘŚĆ PROJEKTOWA
Dotycząca opisu i prezentacji dzieła pt. „Po-wiązania”

5
ROZDZIAŁ

REZULTATY BADAWCZE DOTYCZĄCE TEMATU ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

KONCEPCJA

Tablica szkiców koncepcyjnych

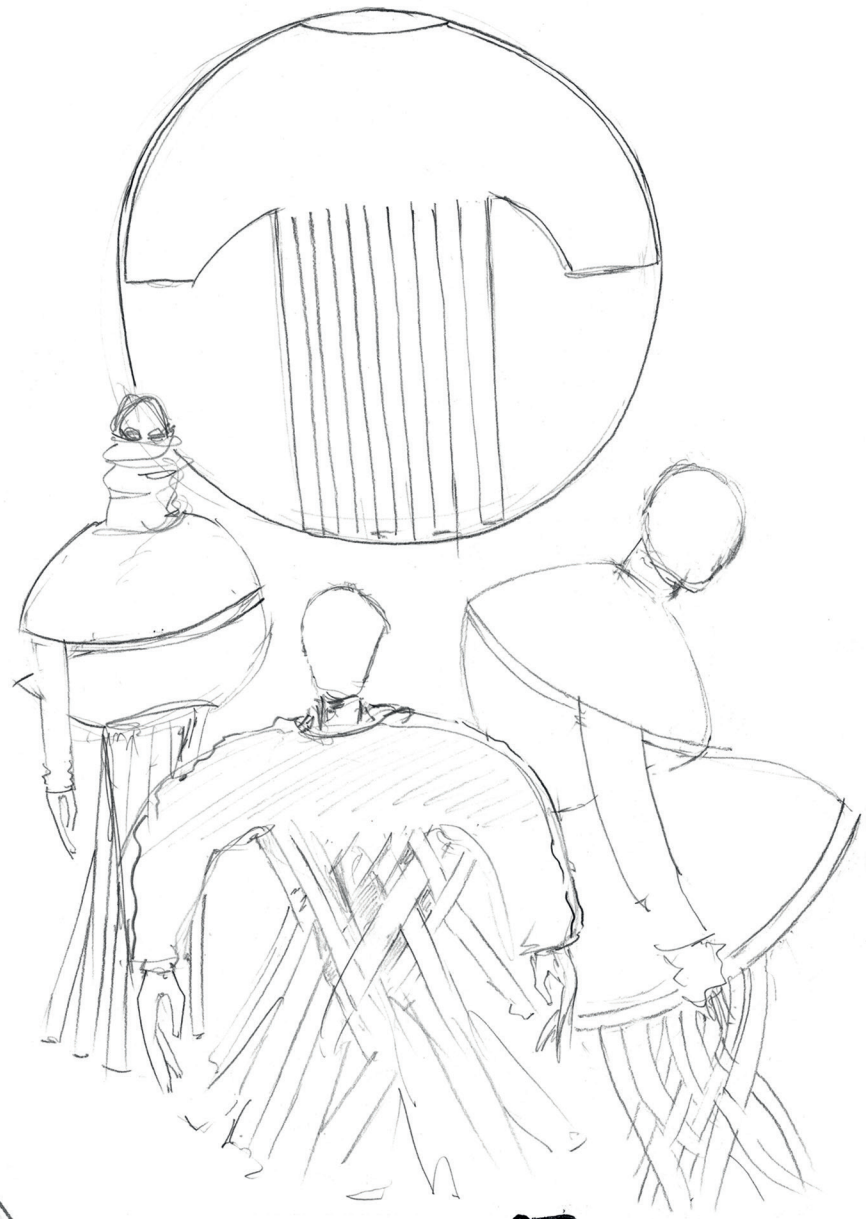
5.1 Po-między ciałem a ubiorem

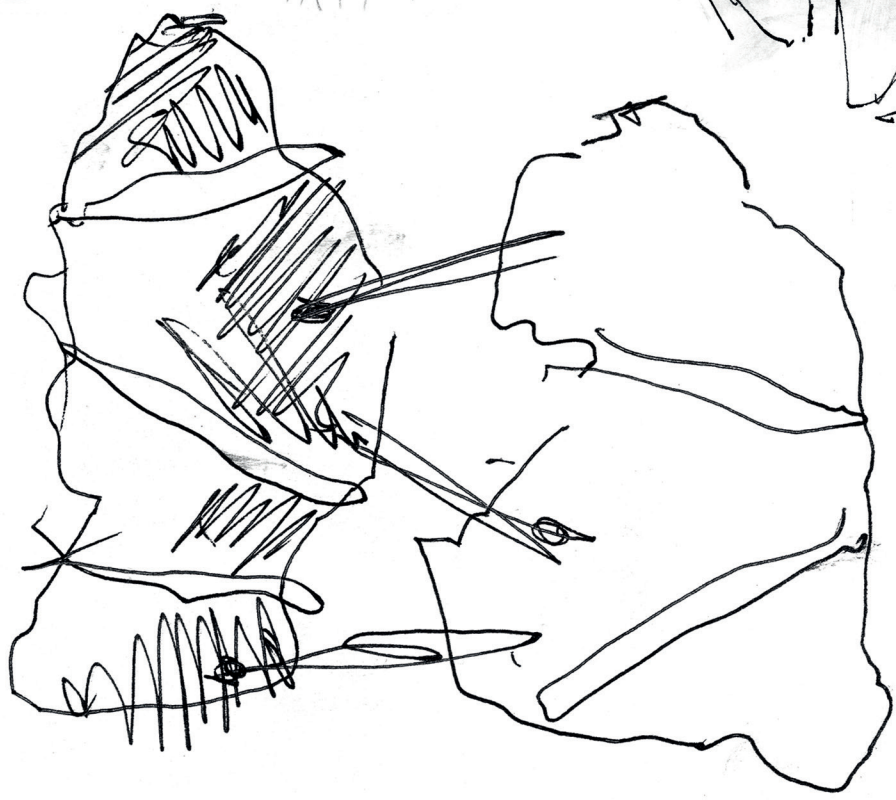
5.2 Koncepcja tematu *„Po-wiązania”*

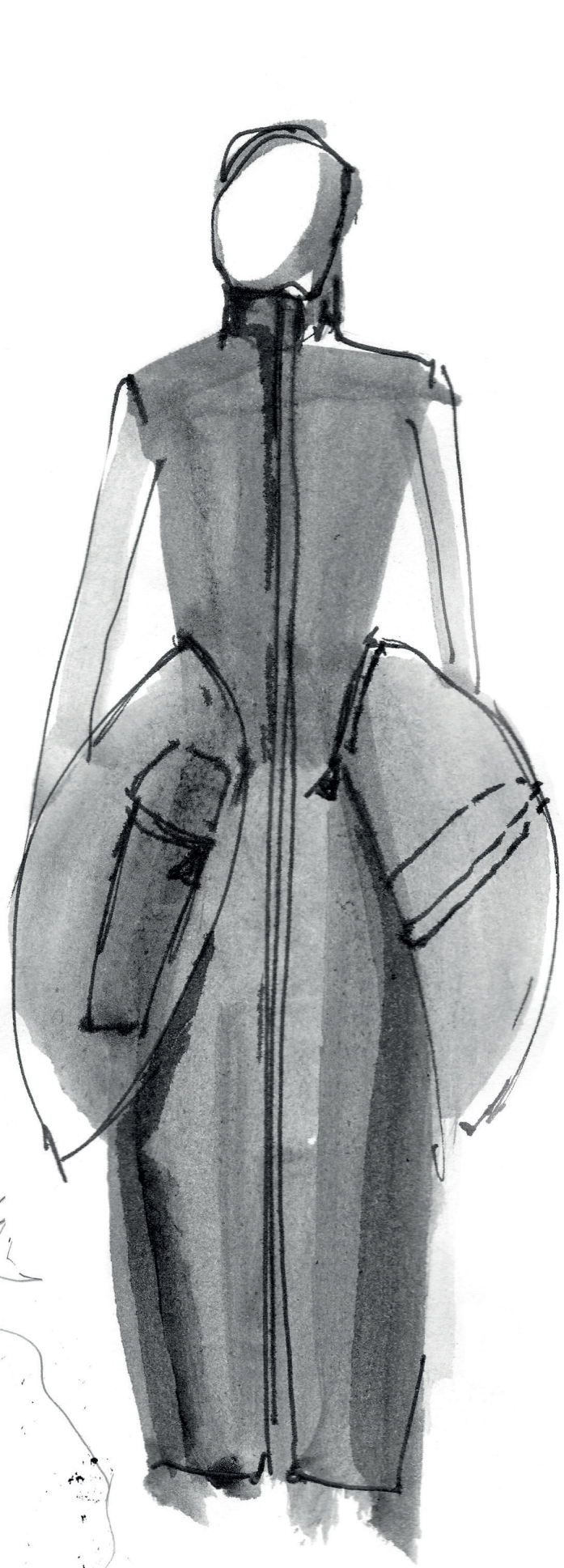
5.3 Neutralność w gamie szarości

5.4 Forma

5.5 Analiza materiału







5.1 PO – MIĘDZY CIAŁEM I UBIOREM

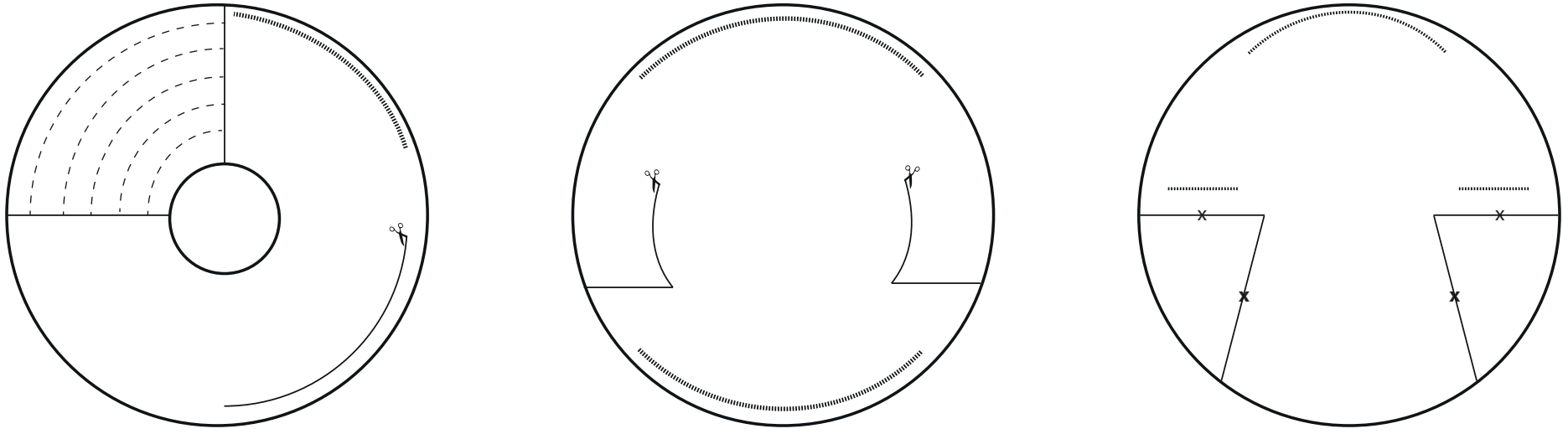
W PRZESZŁOŚCI PRZESTRZEŃ ZNAJDUJĄCA SIĘ POMIĘDZY UBIOREM I CIAŁEM SŁUŻYŁA KREACJI SYLWETKI ZGODNIE Z WYMOGAMI ESTETYCZNYMI DANEJ EPOKI W CELU PREZENTACJI POZYCJI SPOŁECZNEJ I ZWIĄZANEGO Z NIĄ PRESTIŻU.

Ubiór pełnił funkcję formy kształtującej ciało według obowiązujących norm i estetycznych wyobrażeń. Z niewielkimi wyjątkami, przez stulecia, strój kobiecy podkreślał talię i rozszerzał partie bioder lub pośladków. Forma ubioru, która definiowała i ograniczała gorsetem górną część ciała, od linii talii ukrywając jego dolne partie pod monstrualnej wielkości dołem sukni i warstwami halek, nie zapewniała komfortu i swobody, lecz stanowiła raczej narzędzie społecznych restrykcji i zbyt gorliwe opakowanie kobiecej seksualności. Ubiór kobiety, choć częściowo obszerny, nie zawierał przestrzeni, która by do niej należała – była to raczej przestrzeń ograniczająca i utrudniająca swobodę poruszania się.

Współcześnie kobiece ciało nadal jest obiektem poddawanym dyscyplinowaniu, a nadrzędnym celem jest uzyskanie (pożądanego) wyglądu podkreślającego jego seksualność. Takie podejście zakłada, że ubiór powinien ciało eksponować zgodnie z obowiązującymi normami kobiecości. Wprowadzenie do przemysłu, modowego włókien elastomerowych* ułatwiło w znacznym stopniu to zadanie, umożliwiając redukcję lub wręcz likwidując przestrzeń pomiędzy ubiorem i ciałem. We współczesnym społeczeństwie zajmowanie przestrzeni zarówno w sensie symbolicznym, jak i dosłownym jest przywilejem mężczyzn, którzy wyrażają to zarówno poprzez sposób poruszania się, mową ciała, jak i przez noszony ubiór, który zazwyczaj ma być wygodny i gwarantujący swobodę ruchów. Natomiast kobiecość definiowana jest przez jak najmniejsze zajmowanie przestrzeni, począwszy od ideału szczupłego ciała, poprzez motorykę, na ubiorze kończąc.

Przestrzeń pomiędzy ciałem a ubiorem w konfekcji przemysłowej została zredukowana do problemu dodatku konstrukcyjnego, którego wartość definiuje stopień dopasowania ubioru do sylwetki obowiązujący w modzie, określa zatem, jak blisko bądź daleko od ciała noszony będzie ubiór w danym sezonie. Na potrzeby niniejszej rozprawy, zagadnienie to postrzegane jest z punktu widzenia kultury japońskiej, która określa ją słowem *ma* i przypisuje szczególne znaczenie. Ciało, wypełniając tę przestrzeń swoją energią, ciepłem, zapachem, emocjami, tworzy bezpieczne schronienie – kokon i w pewien sposób determinuje postrzeganie otaczającego zewnętrznego świata. Podobnie wełniana materia filcu, niosąca ze sobą swoistą symbolikę, mająca właściwości regulujące i izolujące, może sugerować przyjazne środowisko i w tym kontekście stanowić substytut związków organicznych, z których organizmy budują swoje kokony w naturze. Tworzenie takiej przestrzennej formy, swego rodzaju powłoki formowanej w procesach spilśniania bezpośrednio rękoma, bez pomocy narzędzi, ma poniekąd charakter mistyczny, wpisujący się w założenia filozofii Rudolfa Steinera, której to sympatykiem był Joseph Beuys.

włókno elastomerowe* grupa włókien chemicznych, charakteryzująca się wysoką rozciągliwością; włókna te wykorzystywane są w produktach, które wymagają wysokiej elastyczności (bielizna, skarpety, rajstopy, odzież sportowa), ale także w tkaninach i dzianinach na wierzchnią odzież



47. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki konstrukcyjne form ubiorów opartych na bazie koła

5.2 KONCEPCJA TEMATU „PO-WIĄZANIA”

KONCEPCJA CAŁOŚCI PRACY JEST TEMATYCZNIE POWIĄZANA Z MAPĄ INSPIRACJI I SKŁADA SIĘ Z TRZECH CZĘŚCI PROJEKTOWYCH TWORZĄCYCH CIĄG EWOLUUJĄCYCH OBIEKTÓW, GDZIE KAŻDY KOLEJNY ETAP JEST KONSEKWENCJĄ POCZYNIONYCH DZIAŁAŃ I ZDOBYTEGO DOŚWIADCZENIA.

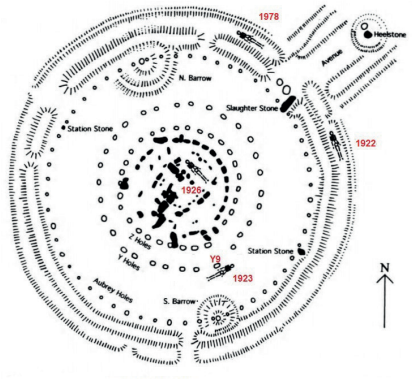
Etapy projektowe oparte są z jednej strony na założeniach teoretycznych przedstawionych w pierwszej części rozprawy, z drugiej zaś są ściśle powiązane z procesem twórczym, który wpływa na ostateczny rezultat poszczególnych części projektu.

OTWARTY OBIEKT *POZA SKALĄ UBIORU*

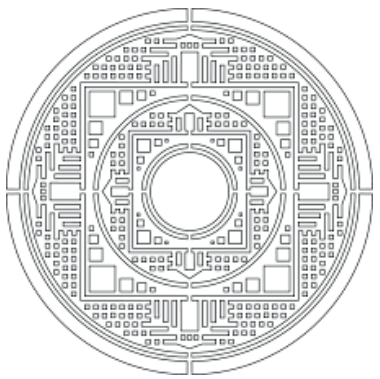
Etap pierwszy zakłada realizację miękkiej formy wyjściowej, inspirowanej turecką jurtą czy mongolską ger i stanowi duży obiekt przestrzenny, nazwany na potrzeby niniejszej pracy *poza skalą ubioru*. Jego konstrukcja oparta jest na siatce kuli tworząc formę otwartą, którą można porównać z dysproporcjonalnie dużym kokonem; z jednej strony na tyle obszerną, aby dać schronienie kilku osobom, z drugiej zaś umożliwiającą założenie na ciało i przemieszczanie się.

Biorąc pod uwagę, z jednej strony skalę, a z drugiej funkcję formy wyjściowej z formalnego punktu widzenia można ją również określić jako *mieszkanie do ubrania*, a całość projektu rozpatrywać jako proces ewoluowania okrągłych form w kierunku *ubioru do zamieszkania*, które są końcowym rezultatem przeprowadzonych działań.

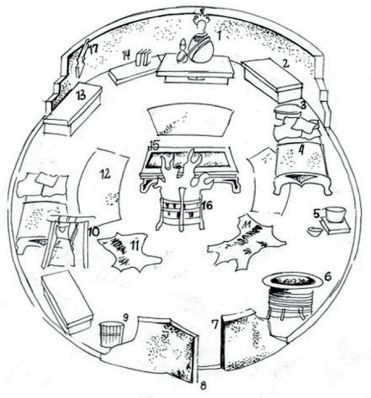
Częścią procesu badawczego było poszukiwanie konotacji znaczeń słów, pojęć, form, symboli i abstrakcji powiązanych z filcem. Poprzez interakcję z grupą osób wypełniającą wewnętrzną przestrzeń obiektu, badaniu zostały poddane bezwładność i elastyczność materii oraz stopień mobilności jaki umożliwia realizowana forma. Dzięki sumie organoleptycznych właściwości filcu przebywanie w obszarze formy *poza skalą ubioru* może



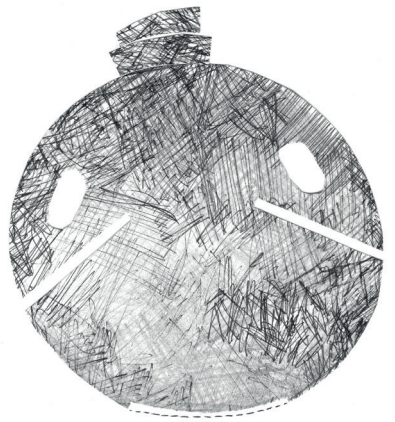
48



49



50



51

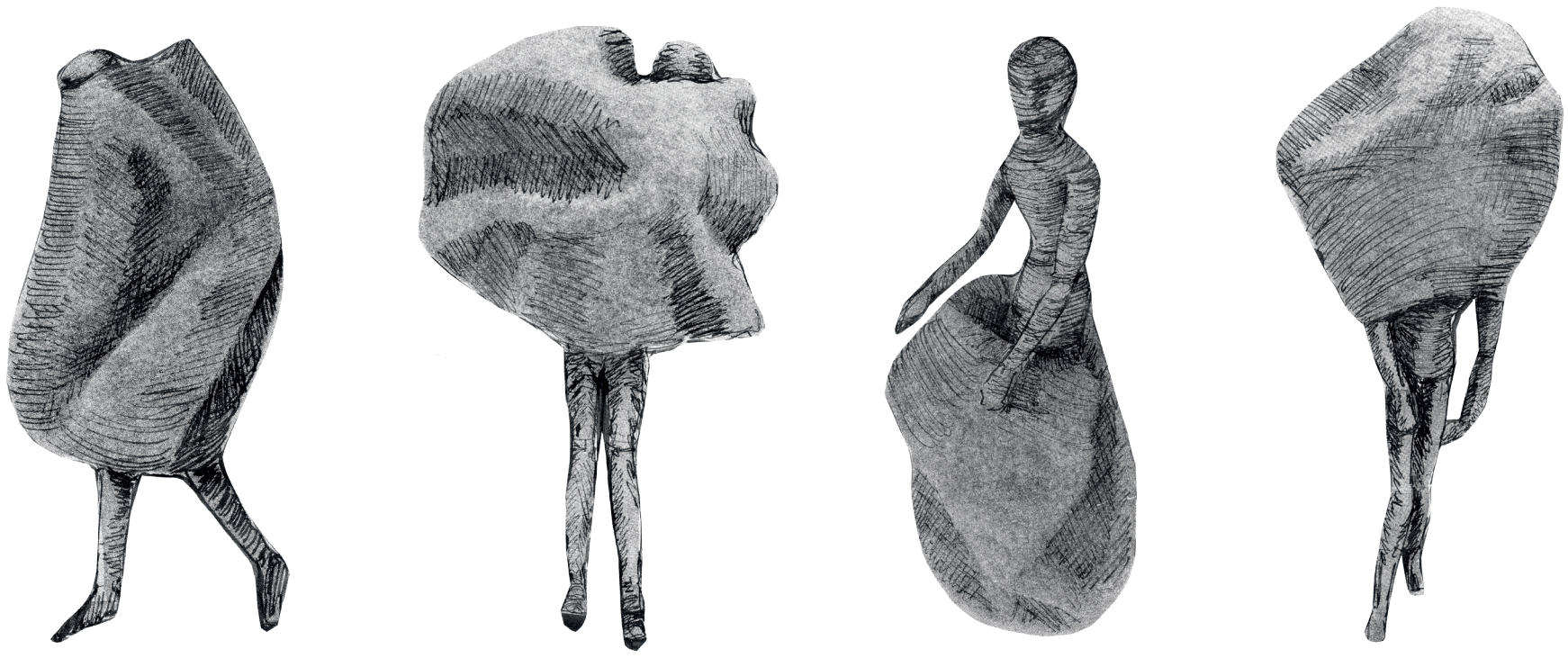
48. Plan Stonehedge
49. Mandala
50. Plan wnętrza jurty
51. Agnieszka Spiegelhalter, rysunek koncepcyjny

generować doznania związane z przeżyciem najbliższej przestrzeni, wypełnionej cielesnością osoby w niej przebywającej, dając poczucie całkowitego bezpieczeństwa, i stanowić strefę konfrontacji z własnymi emocjami.

Opracowanie konstrukcji i technologii realizacji formy *poza skalą ubioru* jako wyjściowej w koncepcji całości projektu określonego tematem *„Po-wiązania”* pozwoliło na pokonanie trudności związanych z tworzeniem dużych, okrągłych form z filcu bez pomocy osób trzecich.

MIESZKANIE DO UBRANIA - **FORMY ZAMKNIĘTE**

Założeniem projektowym drugiego etapu jest kontynuacja pracy z zamkniętymi, okrągłymi formami, które wchodząc w interakcję z ciałem, ewoluują w stronę *ubioru do zamieszkania*. Projekty zostały wykonane techniką filcowania na okrągło, zatem możliwość „zamieszkania” w tak wytworzonej przestrzeni wewnętrznej łączy się z poprzedzającym je procesem rozcięcia formy. Aby zapewnić możliwość ponownego uzyskania zamkniętego obiektu, w miejsce rozcięć zostały wszyte suwaki umożliwiające jego zakładanie i zdejmowanie, nadając mu w ten sposób cechy ubioru. Na tym etapie procesowi badawczemu poddane zostały formy wykonane w trzech wielkościach, każda z nich o pojedynczej i podwójnej gramaturze oraz o dwóch stopniach spilśnienia. Doświadczenia projektowe skoncentrowane były na procesach zmierzających do zmniejszenia wpływu bezwładności materiału oraz modyfikacjach (manipulacjach) powierzchni w celu ułatwienia motoryki i ekspresji ciała. Funkcję tak powstałych form można określić formalnie jako opakowanie mające potencjalną możliwość przechowywania w sobie przedmiotów, substancji lub ciał. Okrągłe formy mogą zostać zamieszkane lub stanowić autonomiczne, samoistne obiekty. Zależnie od interpretacji są w stanie przejąć funkcję śpiwora, maty lub opakowania na inne przedmioty. Dookreślenie ich funkcji następuje wraz z ewoluowaniem form nazwanych *ubiorem do zamieszkania.*



52. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki konstrukcyjne form ubiorów opartych na bazie koła

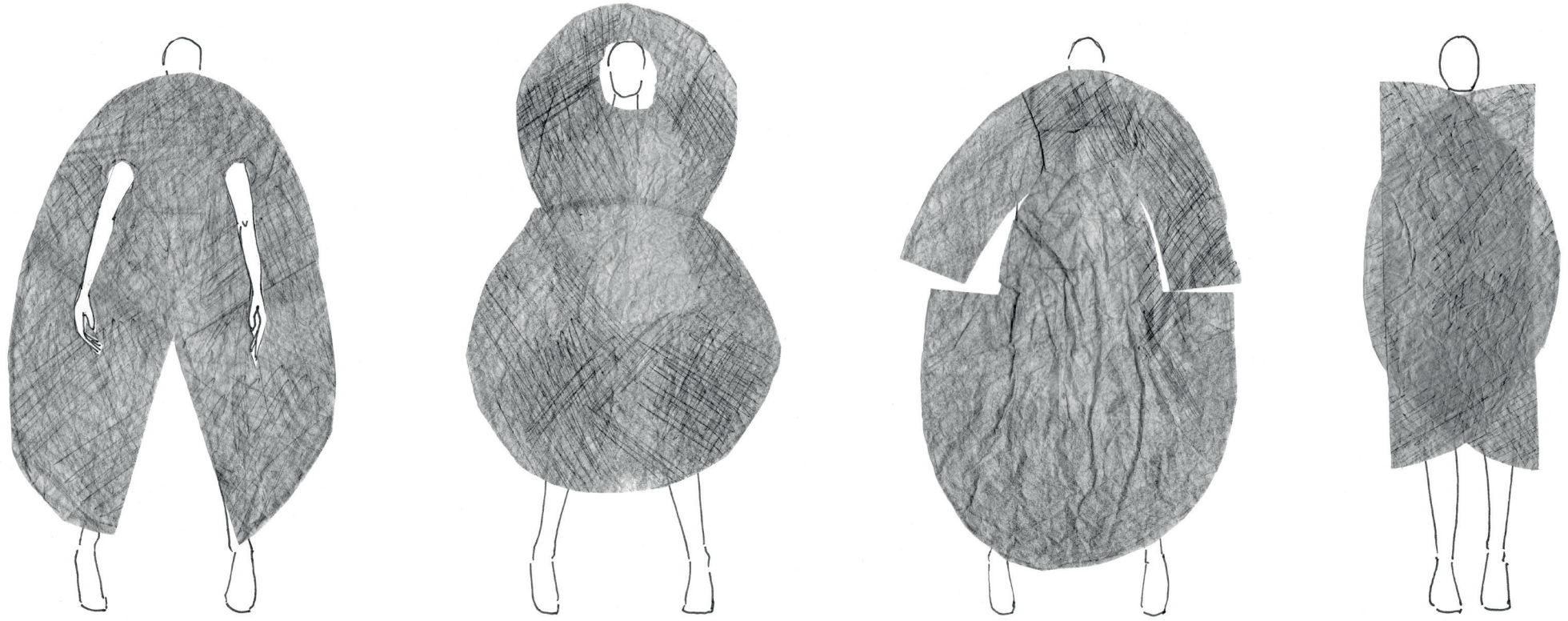
UBIÓR DO ZAMIESZKANIA - **KOLEKCJA UBIORÓW UNIKATOWYCH**

Ta część pracy jest kontynuacją działań i doświadczeń zebranych podczas realizacji poprzedzających ją etapów oraz efektem opracowanych na ich podstawie założeń projektowych.

Wspólną bazą powstałej kolekcji jest wykorzystanie w siatce konstrukcji ubioru planu koła oraz zastosowanie modyfikacji dostosowujących jego kształt i wielkość do funkcji, którą ma pełnić jako element projektowanego ubioru.

Wszystkie etapy pracy łączą poszukiwania przestrzeni pomiędzy skalą ciała a szeroko pojętym ubiorem. Części projektowe *po-między ciałem i ubiorem* ograniczają się do przestrzeni fizycznej, tej najbliższej ludzkiemu ciału. Jest to próba szukania zakresu konotacji i wpływów na odczucia psychiczne związane z ciałem i otaczającą go najbliższą przestrzenią.

Interpretacja tych zależności i sposób, w jaki je rozumiem zostały wyrażone w artystycznej formie prezentowanych rezultatów.



53. Agnieszka Spiegelhalter, *ubiór do zamieszkania*, rysunki koncepcyjne

5.3 NEUTRALNOŚĆ

W GAMIE SZAROŚCI

„WPROWADZAJĄC KOLOR DO BRYŁY, ROZBIJAMY JĄ. KOLOR DEMATERIALIZUJE BRYŁĘ. (...) KOLOR W ZETKNIĘCIU Z PRZESTRZENIĄ ODBIJA NA NIĄ WPŁYW SWEJ ENERGII”[61].

Katarzyna Kobro

Koncepcja pracy od początku zakładała neutralność koloru, który nie powinien odwracać uwagi od formy i jej struktury, ma podkreślać jednolitość wybranych materiałów oraz gwarantować spójność projektu *„Po-wiązania”*.

Założeniem projektu jest świadomy wybór gamy jasnych szarości traktowanej jako „kolory bez koloru”, które łatwo poddają się działaniu barwnych i walorowych kontrastów.

Występujące w realizacji czerń i biel traktowane są jako skrajne wartości zastosowanej gamy szarości. Stanowią one tło dla jasnych odcieni szarości, tworzących zasadniczą gamę kolorystyczną kolekcji. Zasadność kontrastu czerni i bieli dookreśla odmienność zastosowanego materiału: czarnej wiskozowej dzianiny i białego, jedwabnego szyfonu.

Wszystkie etapy projektu łączy zbliżony jednorodny walor szarości. Celem jest, by energia koloru nie rywalizowała z przestrzennymi modyfikacjami projektu *„Po-wiązania”*.

54. Agnieszka Spiegelhalter, fragment płaszcza z kolekcji *ubiór do zamieszkania*

[61] K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, tom II Biblioteki „a.r.”, Łódź 1931, str. 93

5.4 FORMA

OBIEKTY 3D OPARTE NA SIATCE KONSTRUKCYJNEJ 2D KOŁA

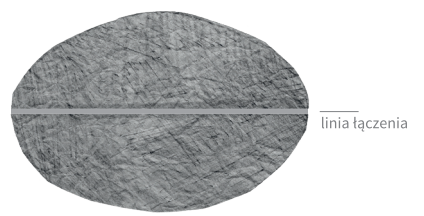
POD WZGLĘDEM FORMALNYM, PUNKTEM WYJŚCIA TEJ CZĘŚCI PRACY BADAWCZEJ JEST PŁASKA SIATKA KOŁA, NA BAZIE KTÓREJ BUDOWANA JEST METODĄ SPILŚNIANIA WEŁNY KONSTRUKCJA FORMY ZBLIŻONEJ DO KULI.

W przeciwieństwie do form kanciastych powstających z linii prostych, formy okrągłe, koliste, obłe są efektem łuków, a więc linii biegnących półkoliście. Zależnie od trajektorii tych łuków, mogą one tworzyć formy wklęsłe lub wypukłe. Każda z nich może generować asocjacje, na przykład forma wklęsła, pasywność i bezwładność. Wciśnięty do wewnątrz kształt może wywoływać wrażenie, że działają na niego siły zewnętrzne, którym nie jest w stanie przeciwstawić się. Odwrotnie jest w przypadku formy wypukłej, która sprawia wrażenie, jakby była rozpierana przez wewnętrzną energię, co nadaje jej aktywny charakter pozornie rozszerzającej się w przestrzeni materii.

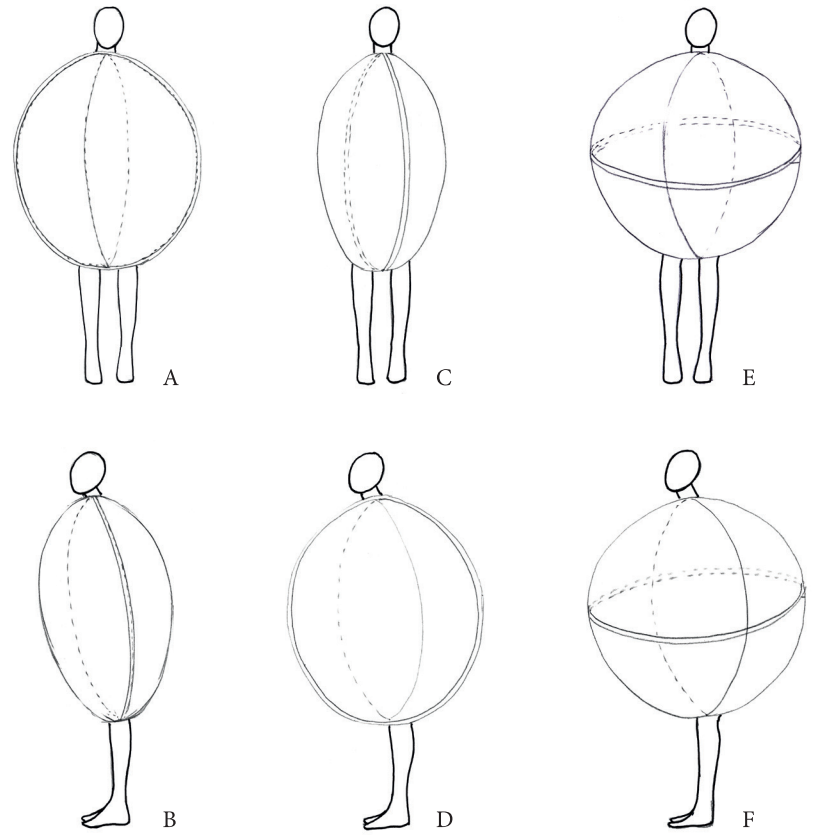
Przyjmując ten punkt widzenia na potrzeby niniejszej pracy interesującą staje się forma wypukła, która sama w sobie jest nośnikiem asocjacji związanych z energią i aktywnością. Jest to jedno z głównych założeń projektowych mających na celu zminimalizowanie efektu bezwładności i pasywności kojarzonych z zastosowanym materiałem.

Okrągła, wypukła, zamknięta forma, powstała w opracowanej technice filcowania na okrągło, jest obiektem wyjściowym przeprowadzonej pracy badawczej, stanowiąc podstawową formę poddawaną modyfikacji i interpretacji w aspekcie form odzieżowych.

55

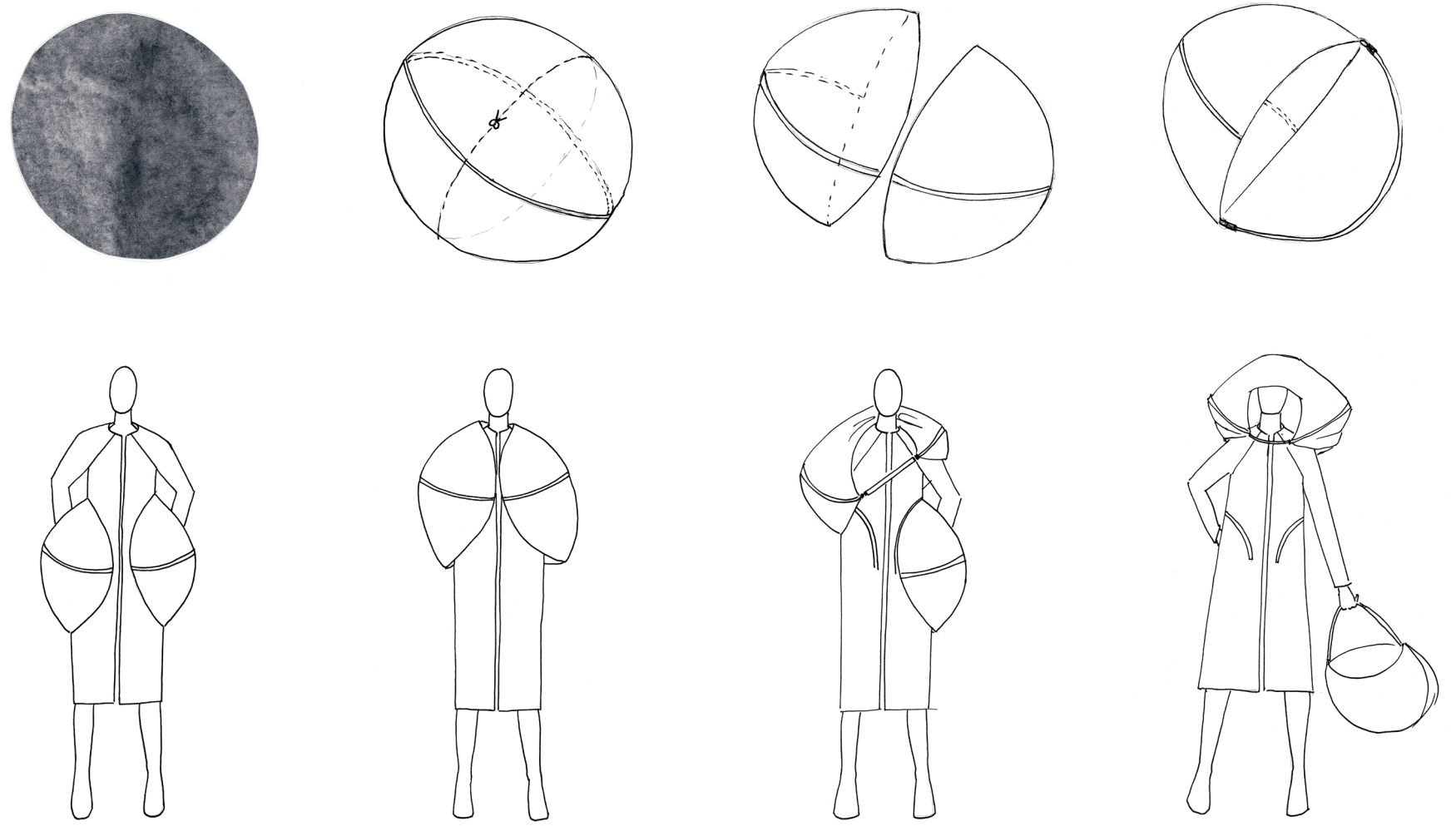


56



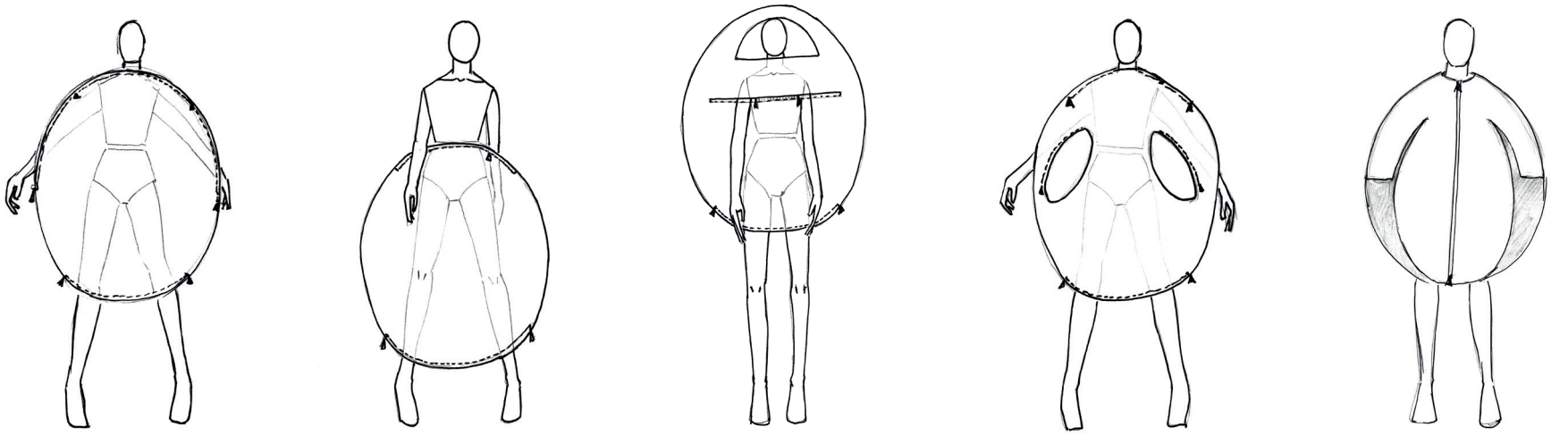
57

55. A.Spiegelhalter, analiza technologiczna podstawowej formy filcowej, widok z góry
56. A.Spiegelhalter, analiza technologiczna podstawowej formy filcowej, widok z boku
57. A.Spiegelhalter, analiza technologiczna, przewidywany sposób układania się formy podstawowej na sylwetce z uwzględnieniem linii łączenia:
    A, B w płaszczyźnie czołowej widok z przodu, widok z boku
    C, D w płaszczyźnie strzałkowej widok z przodu, widok z boku
    E, F w płaszczyźnie poziomej widok z przodu, widok z boku



58

59



60

58. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki konstrukcyjne wielofunkcyjnych form na bazie półkola
59. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne, wielofunkcyjne zastosowanie form na bazie półkola model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*
60. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne dla formy podstawowej ułożonej w płaszczyźnie czołowej

5.5 ANALIZA MATERIAŁU

W KONTEKŚCIE WYBRANEJ FORMY

PRZEPROWADZONA ANALIZA DOTYCZĄCA WŁAŚCIWOŚCI OKRĄGŁYCH, FILCOWYCH FORM, ZWIĄZANA PRZEDE WSZYSTKIM Z ICH BEZWŁADNOŚCIĄ, SPOSOBEM UKŁADANIA SIĘ W PRZESTRZENI I NA SYLWETCE WYTYCZYŁA KIERUNEK DALSZYCH DZIAŁAŃ PROJEKTOWYCH I POSZUKIWAŃ PRAKTYCZNYCH ROZWIĄZAŃ.

Celem jest dążenie do realizacji takiej formy, która poddana transformacji będzie spełniać różne funkcje oraz wraz ze zmianami w strukturze powierzchni zmienia swój kształt. W procesie spilśniania metodą na okrągło dwóch kolistych płaszczyzn wełnianego przedfilcu* nastąpiło naturalne uprzestrzennienie dwóch płaskich płaszczyzn koła. Rezultatem jest pusta, miękka forma „do zamieszkania", podatna na zmianę kształtu dzięki plastyczności zastosowanego materiału.

W aspekcie technologicznym stopień uzyskania przestrzennego efektu zależy od wielu czynników, między innymi od stosunku wielkości powierzchni wyjściowej do grubości użytego przedfilcu, stopnia spilśnienia, a także nierównomierności kurczenia się włókien wełny. Uzyskanie tą techniką formy kuli jest rozumiane jako określenie kierunku działania, bez aspiracji budowania jej idealnej formy. Gdy wykorzystuje się bezwładność materiału, podobnie jak uczynił to Morris, który pozwolił swoim antyformom formować się wyłącznie pod wpływem ich własnego ciężaru, efekt końcowy jest wynikiem zależności, które nie do końca poddają się założeniom projektowym. Następuje tutaj analogia do doświadczeń artysty, gdyż pomimo poddawania obiektów procesom formowania są one w stanie same sobie nadawać kształt w wyniku własnej ciężkości. Zachowanie się form w przestrzeni ulega zmianie wraz ze zmieniającą się wielkością obiektów, grubością materiału i stopniem spilśnienia, a także pod wpływem działań mających na celu zróżnicowanie struktury powierzchni. Płaska siatka konstrukcyjna z nawarstwionych włókien wełny zmienia swoje ułożenie i dzięki skręconej wokół osi dualnej strukturze włókna kurczy się. Zależnie od kierunku przyłożonej siły, uzyskujemy obszary silniejszego lub słabszego konsolidowania się materii, tworząc w efekcie przestrzenną formę zamkniętą, która w wyniku przecięcia pozwala na relację z ciałem, które determinuje jej ostateczny kształt.

W tym aspekcie istotny jest dualizm formy. Z jednej strony forma obiektu określona jest przez przestrzeń, którą jest w stanie zawrzeć, z drugiej jego ostateczny kształt determinowany jest przez znajdujące się w nim ciało. Tak ważna w tym przypadku plastyczność lub jej brak zależy w głównym stopniu od gramatury (grubości) filcowanych powierzchni oraz stopnia ich spilśnienia.

przedfilc* bezpośrednie tłumaczenie z jęz. niem. vorfilz – materiał utworzony z włókien wełnianych poddanych wstępnemu procesowi spilśniania, mającemu na celu stworzenie powierzchni ciągłej ułatwiającej dalszą obróbkę

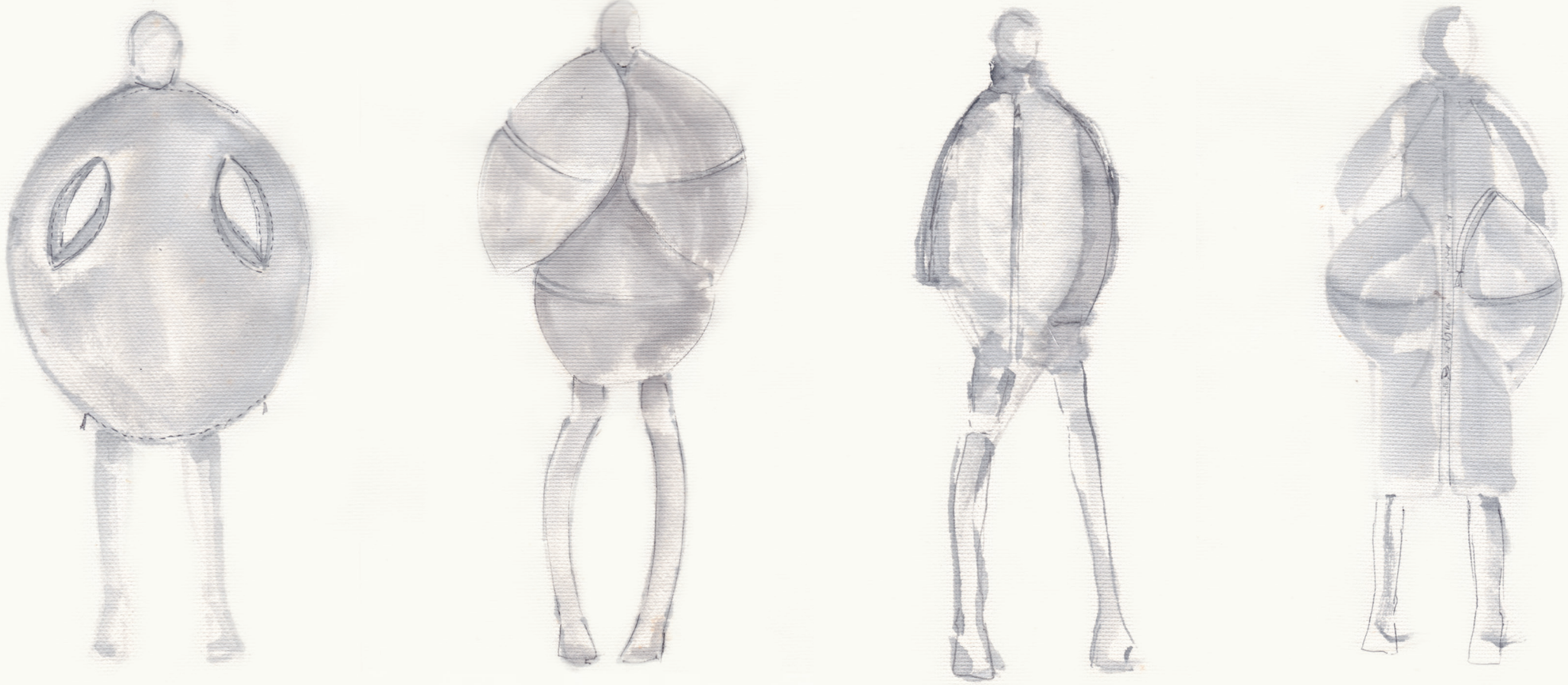
A

B

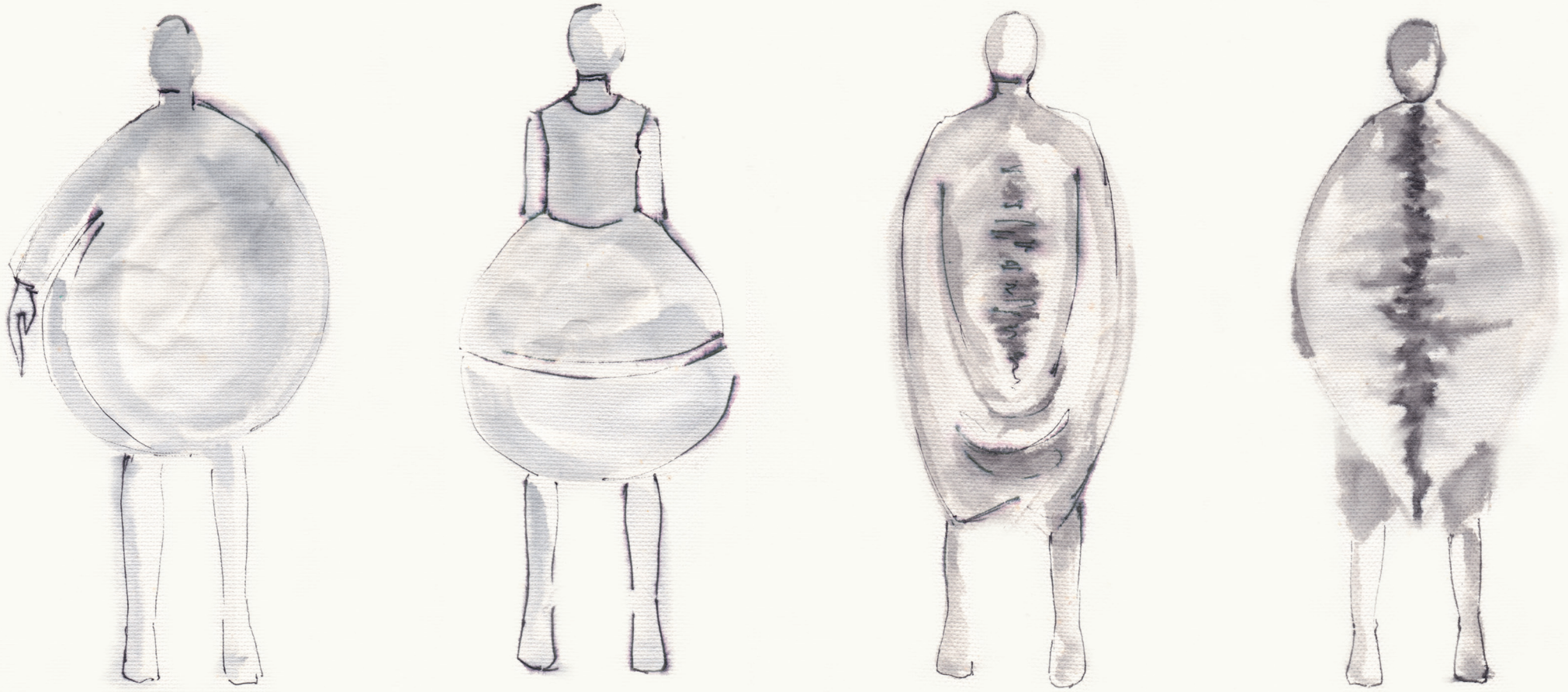
C D E F

61. Analiza właściwości okrągłych, filcowych form:

A. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonych nacięć
B. Analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia
C. Forma *poza skalą ubioru*
D. Analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia
E. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia
F. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia



62. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne, *pomiędzy obiektem a ubiorem*, modyfikacje polegające na wprowadzaniu systemów nacięć



63. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne, kolekcja *ubiorów do zamieszkania*

6

ROZDZIAŁ

REALIZACJA

6.1 Technologie realizacyjne projektu

6.2 Między obiektem a ubiorem

6.3 Struktura

6.1 TECHNOLOGIE REALIZACYJNE PROJEKTU

W KONCEPCJI CAŁOŚCI PROJEKTU OKREŚLONEGO TEMATEM *„PO-WIĄZANIA”* JAKO TECHNIKA PODSTAWOWA ZOSTAŁA WYKORZYSTANA TECHNOLOGIA SPILŚNIANIA NA MOKRO METODĄ FILCOWANIA NA OKRĄGŁO, KTÓRA UMOŻLIWIA TWORZENIE FORM PRZESTRZENNYCH BEZ ZASTOSOWANIA SZWÓW. PONADTO W REALIZACJI ZASTOSOWANIE ZNALAZŁA TECHNIKA NUNOFILCU, POLEGAJĄCA NA ŁĄCZENIU WŁÓKIEN WEŁNY Z MATERIAŁEM BAZOWYM NP. ZASTOSOWANYM W PRACY JEDWABNYM SZYFONEM. PODCZAS REALIZACJI UŻYTA ZOSTAŁA TAKŻE SPECJALISTYCZNA MASZYNA JANOME FM 725, SŁUŻĄCA DO SPILŚNIANIA IGŁOWEGO.

MATERIAŁ PODSTAWOWY - WEŁNA MERYNOSOWA

Procesom spilśniania poddaje się w większym lub w mniejszym stopniu włosie wszystkich zwierząt. Skłonność ta zależy w głównej mierze od karbikowatości włókna. W tworzeniu cienkich wełnianych filców na potrzeby ubioru najlepiej sprawdza się wełna merynosowa, ponieważ ze względu na wysoką karbikowatość włókien łatwo poddaje się procesowi filcowania na mokro, ponadto niewielka grubość włókna, około 4dtex, gwarantuje bardzo dobrą jakość wytwarzanych z niej filców oraz zapewnia wysoki komfort noszenia.

Założenie projektowe wymaga uzyskania dużych powierzchni filcu przy jak najmniejszym użyciu siły fizycznej, dlatego zasadnym było użycie 100-procentowego wełnianego przedfilcu uzyskanego techniką igłowania o gramaturze 170g/m i szerokości 180 cm. Do realizacji projektu zostało zużyte 140 m przedfilcu, który tym samym stanowi główny materiał zastosowany w pracy. Ponadto wykorzystano runo stanowiące mieszankę wełny (70 proc.) i włókien bambusowych (30 proc.). Dodatek włókien roślinnych wpływa na stabilność wytworzonych materiałów, a postać runa daje możliwość precyzyjnego decydowania o grubości rozłożonej warstwy.

TECHNIKA FILCOWANIA NA MOKRO

Technika ta wykorzystuje zdolność włókien wełny do spilśniania, które polega na tym, że w środowisku zasadowym, pod wpływem wilgoci, ciepła i tarcia, dzięki specyficznej strukturze włókna ulegają skurczeniu.

Technika składa się z wielu faz, takich jak: rozłożenie wełny, zroszenie, filcowanie wstępne i wielostopniowe formowanie. Ze względu na potrzebę uzyskania dużych powierzchni filcu, celowym była rezygnacja z rozkładania pasm wełny metodą tradycyjną. Wybór przedfilcu, który wstępnie poddano fabrycznemu filcowaniu igłowemu, pozwolił na znaczne zaoszczędzenie czasu oraz dał możliwość uzyskania materiału o dokładnie takiej samej grubości. Przedfilc jest produktem wstępnego filcowania, co umożliwia zmniejszenie szablonów wyjściowych. W realizacji pracy został poddany procesom spilśniania, w których stopień wykurczu włókien wynosi odpowiednio 30 i 50 proc . W kolejnych fazach procesów filcowania na mokro wełna dostarcza odmiennych sensualnych doznań. Miękkie, ciepłe, zachęcające do dotyku włókna pod wpływem gorącej wody „nabierają życia”, łatwo ulegają przemieszczaniu, stają się „płynne” i nabierają intensywnego, organicznego zapachu.

Ta faza trwa jednak krótko, bowiem szybko ochładzająca się woda sprawia, że włókna stają się zimne, ciężkie od wody, martwieją. Pod wpływem ruchu i siły fizycznej materia tężeje, staje się ciężka i bezwładna. Po wysuszeniu stan ten ulega kolejnej zmianie. Filc nabiera ponownie miękkości i ciepła. Nie jest to już miękkość i puszystość runa, niemniej ponownie zachęca do wtulenia się, okrycia, powąchania, daje poczucie więzi z organicznym światem, której brak odczuwany jest zwłaszcza w sterylnych pomieszczeniach nowoczesnej architektury. Podczas samego etapu filcowania można wyróżnić dwie fazy. Pierwsza to faza rolowania, w którym ułożone wełniane włókna podlegają wstępnemu połączeniu tworząc ciągłą powierzchnię.

W trakcie tego etapu włókna łączą się ze sobą przede wszystkim w płaszczyźnie poziomej. Dopiero druga faza; rzucania stwarza możliwość połączenia włókien we wszystkich kierunkach, zwiększając wytrzymałość wytworzonego filcu. Po przeprowadzeniu pierwszej fazy wstępnego spilśniania powstałe elementy zostały połączone za pomocą maszyny igłowej (Janome FM725). W celu uzyskania końcowego rezultatu, tak powstałe formy były poddawane dalszym etapom filcowania na mokro. Uzyskanie dużych powierzchni filcu wymaga wstępnego zaprojektowania szablonu, tak aby uwzględnić stopień wykurczenia podczas procesu spilśniania. Sposób w jaki właściwość ta wpływa na realizowane formy był częścią analizy i aspektem badań. Zaprojektowane formy zostały wykonane w dwóch grubościach (z pojedynczej i podwójnej warstwy przedfilcu) i poddane spilśnieniu, które spowodowało wykurcz materiału odpowiednio o 30 i 50 proc. Przy zaplanowanym 50-procentowym wykurczu materiału uzyskanie powierzchni o wymiarach 2x2 m wymaga rozłożenia przedfilcu o wielkości 4x4 m. Zależność między stopniem spilśnienia i wykurczem musi być poddawana kontroli z uwzględnieniem zależności, że im cieńszy filc, tym bardziej ulega wykurczeniu. Uzyskane rezultaty wpływają w znaczny stopniu na dalsze prace związane z konstruowaniem form ubioru unikatowego.

64. Agnieszka Spiegelhalter, technika wytwarzania nunofilcu - projekt zrealizowany w ramach kampanii reklamowej firmy Strima

TECHNIKA NUNOFILCU

W końcowym etapie pracy została zastosowana technika nunofilcu, która umożliwia wytwarzanie bardzo cienkich, delikatnych filców wykorzystywanych do tworzenia ubiorów unikatowych. Technologia ta pozwala na łączenie wybranego materiału, na przykład jedwabnego szyfonu, z włóknami wełny. Zasadniczo polega na zastosowaniu materiału stanowiącego bazę, pozwalającą na rozłożenie szczególnie cienkiej warstwy wełny. W efekcie uzyskujemy delikatne nunofilce o charakterystycznej fakturze, które w unikalny sposób układają się na sylwetce.

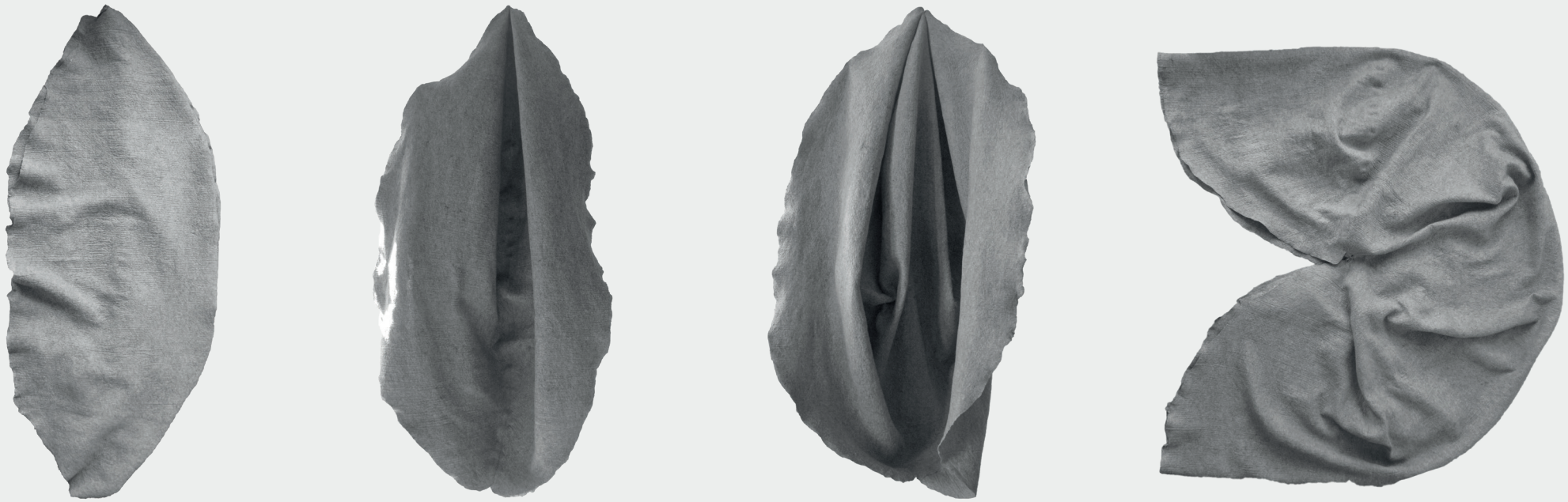
6.2 MIĘDZY OBIEKTEM A UBIOREM

UZYSKANE REZULTATY BADAŃ OBIEKTU *POZA SKALĄ UBIORU* POTWIERDZIŁY DUŻĄ BEZWŁADNOŚĆ FORMY I BRAK ELASTYCZNOŚCI, KTÓRE Z JEDNEJ STRONY ZAPEWNIAŁY OCHRONĘ I IZOLACJĘ, Z DRUGIEJ OGRANICZAŁY MOTORYKĘ. ZDOBYTE DOŚWIADCZENIA DOPROWADZIŁY DO DALSZEGO ETAPU PROJEKTOWEGO, KTÓRY SKIEROWANY BYŁ W KIERUNKU FORM *UBIORU DO ZAMIESZKANIA* ORAZ FORM PRZESTRZENNYCH WCHODZĄCYCH W INTERAKCJĘ Z CIAŁEM.

Forma *poza skalą ubioru* jest obiektem pomiędzy *mieszkaniem do ubrania* i *ubraniem do zamieszkania*. Ze względu na jej wielkość została opracowana technologia, w której pierwszym etapem było spilśnienie płaskich elementów siatki kuli, stanowiących dwie warstwy wełnianego przedfilcu o gramaturze 170 g/m^2, pomiędzy którymi rozłożona została warstwa mieszanki wełny i włókien bambusowych. Dodatek 30 proc. włókien bambusowych ma poprawiać stabilność oraz wytrzymałość formy i jest stosowany do wytwarzania obiektów przestrzennych, toreb i obuwia z filcu. Wielkość wyjściowa pojedynczego elementu mającego kształt 1/6 wycinka siatki kuli wynosi 300 cm długości i 95 cm szerokości, a po wstępnym spilśnieniu – odpowiednio około 210 cm i 65 cm.

Tak przygotowane elementy zostały połączone za pomocą spilśniania igłowego i ostatecznie złączone metodą filcowania na mokro. Właściwością, która z jednej strony w dużej mierze zależy od jakości użytego materiału, z drugiej zaś od wprowadzanych na jego powierzchni zmian, jest jakość konturu wynikającego z połączenia płaszczyzn płaskich budujących formę przy zastosowaniu wyżej opisanej techniki.

65. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne formy *poza skalą ubioru*



66. Etapy realizacji formy *poza skalą ubioru.*
Wielkość wyjściowa podstawowego elementu to 300 x 95 cm, po wstępnym spilśnieniu około 210 x 65 cm.

Powstała forma, ułożona na płasko, stanowi wycinek koła o wartości około 300°. Założenia projektowe zakładały wielofunkcyjność obiektu *poza skalą ubioru*, dlatego w trakcie wykonywania go celowym stała się rezygnacja z realizacji pełnego koła (360°). Zmniejszyło to wagę obiektu, a także ułatwiło poruszanie się w tak zredukowanej formie. Funkcję zakładania i zdejmowania, które nadają obiektowi charakter ubioru umożliwia wycięty w środkowej części otwór, do którego doszyty jest rodzaj komina, pełniącego funkcję golfa.

Obiekt *poza skalą ubioru* zakorzeniony jest w swojej istocie zarówno w systemie symbolicznych znaczeń wynikających z historycznego kontekstu filcu, jak i artystycznej narracji Beuysa. Pomimo możliwości zawierania w sobie ludzkiego ciała, w naturalny sposób poddaje się tym samym procesom kształtowania - „dziania się” - co antyformy Morrissa.

67. Technika filcowania na okrągło, realizacja form podstawowych, etap końcowego formowania

68. Forma *poza skalą ubioru* - największa w stosunku do reszty realizowanych form - stanowi bazę do dalszych etapów pracy nad całością projektu. Jest obiektem pomiędzy *mieszkaniem do ubrania* i *ubraniem do zamieszkania.*
Łącząc w sobie obie funkcje, stała się przedmiotem analizy dotyczącej wielofunkcyjności powstałych w dalszej części pracy obiektów i ubiorów.

69. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia. Największa z serii powstałych okrągłych form. Może być postrzegana jako obiekt mogący pomieścić w sobie ciało, bądź też przedmioty stanowiąc opakowanie lub kokon, którego funkcja korelując z wielopłaszczyznową skalą emocji generowanych przez przebywanie w jego przestrzeni może podlegać indywidualnemu definiowaniu.

70. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonego systemu nacięć. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

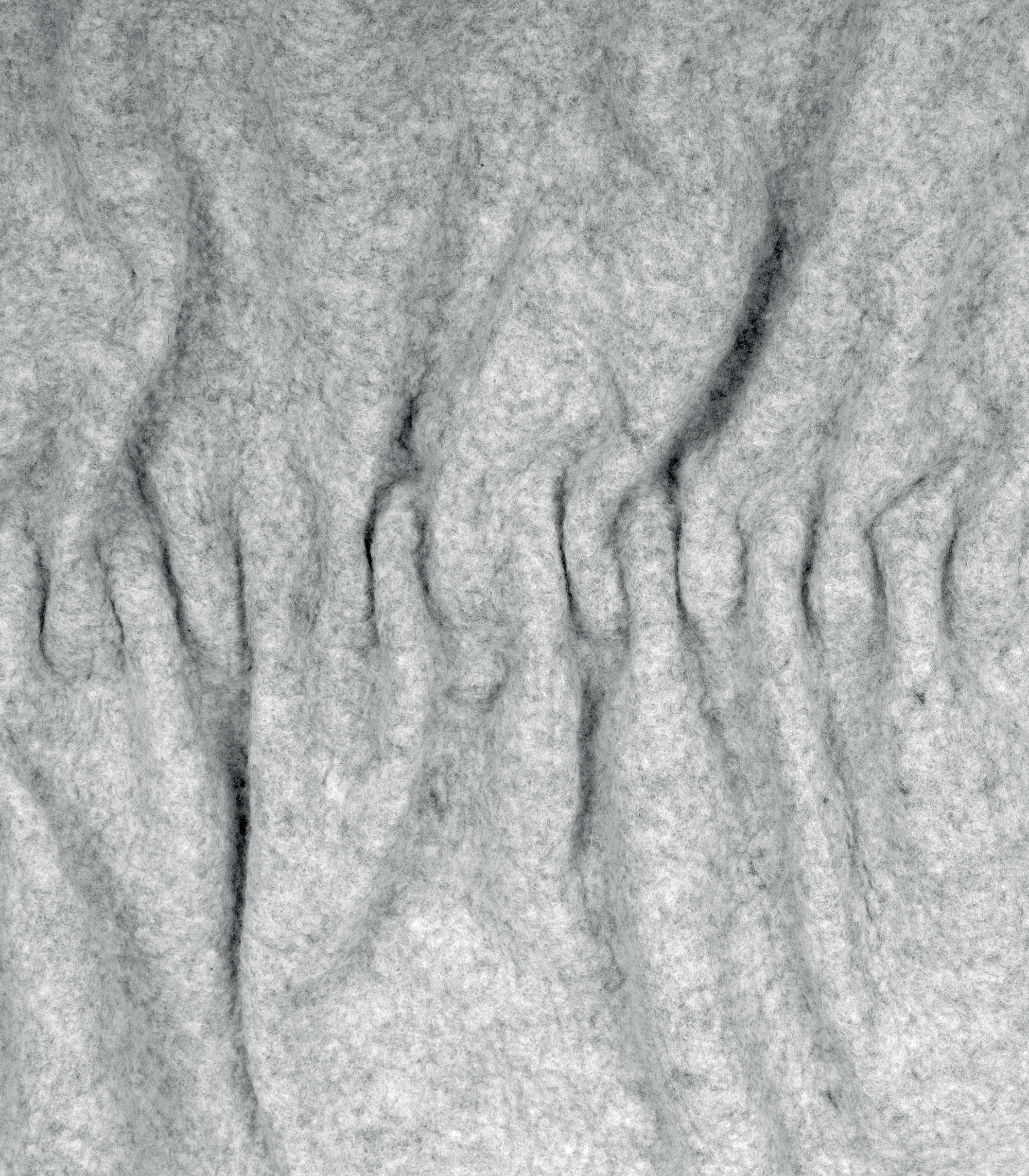
W kolejnym etapie badań analizie zostały poddane formy powstałe w trzech wielkościach określonych średnicą koła, zmniejszających się wprost proporcjonalnie o 20 cm, przy czym wielkość wyjściowa o średnicy 184 cm jest wypadkową maksymalnej szerokości dostępnego przedfilcu i możliwości technologicznych spilśniania w warunkach badawczych. Kolejne wymiary średnicy to 164 i 144 cm. Wszystkie wielkości zostały zrealizowane w dwóch grubościach powierzchni materiału, wynikających z jego gramatury: jednej warstwy przedfilcu 170g/m^2 oraz z podwójnej warstwy przedfilcu 340 g/m^2. Każda wielkość i grubość realizowanych form została poddana procesom spilśniania o dwóch stopniach wykurczu materiału: 30 i 50 proc.

W ten sposób powstało 12 form, które w dalszym procesie projektowym zostały poddane modyfikacji lub dekonstrukcji, których celem było uzyskanie form przestrzennych o właściwościach plastycznych wchodzących w interakcję z ciałem.

Dalsze działania badawcze przebiegały dwukierunkowo i obejmowały z jednej strony analizę skali i formy obiektów przestrzennych stworzonych na planie koła, z drugiej zaś badania związane z celową modyfikacją i dekonstrukcją tychże form, polegającą na wprowadzaniu systemów nacięć w dookreślonych miejscach realizowanych obiektów w celu zwiększenia ich elastyczności i plastyczności. Kompozycje nacięć zostały zaprojektowane koliście, zgodnie z zewnętrznym kształtem formy (wprost proporcjonalnie do obszaru danego obiektu). Taki system nacięć spowodował, że obszary formy położone przy krawędziach charakteryzują się dłuższymi nacięciami i przez to większą rozciągliwością niż nacięcia znajdujące się w jej centrum.

71. Poszukiwanie skali, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

72. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, rozwiązanie mające na celu poszerzenie zakresu motoryki, wynikające z modyfikacji przestrzeni wewnętrznej pomiędzy tulowiem i ręka, formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia, w ułożeniu czołowym w stosunku do sylwetki.



73. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, detal

74. ***Pomiędzy obiektem a ubiorem,*** **modyfikacja formy podstawowej w ułożeniu strzałkowym w stosunku do sylwetki, analiza formy wklęsłej i wypukłej przy zachowaniu całkowitej symetrii.**

75. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, detal

6.3 STRUKTURA

W WYNIKU OPRACOWANEJ TECHNOLOGII BUDOWANIA FORMY *POZA SKALĄ UBIORU* JAKO WYJŚCIOWEJ W KONCEPCJI CAŁOŚCI PROJEKTU OKREŚLONEGO TEMATEM *„PO-WIĄZANIA”*, WAŻNYM ASPEKTEM PRACY STAŁ SIĘ KONTUR UZYSKANY W WYNIKU ŁĄCZENIA SIATKI KONSTRUKCYJNEJ POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI BUDUJĄCEJ FORMĘ WYJŚCIOWĄ.

KONTUR – STRUKTURALNA LINIA KONSTRUKCYJNA

Cecha ta jest istotna dla pozostałych obiektów w dalszej części pracy. Stanowi ona ważny aspekt, bowiem uzyskany kontur jest zwarty, zamknięty i wywołuje zdecydowane wrażenie granicy pomiędzy przestrzenią zewnętrzną i wewnętrzną. Jego subiektywne odczucie kojarzone z przytulnością i ciepłem determinowane jest w dużej mierze przez stopień spilśnienia filcu i jest do niego odwrotnie proporcjonalne. Strukturalna linia konstrukcyjna jest tym, co nadaje wszystkim częściom pracy jedność, jest stałym elementem zorganizowanej całości pracy projektowej, która jednak uwzględnia możliwość jej modyfikacji.

76. *Pomiędzy obiektem a ubiorem,* detal, przeniesienie owalnych fragmentów wyciętych z powierzchni formy na płaszczyzny boczne (płaszczyzna strzałkowa w stosunku do osi sylwetki).

77. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonego systemu nacięć. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

INGERENCJA W STRUKTURĘ

Modyfikacja powierzchni poprzez wprowadzanie nacięć to gwałtowny i nieodwracalny proces przerwania jej ciągłości. Raz przecięta powierzchnia materiału może zostać połączona blizną szwu, niemniej zawsze pozostaje na niej ślad. Ścisła, ciągła powierzchnia naznaczona nacięciami ujawnia to, co jest pod nią, umożliwia łączność pomiędzy wewnętrzną i zewnętrzną przestrzenią.

W wyniku ingerencji dokonuje się modyfikacja właściwości materiału – powtarzające się sekwencje nacięć sprawiają, że stabilność powierzchni ulega zmianie, zyskuje ona elastyczność i możliwość rozciągania, stając się bardziej plastyczną.

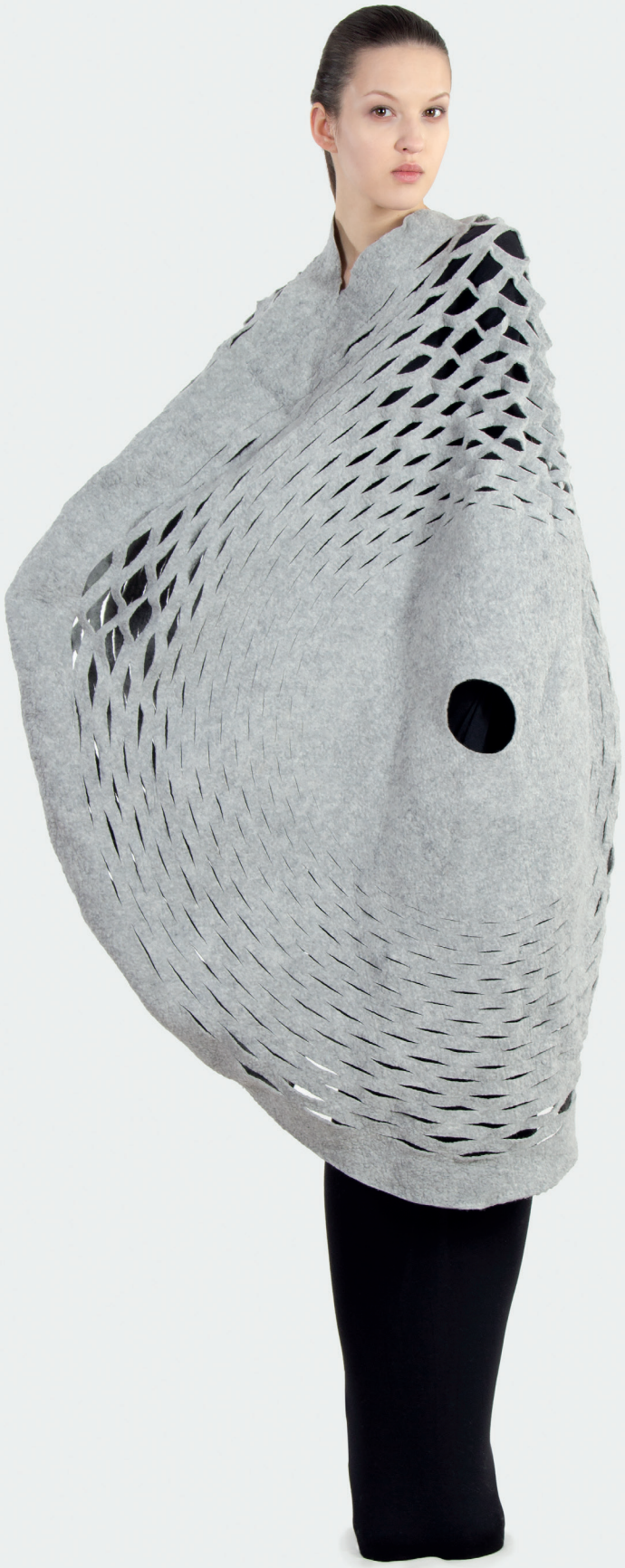
System rozmieszczenia nacięć i sposoby ich dalszego wykorzystania, na przykład przez wprowadzenie przeplotów, otwierają dalsze możliwości modelowania powierzchni i tworzenia plastycznych faktur. Ostateczną konsekwencją wprowadzania nacięć jest całkowite rozcięcie powierzchni. Uzyskane w ten sposób długie pasy filcu różnej szerokości wykorzystane zostały do przeplotów i filcowych dzianin. Działania te miały na celu zbadanie zachowania się materiału wraz ze zmieniającym się stopniem ciągłości powierzchni i w konsekwencji sposobu kształtowania się w przestrzeni uzyskanych w ten sposób faktur.

W etapie końcowym, działania te doprowadziły do zamierzonego rezultatu w postaci uzyskania uplastycznionych form w relacji między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną widoczną w drugiej części projektu, w której następuje ewoluowanie w stronę *ubioru do zamieszkania* oraz form przestrzennych wchodzących w interakcję z ciałem.

„Jeśli postrzegamy ubiór jako drugą skórę, to jego rozrywanie, rozcinanie może być rozumiane jako akt otwierania, rozcinania ludzkiego ciała.”[62]

78. Faktury; przedfilc, filc, dzianiny powstałe z nici filcowej

[62] A. Fukai, B. Vinken, S. Frankel, H. Kurino, *Future Beauty – 30 Jahre Mode aus Japan*, Prestel Verlag, 2010 str.18, tłum. własne



79. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, ingerencja w strukturę - model powstały w wyniku wprowadzenia systemu nacięć powodującego zwiększenie rozciągliwości określonych obszarów kulistych form. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożenie w płaszczyźnie strzałkowej względem sylwetki.

80. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, model powstały w wyniku wprowadzonego systemu nacięć.
Formy podstawowe o wyjściowej średnicy 144 cm, pojedynczej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożenie w płaszczyźnie czołowej względem sylwetki.

81. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, podział formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze, 50% stopniu spilśnienia, analiza formy wklęsłej i wypukłej.

SPLOT, PRZEPLOT, DZIERGANIE, TKANIE

Dzialania wynikające z dekonstrukcji wytworzonych filcowych form poprzez cięcie na pasy o określonych szerokościach w celu pozyskania tzw. nitki filcowej niezbędnej do wykorzystania w technikach dzianinowych i tkackich stanowią kontynuację zastosowanych wcześniej układów nacięć, które nie do końca przyniosły oczekiwane rezultaty, ale stały się bazą do dalszych badań formy i funkcji ubioru.

W pierwszym etapie wprowadzone nacięcia tworzyły osnowę tkacką do przeplotu nici filcowych tożsamych z materiałem bazowym tworzącym całość ubioru unikatowego.

Konsekwencją tego działania była całkowita rezygnacja z materiału bazowego i wykorzystanie splotów dzianinowych na tzw. igliczkach.

W tym celu destrukcji zostały poddane formy filcowe o różnym stopniu spilśnienia co sprawiło, że uzyskana w ten sposób nitka filcowa o zróżnicowanej szerokości, charakteryzowała się niejednorodną wytrzymałością na rozerwanie. Aby zniwelować ten aspekt została wprowadzona przędza wełniana, której celem było zagwarantowanie jednakowej wytrzymałości nitki filcowej bez względu na jej grubość bądź też stopień spilśnienia.

Proces dziergania w początkowym etapie przebiegał z użyciem igliczek o średnicy 2 cm, które następnie zamienione zostały na najgrubsze dostępne na rynku igliczki o średnicy 2,5 cm. W końcowym etapie proces dziergania odbywał się bez igliczek tylko za pomocą ręcznego przeplatania.

82. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* forma odzieżowa powstała z procesie dziania, wykonana z przędzy filcowej uzyskanej w wyniku dekonstrukcji powierzchni kulistych form.

83. Bezpośrednią inspiracją powstania serii fotografii (str. 96-99) był „*Ubiór dla kobiety i harfy*" Mendiniego animujący do poszukiwania wieloaspektowych kontekstów związanych z funkcją ubioru. Suknia jako obiekt pochłaniający, zagarniający w swoją przestrzeń wewnętrzną zarówno postać jak i przedmiot, odrealnia, nadaje abstrakcyjnych znaczeń, zmienia punkt odniesienia, nabywając własnej odrębnej ekspresji i funkcji odnoszącej się do sfery uczuć i emocji.

84. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma odzieżowa powstała w wyniku wykorzystania nacięć w formie podstawowej jako osnowy w procesach przeplatania pasm filcu.

7

ROZDZIAŁ

REZULTAT

7.1 *„Po-wiązania”*

7.2 Ubiór do zamieszkania – kolekcja

7.1 „PO-WIĄZANIA”

ZARÓWNO FORMA POZA SKALĄ UBIORU JAK I FILCOWE OBIEKTY OPARTE NA BAZIE KOŁA, WCHODZĄCE W KONTAKT Z CIAŁEM POPRZEDZAJĄC KOŃCOWY ETAP PRACY STANOWIĄ BAZĘ, NA KTÓREJ OPARTE ZOSTAŁY ZAŁOŻENIA PROJEKTOWE POWSTAŁEJ KOLEKCJI UBIORÓW DO ZAMIESZKANIA, KTÓRA STANOWI OSTATECZNY REZULTAT PODJĘTYCH DZIAŁAŃ.

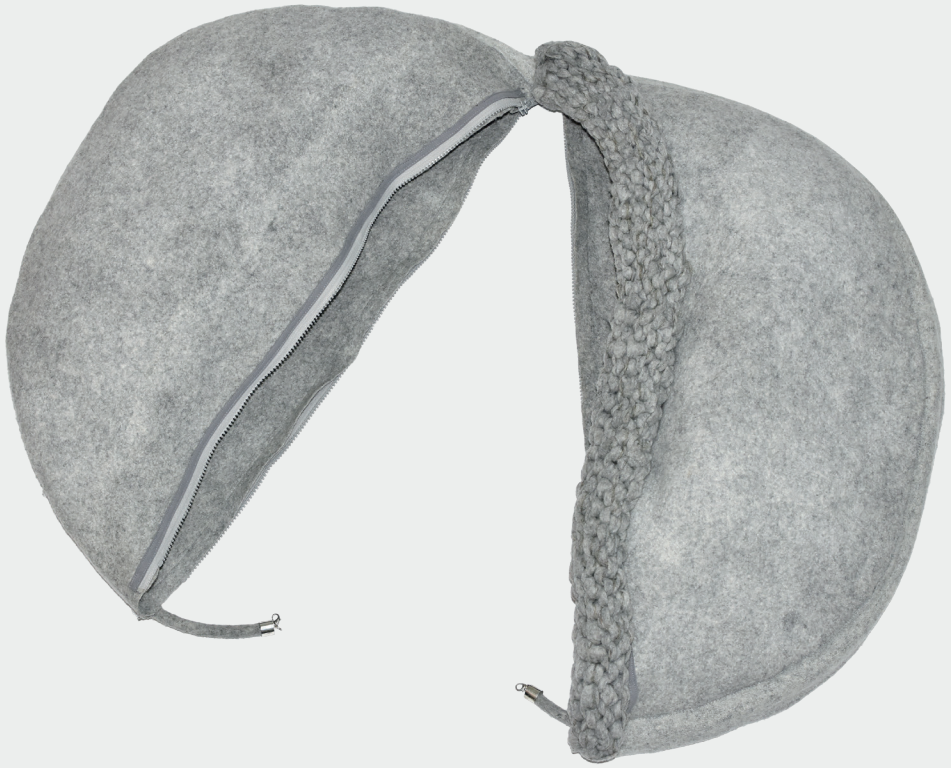
Rozpoczynająca projekt forma poza skalą ubioru może być porównana do opakowania, gdyż jej wielkość i pojemność jest dostateczna, aby zawrzeć w sobie, zarówno w sensie symbolicznym, jak i formalnym, wszystkie pozostałe. Ze względu na wybraną skalę, forma ta pełnić może zarówno funkcję mieszkania, jak i - dzięki możliwości założenia na ciało i przemieszczania się – funkcję ubioru. Stanowi punkt wyjścia i określa dążenie do punktu dojścia skupiając w sobie wszystkie uzyskane rezultaty. Zrealizowane formy pośrednie będące obiektem badań nad właściwościami okrągłych filcowych form, poddane przekształcaniu oraz modyfikacji, a w końcowym etapie dekonstrukcji, doprowadziły do rozszerzenia zastosowanych działań o techniki odmienne od tradycyjnego spilśniania.

W konsekwencji powstała kolekcja ubiorów unikatowych, w której procesy projektowe wygenerowały wiele modyfikacji wynikających z wcześniejszych doświadczeń, zwłaszcza w budowaniu formy i wykorzystaniu funkcji, jaką niesie ze sobą ubiór użytkowy z uwzględnieniem możliwości wykorzystania aspektu wielofunkcyjności wybranych elementów. Zebrane doświadczenia doprowadziły do rezygnacji z niektórych rozwiązań prowadzących do generowania dekoracyjnych faktur na rzecz formy i koncepcji mogących dostosować projekty do konfekcyjnego wykorzystania. Kluczowa zatem dla końcowego efektu jest selekcja zarówno technologicznych jak i estetycznych możliwości.

Opracowanie technologii wykonywania niestandardowych form o dużych rozmiarach, jak również doświadczenie wielu aspektów spilśniania jest wynikiem przeprowadzonych działań, które złożyły się na ostateczny rezultat. Dotychczasowe, wieloletnie doświadczenia z filcem i procesami spilśniania oraz technikami pokrewnymi, oparte były na badaniu możliwości zastosowania i łączenia różnych materiałów, co wiązało się z odkrywaniem fascynujących faktur, które były efektem tych poszukiwań, i które stanowiły materiał wyjściowy wykorzystywany w ubiorach unikatowych.

W niniejszej pracy możliwości te zostały celowo odrzucone aby skoncentrować się na pierwotnym, surowym filcu, jaki uzyskujemy z najwyższej jakości naturalnych, niebarwionych włókien wełnianych. Celowym było też zredukowanie kolorystyki, a w zastosowanej technice nunofilcu zminimalizowanie charakterystycznych, efektownych faktur. Istotnym aspektem z projektowego punktu widzenia stało się utrzymanie równowagi pomiędzy środkami artystycznymi i technologicznymi możliwościami wybranych metod i rozwiązań. Niewątpliwie zdobyta na potrzeby niniejszej pracy wiedza i doświadczenie pełnić będą istotne znaczenie w wymiarze edukacyjnym oraz w pracy pedagogicznej ze studentami.

85. Poszukiwanie wielofunkcyjnego zastosowania półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Zastosowany system suwaków, filcowych pasków i biżuteryjnych zapięć daje możliwość wielorakiego wykorzystania jako dodatków do zaprojektowanej kolekcji ubiorów.



7.2 UBIÓR DO ZAMIESZKANIA – KOLEKCJA

OSTATNIĄ CZĘŚĆ PRACY STANOWI KOLEKCJA UBIORÓW UNIKATOWYCH, KTÓRĄ TWORZĄ NIESTANDARDOWE FORMY ODZIEŻOWE TRAKTOWANE JAKO OBIEKTY DALEKIE OD CIAŁA ORAZ UBIÓR JAKO FORMA DO ZAMIESZKANIA PRZEZ CIAŁO. KOLEKCJA STANOWI REZULTAT KOŃCOWY PRZEPROWADZONYCH DZIAŁAŃ BADAWCZYCH I EFEKT WCZEŚNIEJSZYCH ETAPÓW PRACY.

Zaprezentowane w tej części pracy rozwiązania projektowe oparte są na analizie formy, skali, właściwości materiału, manipulacji powierzchni oraz funkcji okrągłych filcowych form. Zrealizowane w drugiej części pracy formy, powstały dzięki działaniom zmierzającym do nadania dwóm płaszczyznom koła, wymiaru 3D. Zdefiniowana w ten sposób pod względem konstrukcji forma, daje trzy podstawowe możliwości ułożenia w stosunku do ciała; w płaszczyźnie strzałkowej, czołowej oraz płaszczyźnie poziomej (z uwzględnieniem różnych kątów nachylenia w stosunku do tych płaszczyzn). Skonstruowana w ten sposób forma oraz uzyskany efekt przestrzenności tylko częściowo zaspokoił oczekiwane rezultaty i w dalszym procesie projektowym wymagał zastosowania nowych rozwiązań, które umożliwiłyby ewoluowanie w kierunku ubioru użytkowego. Mając na uwadze funkcję i dostosowanie do potrzeb wyrobu odzieżowego, na podstawie analizy dotychczasowego procesu projektowego zostały rozpatrzone takie zabiegi jak: dekonstrukcja, multiplikacja, zmiana formy przy zachowaniu wielkości powierzchni i transformacja jej na płaszczyznę, na przykład: prostokąta, trapezu, owalu, trójkąta.

Działaniem, które doprowadziło do zwiększenia przestrzenności formy było zastosowanie pasów filcu o szerokości 10 cm, które zostały wprowadzone zarówno w okrągłe filcowe formy jak i w płaską konstrukcję ubioru.

Zabieg ten przyczynił się do zwiększenia trójwymiarowości oraz w pożądany sposób podkreślił kontur formy. W tym aspekcie metoda ta została wykorzystana wielokrotnie przy zróżnicowanym zestawieniu użytych materiałów.

Zastosowane rozwiązanie oprócz powiększenia objętości formy miało znaczny wpływ na sposób układania się w przestrzeni, który można porównać do efektu zastosowania tradycyjnych fiszbin, przy czym efekt ten był tym większy, im większa była różnica w gramaturze użytych materiałów.

86. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Wprowadzony w boczną część pas z wełny parzonej powiększył obwód formy w płaszczyźnie poziomej, umożliwiając wymodelowanie rękawa. System suwaków umieszczonych na obwodzie daje możliwość indywidualnego dostosowania wielkości otworu do potrzeb i funkcji. (str. 107-109)

87. Okrycie wierzchnie z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; płaszcz skonstruowany na planie koła wymodelowany z dwóch połówek filcowej formy rozdzielonych pasami z wełny parzonej o szer.10 cm. Okrycie uzupełnia kaptur z połowy formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia. (str. 110-111)

88. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej i łączonych z okryciem za pomocą suwaków. Mogą one kształtować linię ubioru, pełnić funkcję kaptura, torby lub dodatkowego okrycia na ramiona. Przytwierdzone na wysokości bioder poszerzają je, tworząc współczesną interpretację baskinki bądź krótkiej krynoliny, maskując i zabezpieczając dostęp do dużych kieszeni znajdujących pod nimi. (str. 112-115)

89. Kaptur z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Suwak daje możliwość dołączenia dzianinowego obszycia. (str. 116)

Na podstawie przeprowadzonych badań adekwatnych do wymogów projektowych związanych z ubiorem użytkowym, najbardziej satysfakcjonujące okazały się formy utworzone z dwóch kolistych powierzchni o średnicy 184 cm, wykonane z jednej warstwy przedfilcu 170 g/m^2 i stopniu spilśnienia ok. 50 proc. Filc na potrzeby form odzieżowych musi być poddany wysokiemu stopniu spilśnienia, ponieważ tylko wtedy staje się dostatecznie odporny na ścieranie.

Z tego względu formy o podwójnej gramaturze i o 50% stopniu spilśnienia okazały się zbyt sztywne. Formy powstałe z kolistych powierzchni o średnicy 164 i 144, jednej warstwy przedfilcu i stopniu spilśnienia 50% mogą być wykorzystane do konstrukcji ubioru na górną lub na dolną część ciała lub jako elementy większej całości.

Zastosowana na potrzeby niniejszej pracy technika nunofilcu, daje możliwość uzyskania niezwykle cienkich i lekkich filców (nunofilców). Jako materiał bazowy został użyty jedwabny szyfon, a warstwę wierzchnią stanowi wełna merynosowa (70 proc.) z domieszką włókien bambusowych (30 proc.). Zastosowana mieszanka ma postać runa, które umożliwia indywidualne dostosowanie grubości warstwy wełny, od bardzo grubej po bardzo cienką. Uzyskany w ten sposób materiał posiada unikatowe właściwości układania się , nieporównywalne z innymi materiałami odzieżowymi. Użycie jedwabnego szyfonu w znacznym stopniu zmniejszyło wagę uzyskanego nunofilcu przy równoczesnym zachowaniu jego optycznej ciężkości.

W konsekwencji wyciągniętych wniosków z efektów pracy nad obiektami do zamieszkania filc został częściowo zastąpiony wełną parzoną, która jest materiałem o podobnych właściwościach ale nie jest wytwarzana bezpośrednio z włókien, lecz dzianin wełnianych poddawanych procesom spilśniania. Zastosowana wełna parzona o odcieniu zbliżonym do szarości filcu stworzyła możliwość rozszerzenia zakresu działań projektowych bez naruszania jednorodności kolekcji.

REZULTAT

122

93

Materiał znalazł zastosowanie przy elementach uzupełniających formy z filcu, jako okrągła forma przestrzenna utworzona z zastosowaniem filcowych pasów oraz jako pasy w kontraście do form wykonanych z filcu.

Oprócz poszerzenia zastosowanych materiałów o nunofilc i wełnę parzoną, kolejną podjętą decyzją na podstawie analizy drugiej części pracy była rezygnacja z wprowadzonych nacięć i wynikających z nich dalszych manipulacji powierzchni.

Wybrane rozwiązania projektowe charakteryzuje koncentracja na formie poprzez zachowanie ciągłości powierzchni i zwarty kontur charakterystyczny dla pierwszego etapu pracy oraz poszukiwanie wielofunkcyjności obiektów – ubiorów.

90. Okrycie na ramiona z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Suwaki dają możliwość łączenia form ze sobą oraz dołączanie dzianinowego obszycia. (str. 117)

91. Torba z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Dzięki suwakom torbę można zamknąć lub pozostawić otwartą dołączając dzianinowe obszyci. (str. 118)

92. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; dół sukienki powstał z formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożonej w płaszczyźnie poziomej w stosunku do sylwetki. (str. 119)

93. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Okrycie z wełny parzonej skonstruowane na planie koła; doszyte pasy filcu o szerokości 10cm, poszerzają części boczne zwiększając tym samym zakres ruchu na wysokości obwodu klatki piersiowej i modelując linię ubioru. Efekt uzyskany w tym modelu można porównać z okryciem ze strony 111, gdyż powstały według tego samego schematu przy przeciwstawnym zastosowaniu materiałów. (str. 120)

94. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Wdzianko z wełny parzonej skonstruowany na planie koła z pasami filcu o szerokości 10cm, modelujących jego linię. (str. 121)

95. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; detal. (str. 122)

96. Sukienka z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Filc zastąpiono znacznie cieńszym nunofilcem, a wyliczona powierzchnia koła została przełożona na odpowiadającą mu wielkością prostokąt. Zastosowany materiał zachowuje swój ciężar optyczny, lecz posiada całkiem odmienny sposób układania się na sylwetce. (str. 123)

97. Model zamykający kolekcję *ubiór do zamieszkania*. Sukienka z nunofilcu, o zaokrąglonej linii jaja bądź kokonu, którego formę definiuje zastosowany filcowy pas o szer. 10 cm. (str. 124-125)

97

7.3 ZAKOŃCZENIE

TEMAT PO-WIĄZANIA W SWOIM ZAŁOŻENIU USYTUOWANY ZOSTAŁ W OBSZARZE POMIĘDZY SZTUKĄ I DESIGNEM. ZAKRES TYCH ZAGADNIEŃ ZAWARTY JEST POMIĘDZY FORMĄ *POZA SKALĄ*, A FORMĄ PODSTAWOWĄ SUKIENKI.

Kluczowym aspektem badawczym były zależności i powiązania zarówno w kontekście idei jak i procesu projektowego związanego z takimi pojęciami jak; przestrzeń do zamieszkania, przestrzeń pomiędzy ciałem a ubiorem, analiza tych pojęć i sposoby realizacji tych interpretacji w tworzywie, które umożliwia szerokie zastosowanie technologii spilśniania. Przeprowadzony proces badawczy oscylujący między sztuka i designem doprowadził do realizacji ciągu form, których ostateczny kształt jest wynikiem dookreślanym przez kolejne etapy projektowe.

Punktem wyjścia w poszukiwaniu mapy powiązań i pierwszym etapem przed określeniem kierunku dalszych działań było przeprowadzenie prób technologicznych. Zapoczątkował go wyjazd badawczy do największej alpakarni w Polsce Państwa Pietrzykowskich w Szyszyńskich Holendrach, który skutkował możliwością wykorzystania włókien alpaki w technologii spilśniania jako alternatywnego surowca. Po przeprowadzonych próbach materiałowych okazało się jednak, że wełna alpaki pomimo swoich świetnych właściwości termoizolacyjnych i delikatności (niskiej masie liniowej ok. 1 dtex), na potrzeby niniejszej pracy nie spełniała wymaganych oczekiwań.

Zrealizowany projekt Po-wiązania składa się z trzech części: poza skalą, pomiędzy obiektem i ubiorem oraz kolekcją ubiorów. Pierwszym etapem procesu realizacji jest forma przestrzenna, która na potrzeby niniejszej pracy została nazwana poza skalą. Obiekt ten z jednej strony zakorzeniony jest w obszarze artystycznego eksperymentu i oparty na symbolicznych założeniach artystycznych Beuysa z drugiej zaś, w projektowym aspekcie podlega jednocześnie tym samym fizycznym prawom co Antyformy Roberta Morrisa. Na tym etapie pracy badawczej głównymi celami było; poszukiwanie skali, analiza zachowywania się kulistych, filcowych form w przestrzeni oraz wypracowanie metod ograniczających ich bezwładność jako determinującej cechy realizowanych obiektów. Obiekt poza skalą, dzięki elementarnej formie może mieć uniwersalne zastosowanie, jako okrycie, śpiwór, materac. Jego miękkość, organiczność zapewnia relaks, izolację i wyciszenie dając możliwość symbolicznego powrotu na łono natury. Stopień spilśnienia materiału nie gwarantuje całkowitej ochrony przed opadami atmosferycznymi, ale dzięki temu jest przyjemny w dotyku i może stanowić zarówno estetyczną jak i emocjonalną przeciwwagę do nowoczesnych, zimnych materiałów używanych w architekturze wnętrz takich jak metal, beton, szkło. Jest formą, która może zawrzeć w sobie wszystkie pozostałe obiekty kolekcji, które wynikają z niej zarówno pod względem przeprowadzonych procesów projektowych jak i symbolicznemu połączeniu wspólną ideą i materiałem.

Wnioski wysnute w obszarze analizy pracy poza skalą doprowadziły do uzyskania rezultatu w postaci kolekcji miękkich form dookreślonych jako - pomiędzy obiektem a ubiorem.

Spektrum zastosowanych działań spowodowało, że w zrealizowanych projektach zwiększył się zakres motoryki noszących je osób zwiększając mobilność i swobodę przemieszczania się.

Punktem wyjścia realizacji form -pomiędzy obiektem a ubiorem - była technika spilśniania „na okrągło”, która w efekcie podjętej pracy doprowadziła do rozwiązań konstrukcyjnych polegających na wprowadzeniu dodatkowych pasów z filcu uzupełniających konstrukcję na siatce koła. Takie rozwiązanie projektowe umożliwiło modelowanie i formowanie ubiorów tworzących końcową kolekcję. Konstrukcja odzieży na bazie form okrągłych z włóknin w tym filcu i materiałów poddanych procesom spilśniania ma tą przewagę nad innymi materiałami, że nie posiada biegu nitki przez co nie ulega odkształceniom związanym z wyciąganiem i zmianą kształtu tam gdzie brzeg formy przebiega po skosie. Wszystkie ubiory na bazie koła zostały zrealizowane z pominięciem standardowych metod konstrukcji odzieży.

Zależnie od grubości i sztywności, zastosowanych pasów filcu mogą one pełnić rolę, którą w zasadniczym atrybucie można porównać do fiszbin. Pełnią pod względem technologicznym funkcję stabilizującą, wzmacniającą i umożliwiającą kształtowanie oraz zachowanie pożądanej formy. Z projektowego punktu widzenia istotne jest to, że w wyniku tak prostego zabiegu polegającego na wprowadzeniu między płaszczyzny koła dodatkowych pasów filcu, nunofilcu, lub wełny parzonej można podwyższyć funkcjonalność uzyskując przestrzenność i modyfikację formy. Szczególnie interesującym rezultatem są efekty uzyskane przy zastosowaniu materiałów o dużej różnicy gramatur.

Przedstawione w pierwszej części pracy inspiracje miały zasadniczy wpływ na wielopłaszczyznową analizę projektową, w wyniku której możliwe było dostrzeżenie nowych perspektyw powiązanych z pojęciem domu, ubioru, opakowania oraz powiązanej z nimi przestrzeni, próba zniwelowania granic pomiędzy nimi z uwzględnieniem takich aspektów jak: mobilność, wielofunkcyjność, modyfikacja i zrównoważony design w projektowaniu.

98. Przygotowanie modelu w trakcie sesji zdjęciowej

Analizując społeczne trendy występujące w nowoczesnych społeczeństwach można zaobserwować dwa przeciwstawne kierunki. Pierwsze to zjawisko określone jako cocooning polegające na izolowaniu się od świata zewnętrznego i tworzeniu własnej przestrzeni zapewniającej bezpieczeństwo i komfort. Pielęgnowany styl życia polega na zminimalizowaniu na każdej płaszczyźnie kontaktów ze światem zewnętrznym. Część zaproponowanych rozwiązań projektowych odpowiada tym potrzebom dając możliwość emocjonalnego doświadczenia stanów izolacji od chaosu współczesnego świata oraz szybkiego tempa życia i zmian. Przeciwstawnym trendem jest zjawisko nowoczesnego nomada jako członka mobilnego społeczeństwa, który podobnie jak jego tradycyjny pierwowzór nieustająco podąża za niemalże nieograniczonymi możliwościami poszukiwania nowych miejsc pracy, mieszkania i znajomości ceniąc sobie wolność, niezależność i mobilność.

Uwzględniając te potrzeby w końcowej kolekcji ubiorów zostały zastosowane systemy suwaków dające możliwość modyfikacji docelowej konstrukcji ubiorów. Uzyskana wielofunkcyjność pozwala na indywidualne dostosowanie formy ubioru do potrzeb jego użytkownika poprzez dodawanie elementów, łączenie i zamianę funkcji. Przeskalowany system kieszeni umożliwia bezpieczny transport podręcznych przedmiotów.

Dzięki zastosowanej formie i materiałowi wszystkie obiekty pracy mogą podlegać dalszym przemianom, ewoluować lub podlegać recyklingowi dzięki temu iż proces spilśniania jest procesem, który zawiera w sobie możliwość prawie nieograniczonej kontynuacji.

Uzyskane rezultaty projektowe jako autorska wizja łącząca w sobie elementy mody, sztuki i designu są bezpośrednio związane z podjętym zakresem badawczym i mogą stanowić wieloaspektową płaszczyznę powiązań inspirujących współczesny design.

„A kiedy muszla miała już kształt, zmienił się także kształt świata, w tym sensie, że teraz obejmował on kształt świata takiego, jakim był bez muszli, plus kształt muszli." [63]

[63] I. Calvino *„Opowieści kosmikomiczne"* Spirala str. 105

99. Agnieszka Spiegelhalter, rysunek koncepcyjny formy *poza skalą ubioru*

SŁOWNIK POJĘĆ

antyformy określenie kojarzone ze sztuką Roberta Morrisa, jego koncepcją artystyczną formy

aplikacja technika zdobienia; naszywanie na materiał wyciętych motywów dekoracyjnych z innego rodzaju tworzywa lub materiału

archetyp z gr. arche – początek; pierwotny wzorzec

druga skóra ubiór wspierający naturalne funkcje naszej skóry np.; termoregulację , tak aby nie dopuścić do przegrzania lub wychłodzenia organizmu

fashion victims z ang. - niewolnik mody , osoba ślepo podążająca za trendami mody

filc bity podczas jego produkcji z użyciem ługu, ciepła i ciśnienia wykorzystuje się skłonność wełny do spilśniania

filc igłowany do jego produkcji nadają się niemal wszystkie włókna; proces przebiega przy użyciu specjalnych igieł z nacięciami, które przeciągają włókna przez kolejne warstwy

haptyczny związany ze zmysłem dotyku np.; komunikowanie się za pomocą zmysłu dotyku

high-tech często używane w mediach określenie na zaawansowane rozwiązania techniczne i zastosowania najnowszych odkryć naukowych w praktyce

inkrustacja technika zdobienia, tu; technika polegająca na wycinaniu wzorów w materiale podstawowym i zastępowaniu ich materiałem o odmiennej, najczęściej kontrastowej kolorystyce

jurta namiot koczowników Wielkiego Stepu; słowo pochodzi z jęz. tureckiego i występuje na obszarze od Morza Kaspijskiego po Ałtaj, zaś na stepach Mongolii, od Ałtaju Zachodniego po Wielki Chingan, te nazywają się ger

kanon ogólnie przyjęta w danej epoce norma, np. etyczna lub estetyczna

kepenek okrycie wierzchnie z filcu popularne wśród ludności pasterskiej Anatolii

kokon z fr. cocon – powłoka; zewnętrzna osłona jaj zwierząt, izolująca od otoczenia, chroniąca przed niesprzyjającymi warunkami środowiska

koło mat. <część płaszczyzny ograniczona okręgiem>

kula mat.<bryła ograniczona powierzchnią zamkniętą, której wszystkie punkty są jednakowo odległe od środka tej bryły>

loden tkanina wełniana poddana procesom spilśniania

ma określenie dotyczące przestrzeni w kulturze japońskiej

mandala harmonijne połączenie koła i kwadratu, gdzie koło jest symbolem m.in. nieba

metoda filcowania na mokro proces spilśniania włókien wełny z użyciem wody, substancji alkalicznych, temperatury np. techniką ręcznego rolowania

modern Nomads z ang. współcześni koczownicy - nazwa stosowana do określenia stylu życia, również w modzie

nunofilc połączenie materiału z włóknami wełny (nuno pochodzi z japońskiego i oznacza włókno)

okrąg mat. <krzywa płaska będąca zbiorem wszystkich punktów płaszczyzny znajdujących się w jednakowej odległości od ustalonego punktu >

okulocentryczne postrzeganie spostrzeganie oparte na dominacji zmysłu wzroku

origami japońska technika składania papieru 3D

origomi japońska technika składania papieru 2D

oświetlenie typu LED źródło światła oparte na diodach elektroluminescencyjnych (LED)

ouroboros, uroboros wąż pożerający własny ogon, symbol m.in. wieczności, nieustannej przemiany, odradzania się

oversize z ang. oznacza, że coś jest większe niż zazwyczaj lub większe niż to jest przyjęte; w modzie trend ten, dotyczy nie tylko ubrań, ale także dodatków np. takich jak: torby, szale, czapki, okulary, paski, biżuteria lub części ubrania (kołnierze, rękawy, guziki)

performance z ang. przedstawienie - rodzaj działania artystycznego, w którym przedmiotem i tematem jest ciało „performera - twórcy"

pileus czapka frygijska, czapka wolności (gr. pilos, łac. pileus) – wełniane lub filcowe, ściśle przylegające nakrycie głowy w kształcie stożka, z opadającym do przodu szpicem

pilos stożkowata czapka noszona przez mężczyzn w starożytnej Grecji w VI i V wieku p.n.e.. Czasami występowała z daszkiem i bogatymi zdobieniami; jej odmianą był pilidion (mały pilos) z filcu lub wełny noszony przez niewolników, żeglarzy i wolnych wyrobników

przedfilc bezpośrednie tłumaczenie z jęz. niem. vorfilz – materiał utworzony z włókien wełnianych poddanych wstępnemu procesowi spilśniania, mającemu na celu stworzenie powierzchni ciągłej ułatwiającej dalszą obróbkę

push-up z ang. specjalnie wyprofilowany biustonosz podnoszący piersi, często z wkładkami z materiału lub z silikonu w dolnej części miseczki

quilt technika patchworku, artystycznego pikowania tkanin, dywanów, warstw filcu

recykling z ang. odzysk polegający na powtórnym przetwarzaniu zużytych materiałów i odpadów w celu uzyskania nowych produktów

shibori słowo pochodzi z języka japońskiego i oznacza barwienie tkanin, które wcześniej zostały odpowiednio zgniecione, przeszyte lub skręcone, w wyniku czego otrzymuje się barwne wzory na tkaninie oraz ciekawą strukturę

shyrdak dwubarwny dywan z filcu (najczęściej są to dwa dywany tworzone równolegle będące w stosunku do siebie jak negatyw i pozytyw)

slow fashion określenie nawiązujące do slow food i slow life oznaczające przemyślany i uważny stosunek do mody niepoddający się presji zmieniających się trendów i konsumpcji

spilśnianie proces polegający na tworzeniu trwałej struktury połączonych włókien wełnianych (filc) lub uszlachetnianiu wełnianych tkanin i dzianin w wyniku zagęszczania ich struktury

stylizacja w ubiorze całościowe zestawienie ubioru w relacji do konkretnej sylwetki; znaczenie mają: linia ubioru, krój, kolor, materiał oraz dodatki takie jak buty, torebki czy biżuteria

surowce wtórne odpady poprodukcyjne lub zużyte produkty nadające się do ponownego przerobu

syrmak wielobarwny dywan wytwarzany z wykorzystaniem technik unikatowych, takich jak: aplikacja, wycinanie, inkrustacja, pikowanie

technika filcowania na okrągło bezszwowa technika wytwarzania filcowych form przestrzennych

ubiór do zamieszkania autorska nazwa własna, kontekstowo omawiana w części praktycznej

vanitas [łac.] zespół motywów ikonograficznych, obrazujących marność i nietrwałość rzeczy doczesnych

wełna włókno naturalne uzyskiwane z okrywy włosowej (sierści) owiec, zwyczajowo stosowane także do określenia włosia lam, wielbłądów, kóz, królików i innych

wełna parzona dzianina wełniana lub z dodatkiem włókien syntetycznych poddana procesom spilśniania

włókno elastomerowe grupa włókien chemicznych, charakteryzująca się wysoką rozciągliwością; włókna te wykorzystywane są w produktach, które wymagają wysokiej elastyczności (bielizna, skarpety, rajstopy, odzież sportowa), ale także w tkaninach i dzianinach na wierzchnią odzież

yin i yang koncepcja pochodząca z antycznej filozofii chińskiej i metafizyki; opisuje dwie pierwotne i przeciwstawne, lecz uzupełniające się siły, które odnaleźć można w całym wszechświecie, ich wzajemne oddziaływanie jest przyczyną powstawania i zmiany wszystkich rzeczy

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA W J. POLSKIM

Aicher O., *„Świat jako projekt”*, przeł.Darda -Staab R., Dębek I., Wydawnictwo Libron,Wrocław 2016

Barthes R., *„Systemy mody”,* przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

Baugh G., *„Encyklopedia materiałów odzieżowych. Podręcznik kreatywnego doboru tkanin dla projektantów”*, przeł. Spiegelhalter A., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012

Berdyszak M., *„Prace z lat 2001-2008”*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2008

Beuys J., *„Teksty, komentarze, wywiady”*, oprac.: Jedliński J., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990

Bogdanowicz P., *„Człowiek i przestrzeń”,* Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988

Calvino I., *„Wszystkie opowieści kosmikomiczne”*, przeł. Sieroszewska B., Wydawnictwo Amber 2005

Durozoi G., A. Roussel, *„Filozofia Słownik. Pojęcia, postacie, problemy”,* Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997

Georg S., *„Filozofia mody”*, przeł. Magala S., Wiedza Powszechna, 1980,

Gloger Z., *„Encyklopedia staropolska”* (tom III) Warszawa, druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900.

Grosenik U., *„Art Now”*, Tachen, Kolonia 2008

Gustowska I., *„Life is a Story”*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 2007

Hall E. T., *„Ukryty wymiar”*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 1997

Hawkes T., *„Strukturalizm i semiotyka”*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988

Kaźmierczak E. *„Główne choremy w semiografii, koło, kwadrat, trójkat”*, Warszawa 1990

Lehnert G., *„Historia Mody XX wieku”*, Könemann, 2001

Man P, *„Ideologia estetyczna”*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000,

Melosik Z., *„Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant”*, Kraków 2010

Mendini A., *„Katalog z wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu”*, 2004

Mikocka-Rachubowa K., *„Terminy i pojęcia z wiedzy o sztuce”*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994

Morris R. *„Uwagi o rzeźbie. Teksty”*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2010

Pallasmaa J., *„Oczy skóry”*, Instytut Architektury, Kraków 2012

Różyc M., *„Nowa moda polska”*, Stowarzyszenie 40 000 malarzy, Warszawa 2012

Radajewski A., *„Żywa sztuka wspólczesności”*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982

Seivewright S., *„Moda. Koncepcja i realizacja projektu”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010

Turowski A., *„Konstruktywizm Polski”*, Ossolineum, Wrocław 1981

Wicha M., *„Jak przestałem kochać design”*, Wyd. Karakter 2015

Wilkoszewska K. *„Estetyka Japońska”*, Universitas, Kraków 2006 wyd. III

Worsley H., *„100 Idei, które zmieniły modę”*, TMC 2011

LITERATURA W J. ANGIELSKIM

Bowles M., Isaac C. , *„Digital textile design”*, Second edition, Laurence King, London 2012

Dimant E. , *„Minimalism and fashion. Reduction in the postmodern era”*, Collins Design 2010

Gill A., *„Deconstruction Fashion. The making of unfinished, decomposing and re-assembled clothes”*, Routledge, 2007

Grolimund N. , *„Fast Forward Fashion: Where Fashion Defies Function”*, Farameh Media, 2011

Hallett C., Johnston A., *„Fabric for Fashion”*, Laurence King, London 2010

Koda, H. *„Extreme beauty: the body transformed”*, The Mteropolitan Museum of Art, New York 2011

Lee S., *„Fashioning the future – Tomorrow's Wardrobe”*, Thames and Hudson Ltd, London 2005

Leventon M., *„Artwear Fashion and Anti-fashion”*, Thames and Hudson, London 2008

McQueen A., *„Savage Beauty”*, New York, 2011

Olivetti C. ,Uzzani G., *„Design”*, Scala 2009

Reader A., *„Fashion Theory”* , red. Malcolm Bernard, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2007

Quinn B., *„The Fashion of Architecture”*, Berg Publishers, New York 2003

Quinn B., *„Textile Designers at the cutting edge”*, Laurence King, London 2009

LITERATURA W J. NIEMIECKIM

Buch Ch., *„Filz fuer Bekleidungszwecke – ein Arbeitsheft Techniken und Methoden zur Herstellung duenner Filzstoffe”*, Books on Demand GmbH, Copenhagen 1999

Fukai A., Vinken B., Frankel S., Kurino H., *„Future Beauty – 30 Jahre Mode aus Japan”*, Prestel Verlag, 2010

Henss M., *„Kleidung als Mittel der Koerperstilisierung und des persoenlichen Ausdrucks”*, Waxmann, Muenster 1994

Lang M., *„Filzkunst. Tradition und Experiment”,* Haupt Verlag 2001r.

Lochbühler G., *„Filzen. Rohwolle verfilzen”*, Frech Verlag 1992r.

Nachtigall W., *„Vorbild Natur, Bionik-Design fuer funktionelles gestalten”*, Springer Verlag 1997

Oman H., *„Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben”*, Heyne Verlag, München 1998

Paetau Sjöberg G., *„Filzen. Alte Tradition – modernes Handwerk”*, Haupt Verlag 2001r.

Thomas K., *„Filz; Felt: Art, Crafts and Design”*, Arnoldsche Verlagsanstalt 1999r.

ŹRÓDŁA DODATKOWE

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Słownik języka polskiego PWN https://sjp.pwn.pl/
RegioDom http://regiodom.pl/
Világbiztonság Nyílt Társaság http://vilagbiztonsag.hu/
Walls with stories http://www.wallswithstories.com
The Evolution Institute https://evolution-institute.org/
Hermitage Museum http://www. hermitagemuseum.org
Filznetzwerk, https://filznetzwerk.de/
The Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/
The Red List https://theredlist.com/
Eduteka http://www.eduteka.pl/
Traditio Europae http://www.traditio-europae.org/
Histmag.org http://histmag.org/
art2day.uni.lodz http://www.art2day.uni.lodz.pl/
monoskop https://monoskop.org/File:Winckelmann_Johann_Joachim_Writings_on_Art.pdf

WYDAWNICTWA

verFilz Und zugeNaeht, Ausgabe11, erstes Halbjahr 2004
verFilz Und zugeNaeht, Ausgabe 15, zweites Halbjahr 2006
re:design, nr.001, wrzesień-październik 2001
2+3D ogólnopolski kwartalnik projektowy nr.56 III/2015
surface , Fashion Architekture Design nr.67, 2007

SPIS ILUSTRACJI

str. 4

1. Return To Paradise projekt autorstwa Emilii Cap, Aleksandry Gorzały i Marty Kapłan
http://regiodom.pl/portal/wiadomosci/architektura/kokony-stworzone-z-naturalnych-materialow-tak-beda-wygladac-domy-przyszlosci

str. 9

2. Pazyryk - fragment dywanu
http://vilagbiztonsag.hu/keptar/albums/userpics/10009/pazy15.jpg
3. Pazyryk - fragment siodła (derki pod siodło)
http://vilagbiztonsag.hu/keptar/displayimage.php?pid=5775
4. Pazyryk - siodło z filcu
https://www.romanarmytalk.com/rat/thread-15426-page-9.html
5. Pazyryk - fragment dywanu
http://www.wallswithstories.com/uncategorized/the-pazyryk-carpet-the-story-behind-the-oldest-rug-in-the-world.html
6. Pazyryk - fragment dywanu
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pazyryk_felt_carpet.jpg
7. Pazyryk - dywan z filcu
https://evolution-institute.org/blog/the-pazyryk-kurgans-a-glimpse-into-the-amazing-world-of-central-asia-in-the-iron-age-i-millennium-bce/

str. 11

8. Łabędź z Pazyryk - pierwszy obiekt przestrzenny wykonany z filcu
https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/3509468/?lng=
9. Głowa Attisa we frygijskiej czapce prawdopodobnie ok. II wieku n.e.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_of_Attis_as_a_child_wearing_the_Phrygian_cap,_Parian_marble,_2nd_century_AD,_probably_during_the_reign_of_Hadrian-_the_portrait_bears_ressemblance_to_those_of_Antinous,_Cabinet_des_Médailles,_Paris_(23181827431).jpg

str. 13

10. Wnętrze tradycyjnej jurty
https://pl.pinterest.com/pin/554294666607258811/
11. Proces rozkładania jurty
https://www.amicusmongolia.com/images/blog/Mongolia-ger-ansembling.jpg
12. Jurta
https://wildfiregames.com/forum/index.php?/topic/20550-civ-scythians/

str. 15

13. Mężczyźni w tradycyjnych tureckich kepenkach
https://i.pinimg.com/originals/e5/7f/2a/e57f2adc095b49881c343002f55fbd17.jpg
14. Węgierskie odświętne okrycie z filcu
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159104?img=2
15 Proces filcowania kepenka
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Making_a_felt_robe_for_Bakhtiari_shepherds.jpg

str. 16

16-19. Ptasie gniazda
http://eyebg.com/26-gnezda-na-ptici-8457.html
20. Gąsienica w transparentnym kokonie
https://filznetzwerk.de/wp-content/uploads/2016/03/7-Raupe-im-noch-transparenten-Kokon.jpg
21. Gniazdo os
http://www.ekokalendarz.pl/dzien-architektury/
22. Gniazdo os, Costa Rica
https://i.pinimg.com/originals/d4/3d/3f/d43d3fad29e5b66276482d73e1ae0b06.jpg
23. Kokony jedwabnika szlachetnego
https://blog.bernina.com/de/2013/01/seidenkokons-farben/

str. 22

24. Joseph Beuys, „Stado", 1969
http://www.fr.de/kultur/kunst/quadriennale-duesseldorf-flieger-filz-und-rheinland-a-987840

str. 23

25. Joseph Beuys „Filcowy garnitur", 1975
http://classinresidence.anthonywarnick.com/?p=523

str. 24

26. Joseph Beuys „Fortepian"(Infiltracja – homogenizacja fortepianu), 1966
https://juliesparis.files.wordpress.com/2010/12/paris-pomp-covered-piano.jpg

str. 25

27. Marcin Berdyszak „ Kulturowy stereotyp rozumienia twórczości Josepha Beuysa", 2006
Katalog, Marcin Berdyszak , Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu 2008 str. 52
ISBN 978-83-88947-74-5

str. 26

28. Robert Morris, „Bez tytułu", 1967-8
https://www.serralves.pt/fotos/uploader/Robert%20Morris%200000.jpg
29. Robert Morris „Bez tytułu" (Brązowy Filc), 1973
http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/03/12-Robert-Morris.jpg
30. Robert Morris „Bez tytułu", 1967
http://pictify.saatchigallery.com/265772/robert-morris-untitled-1967-8-remade-2008

str. 30

31. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

str. 33

32. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

str. 38

33. Agnieszka Spiegelhalter, szkic koncepcyjny

str. 39

34. Issey Miyake, Minaret (Lantern-Shaped Dress), 1995, Museum Of Applied https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1258-view-1970s-profile-issey-miyake-3.html

str. 40

35. Valentino, model z kolekcji PRE-FALL 2014
http://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2014/valentino/slideshow/collection#12

str. 42

36. Comme des Garcons , model z kolekcji F/W 1997, „Lumps and Bumps"
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/8a/ac/69/8aac69348ae05855034a63dc86c15b90.jpg
37. Comme des Garcons , model z kolekcji F/W 1997, „Lumps and Bumps"
http://adamsmithfashion.blogspot.com/2011/03/rei-kawakubo.html
38. Comme des Garcons , model z kolekcji F/W 1997, „Lumps and Bumps"
https://www.pinterest.co.uk/pin/155726099586502245/
39. Suknia dworska ok. 1750, The Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art
http://omgthatdress.tumblr.com/post/5037237810/court-mantua-ca-1750-via-the-costume-institute-of

str. 43

40. Cathie Jung, współczesna kobieta z najwęższą talią
http://www.rebelcircus.com/blog/smallest-waist/
41. Gorset w okresie wiktoriańskim,
https://lincolnartscene.wordpress.com/2013/06/08/the-ugly-truth/
42. Gorset z 1878
http://wyborcza.pl/alehistoria/51,121681,18957679.html?i=2
43. Dita Von Teese w gorsecie Velda Lauder Design UK
https://www.charitybuzz.com/catalog_items/own-this-outfit-worn-signed-by-custom-made-for-dita-von-250218

str. 47

44. Anne Kyyrö Quinn, dekoracyjny panel dźwiękochłonny Rosette - fragment
http://www.archiproducts.com/fr/produits/anne-kyyro-quinn/panneau-acoustique-decoratif-en-feutre-de-laine-rosette-panneau-acoustique-decoratif-en-feutre-de-laine_38758

str. 49

45. Agnieszka Spiegelhalter, nunofilc na siatce metalowej - detal tkaniny eksperymentalnej

str. 51

46. Comme des Garçons, model z kolekcji Jesień 1995
http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#45</htm

str. 59

47. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki konstrukcyjne form ubiorów opartych na bazie koła

str. 60

48. Plan Stonehedge
http://clasmerdin.blogspot.com

49 Mandala
https://openclipart.org

50. Plan wnętrza jurty
www.vivateco.pl

51. Agnieszka Spiegelhalter, rysunek koncepcyjny

str. 61

52. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne form ubiorów opartych na bazie koła

str. 62

53. Agnieszka Spiegelhalter, *ubiór do zamieszkania*, rysunki koncepcyjne

str. 63

54. Agnieszka Spiegelhalter, fragment płaszcza z kolekcji *ubiór do zamieszkania*

str. 64

55. Agnieszka Spiegelhalter, analiza technologiczna filcowej formy podstawowej, widok z góry

56. Agnieszka Spiegelhalter, analiza technologiczna filcowej formy podstawowej, widok z boku, zakładana deformacja formy wynikająca z technologii wykonania

57. Agnieszka Spiegelhalter, analiza technologiczna; przewidywany sposób układania się formy podstawowej na sylwetce z uwzględnieniem linii łączenia:

A, B. w płaszczyźnie czołowej, widok z przodu, widok z boku
C, D. w płaszczyźnie strzałkowej, widok z przodu, widok z boku
E, F. w płaszczyźnie poziomej, widok z przodu, widok z boku

str. 65

58. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki konstrukcyjne wielofunkcyjnych form na bazie półkola

59. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne, wielofunkcyjne zastosowanie form na bazie półkola model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*

60. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne dla formy podstawowej ułożonej w płaszczyźnie czołowej

str. 67

61. Analiza właściwości okrągłych, filcowych form:

A. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonych nacięć
B. Analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia
C. Forma *poza skalą ubioru*
D. Analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia
E. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia
F. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia

str. 68

62. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne *pomiędzy obiektem a ubiorem,* modyfikacje polegające na wprowadzaniu systemów nacięć

str. 69

63. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne kolekcja *ubiorów do zamieszkania*

str. 73

64. Technika wytwarzania nunofilcu

str. 74

65. Agnieszka Spiegelhalter, rysunki koncepcyjne formy *poza skalą ubioru*

str. 75

66. Etapy realizacji formy *poza skalą ubioru*

Wielkość wyjściowa podstawowego elementu to 300 x 95 cm, po wstępnym spilśnieniu około 210 x 65 cm.

67. Technika filcowania na okrągło, realizacja form podstawowych, etap końcowego formowania

str. 76-77

68. Forma *poza skalą ubioru*- największa w stosunku do reszty realizowanych form- stanowi bazę do dalszych etapów pracy nad całością projektu.
Jest obiektem pomiędzy *mieszkaniem do ubrania* i *ubraniem do zamieszkania.* Łącząc w sobie obie funkcje, stała się przedmiotem analizy dotyczącej wielofunkcyjności powstałych w dalszej części pracy obiektów i ubiorów.

str. 78-79

69. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia. Największa z serii powstałych okrągłych form. Może być postrzegana jako obiekt mogący pomieścić w sobie ciało, bądź też przedmioty stanowiąc opakowanie lub kokon, którego funkcja korelując z wielopłaszczyznową skalą emocji generowanych przez przebywanie w jego przestrzeni może podlegać indywidualnemu definiowaniu.

str. 80

70. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonego systemu nacięć. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

str. 81

71. Poszukiwanie skali, analiza wielkości i sposobu układania się na sylwetce formy o wyjściowej średnicy 184 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

str. 82-83

72. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, rozwiązanie mające na celu poszerzenie zakresu motoryki, wynikające z modyfikacji przestrzeni wewnętrznej pomiędzy tulowiem i ręka, formy o wyjściowej średnicy 164 cm, podwójnej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia, w ułożeniu czołowym w stosunku do sylwetki.

str. 84

73. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, detal

str. 85

74. *Pomiędzy obiektem a ubiorem,* modyfikacja formy podstawowej w ułożeniu strzałkowym w stosunku do sylwetki, analiza formy wklęsłej i wypukłej przy zachowaniu całkowitej symetrii.

str. 86

75. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, detal

str. 87

76. *Pomiędzy obiektem a ubiorem,* detal, przeniesienie owalnych fragmentów wyciętych z powierzchni formy na płaszczyzny boczne (płaszczyzna strzałkowa w stosunku do osi sylwetki).

str. 88

77. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* zmiana rozciągliwości formy w wyniku wprowadzonego systemu nacięć. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze i 30% stopniu spilśnienia.

str. 89

78 Przedfilc, filc, faktury powstałe z filcowej nitki

str. 90-91

79. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, ingerencja w strukturę - model powstały w wyniku wprowadzenia systemu nacięć powodującego zwiększenie rozciągliwości określonych obszarów kulistych form. Forma podstawowa o wyjściowej średnicy 164 cm, pojedynczej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożenie w płaszczyźnie strzałkowej względem sylwetki.

str. 92-93

80. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, model powstały w wyniku wprowadzonego systemu nacięć. Formy podstawowe o wyjściowej średnicy 144 cm, pojedynczej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożenie w płaszczyźnie czołowej względem sylwetki.

str. 94

81. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, podział formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze, 50% stopniu spilśnienia, analiza formy wklęsłej i wypukłej

str. 95

82. *Pomiędzy obiektem a ubiorem;* forma odzieżowa powstała z procesie dziania, wykonana z przędzy filcowej uzyskanej w wyniku dekonstrukcji powierzchni kulistych form.

str. 96–99

83. Bezpośrednią inspiracją powstania serii fotografii (str. 96-99) był *„Ubiór dla kobiety i harfy"* Mendiniego animujący do poszukiwania wieloaspektowych kontekstów związanych z funkcją ubioru. Suknia jako obiekt pochłaniający, zagarniający w swoją przestrzeń wewnętrzną zarówno postać jak i przedmiot, odrealnia, nadaje abstrakcyjnych znaczeń, zmienia punkt odniesienia, nabywając własnej odrębnej ekspresji i funkcji odnoszącej się do sfery uczuć i emocji.

str. 100–101

84. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma odzieżowa powstała w wyniku wykorzystania nacięć w formie podstawowej jako osnowy w procesach przeplatania pasm filcu.

str. 105

85. Poszukiwanie wielofunkcyjnego zastosowania półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Zastosowany system suwaków, filcowych pasków i biżuteryjnych zapięć daje możliwość wielorakiego wykorzystania jako dodatków do zaprojektowanej kolekcji ubiorów.

str. 107-109

86. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Wprowadzony w boczną część pas z wełny parzonej powiększył obwód formy w płaszczyźnie poziomej, umożliwiając wymodelowanie rękawa. System suwaków umieszczonych na obwodzie daje możliwość indywidualnego dostosowania wielkości otworu do potrzeb i funkcji.

str. 110-111

87. Okrycie wierzchnie z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; płaszcz skonstruowany na planie koła wymodelowany z dwóch połówek filcowej formy rozdzielonych pasami z wełny parzonej o szer.10 cm. Okrycie uzupełnia kaptur z połowy formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze i 50% stopniu spilśnienia.

str. 112-115

88. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej i łączonych z okryciem za pomocą suwaków. Mogą one kształtować linię ubioru, pełnić funkcję kaptura, torby lub dodatkowego okrycia na ramiona. Przytwierdzone na wysokości bioder poszerzają je, tworząc współczesną interpretację baskinki bądź krótkiej krynoliny, maskując i zabezpieczając dostęp do dużych kieszeni znajdujących pod nimi.

str. 116

89. Kaptur z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Suwak daje możliwość dołączenia dzianinowego obszycia.

str. 117

90. Okrycie na ramiona z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Suwaki dają możliwość łączenia form ze sobą oraz dołączanie dzianinowego obszycia.

str. 118

91. Torba z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; wielofunkcyjne zastosowanie półokrągłych form powstałych przez przecięcie formy podstawowej. Dzięki suwakom torbę można zamknąć lub pozostawić otwartą dołączając dzianinowe obszyci.

str. 119

92. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; dół sukienki powstał z formy podstawowej o wyjściowej średnicy 144 cm, podwójnej gramaturze, 30% stopniu spilśnienia, ułożonej w płaszczyźnie poziomej w stosunku do sylwetki.

str. 120

93. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Okrycie z wełny parzonej skonstruowane na planie koła; doszyte pasy filcu o szerokości 10 cm, poszerzają części boczne zwiększając tym samym zakres ruchu na wysokości obwodu klatki piersiowej i modelując linię ubioru. Efekt uzyskany w tym modelu można porównać z okryciem ze strony 111, gdyż powstały według tego samego schematu przy przeciwstawnym zastosowaniu materiałów.

str. 121

94. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Wdzianko z wełny parzonej skonstruowany na planie koła z pasami filcu o szerokości 10cm, modelujących jego linię.

str. 122

95. Model z kolekcji *ubiór do zamieszkania*; detal

str. 123

96. Sukienka z kolekcji *ubiór do zamieszkania*. Filc zastąpiono znacznie cieńszym nunofilcem, a wyliczona powierzchnia koła została przełożona na odpowiadającą mu wielkością prostokąt. Zastosowany materiał zachowuje swój ciężar optyczny, lecz posiada całkiem odmienny sposób układania się na sylwetce.

str. 124-125

97. Model zamykający kolekcję *ubiór do zamieszkania*. Sukienka z nunofilcu, o zaokrąglonej linii jaja bądź kokonu, którego formę definiuje zastosowany filcowy pas o szer. 10 cm

str. 127

98. Przygotowanie modelu w trakcie sesji zdjęcioweji.

str. 129

99. Agnieszka Spiegelhalter rysunek koncepcyjny formy *poza skalą ubioru*

str. 136

100. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma odzieżowa powstała w wyniku wykorzystania nacięć w formie podstawowej jako osnowy w procesach przeplatania pasm filcu.

TABLICA INSPIRACJI STR. 18-19

kolaż cyfrowy

1. Model z kolekcji Nuri Oh
   http://1granary.com/central-saint-martins-fashion/the-fashion-graduate-diplomas-nuri-oh/
2. Ubiór z filcu, Irak
   http://honar-ehaftom.blogspot.com/2012/01/1880-1950.html
3. Kokon jedwabnika

   http://blog.bernina.com/de/wpcontent/uploads/sites/2/2013/01/kokon_weiss.jpg
4. Ger, Mongolia

   https://syurati.wordpress.com/2011/08/14/return-to-mongolia-a-summer-celebration-part-1/
5. Ubiór dla kobiety i harfy, Mendini, Katalog Mendini str.17, Muzeum Narodowe w Poznaniu 2004r. ISBN 83-89053-27-6
6. Kostium do sztuki baletowej Hussein Chalayan
   https://www.dezeen.com/2015/10/30/hussein-chalayan-gravity-fatigue-first-dance-production-london-sadlers-wells/
7. Human Sculptures Joakim Heltne
   http://mydarkenedeyes.uk/post/29758077846/joakim-heltne-human-sculptures-on-tumblr-more
8. Konstrukcja do noszenia
   https://www.designboom.com/readers/ani-krikorian-wearable-constructs/
9. Kokony jedwabnika
   http://blog.bernina.com/de/wpcontent/uploads/sites/2/2013/01/kokon_weiss.jpg
10. Muszle jeżowca
    https://www.olx.pl/oferta/muszle-z-morza-adriatyckiego-rybka-rybki-akwarium-CID103-IDiVul3.html

TABLICA „ FILC W MODZIE” STR. 52-53

kolaż cyfrowy

Agnieszka Spiegelhalter, detale z kolekcji *„Ćmy”* i *„Black & white”*

TABLICA SZKICÓW KONCEPCYJNYCH STR. 56-57

kolaż cyfrowy

Agnieszka Spiegelhalter, szkice koncepcyjne powstałe na różnym etapie procesu projektowego

100. *Pomiędzy obiektem a ubiorem*, forma odzieżowa powstała w wyniku wykorzystania nacięć w formie podstawowej jako osnowy w procesach przeplatania pasm filcu.

SYNOPSIS

The subject of doctoral dissertation entitled „Re-connections” refers directly to the area of application of felt technology in the context of creative inspiration, technological development and the results of experimentation. In the analysis of the concept behind this project the connections to fashion, art and design are discussed within theoretical and practical framework. The summary of the dissertation is a group of spatial works and closely related objects which make a “collection” of unique garments.

Theoretical part of dissertation consists of four subject areas which discuss links between history of art and design. The chapter referring to practical issues includes a description of results obtained in designing and a presentation of the concept resulting from the analysis of the presented subject matter. It is an integral part of designing, which was carried out on many interconnected levels of research. The forms produced in particular phases of the creative process evolve from large, spatial objects which change their nature under external influences and entering into a dialogue with the body are transformed into garment-forms which define and delimit the external and internal space and become places “for inhabitation” for the body. The result is closely connected to correlations between space, object, body and its motility which enables exploration of the relationship between what is “outside” and “inside”, where the internal influences and constructs the space and vice versa.

The concept of the subject matter, in accordance with the inspiration map, consists of three design phases represented by a series of evolving objects where every consecutive phase is a consequence of actions and experience gained from previous phases. On the one hand design activities are based on theoretical premises which were presented in the first part of the dissertation and on the other hand they are closely integrated with the creative process which influences the final result of the subsequent phase. Phase one “out of scale” is expressed by the soft preliminary form inspired by a Turkich jurta or a Mongolian ger. It is a large spatial form which, for the purpose of this project, is called a flat for wearing. Its construction is founded on a circular plan and includes a possibility of wearing, hiding and wrapping up; it is a form of a disproportionately vast cocoon. On the one hand the form is large enough to house a few persons, on the other hand it is possible to wear it and move around. Phase two is an evolution of large round forms via spatial objects which interact with the body towards clothing forms turning into garments for living. Objects prepared in three sizes – of single and double weight and two levels of felting – were used for experimentation in this phase. Here designing activities focused on the processes which would reduce the impact of the material lag and initiate surface manipulation enabling motility and body expression. The function of forms created in this way may be formally defined as similar to that of a vessel which may potentially be used for storage of objects, substances or bodies. Round forms may be inhabited or may exist as objects. Their function is defined only after they evolve to become garments for living.

Phase three is a continuation of activities and experience that was gained in the first two phases and a result of designing assumptions prepared on the basis of the preceding phases. The common foundations of the collection are application of a circular plan and adaptation of elements to functions through modifications. All phases of the project are linked through examination of spatial relationship between the scale of the body and clothing in the broadest sense. Designing of space be-tween the body and garment is limited to the physical space which is closest to the human figure. It is an attempt to define a spectrum of connotations and impact of emotions connected to the body and the closest space around it. The interpretation of these interdependences and the way I understand them are expressed in the objects presented with this thesis.

Serdeczne podziękowania dla Prof. Sławomiry Chorążyczewskiej za wszechstronną pomoc, wsparcie merytoryczne i poświęcony mi czas przy opracowaniu niniejszej pracy .

Podziękowania dla promotora pomocniczego dr Szymona Nawoja

Szczególne podziękowania dla Pana Ryszarda Paszkiewicza z agencji DART za udostępnienie studia fotograficznego

Dokumentacja fotograficzna projektów: Anna Schmidt
Opracowanie graficzne, skład i przygotowanie do druku: Anna Schmidt

Modelki :
Magda Ryszewska
Aniela Kokosza
Model:
Jędrzej Hofman

Publikacja sfinansowana ze środków własnych

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY POZNAŃ
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I SCENOGRAFII
POZNAŃ 2017

ISBN 978-83-65578-77-8