

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki

## **NATURA FORM**

rozprawa doktorska w dziedzinie sztuk plastycznych,  
w dyscyplinie sztuk pięknych

promotorka: prof. ASP Magdalena Grzybowska  
promotorka pomocnicza: dr Anna Bujak

autor: mgr Wojciech Małek

Wrocław 2023

WSTĘP	3
ROZDZIAŁ I	5
ROZWAŻANIA TEORETYCZNE	
1.1. O naturze	6
1.2. O formie i kolorze	11
ROZDZIAŁ II	20
RÓŻNE UJĘCIA NATURY FORM	
2.1. Mimesis	21
2.2. Ogród	24
2.3. Biomorfizm i abstrakcja organiczna w rzeźbie	27
ROZDZIAŁ III	30
NATURA FORM – ROZWAŻANIA I TWÓRCZE POSZUKIWANIA	
3.1. Natura Form – rozważania	31
3.2. Wybrani artyści – inspiracje	33
ROZDZIAŁ IV	41
OPIS ORAZ PROCES POWSTAWANIA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ	
4.1. Opis dzieła plastycznego	42
4.2. Opis techniczny zrealizowanych form	58
PODSUMOWANIE	69
REPRODUKCJE PRAC	71
BIBLIOGRAFIA	84
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	85
SPIS ILUSTRACJI	86

## WSTĘP

Niewiele jest pojęć tak rozległych i niedookreślonych, a jednocześnie tak mocno zakorzenionych w ludzkiej kulturze, jak natura, która od wieków porusza wyobraźnię. Fenomen jej istnienia, złożoność i różnorodność, jaką reprezentuje, inspiruje nie tylko mnie, ale artystów wszystkich epok. Ma to silny związek z faktem, że nasze potrzeby estetyczne są zaspokajane w głównej mierze właśnie przez nią. To do niej zawsze wracamy, to ona staje się punktem wyjścia. Jest dla nas pewnego rodzaju kompasem.

Jako osoba dorastająca w podkarpackiej wiosce, od urodzenia przebywałem blisko natury i żyłem jej rytmem. Dom położony pośród pól, łąk i lasów dawał nieograniczone możliwości obserwacji procesów zachodzących w środowisku oraz czerpania z tego, co naturalne. Jednak czym właściwie jest dla mnie omawiana natura? Jaki ma wpływ na moją twórczość? Żeby rozpocząć rozważania na ten temat, powinienem sięgnąć do początku. Nie tylko do pierwszych świadomych obserwacji, ale przede wszystkim do wnikliwego przyjrzenia się dwóm pojęciom – „natura” i „forma”.

Jeszcze podczas studiów na macierzystej Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w swoich pracach odwoływałem się do form, które były głęboko zakorzenione w bliskim obcowaniu z naturą lub powstawały w sposób naturalnego formowania. Chęć zrozumienia procesu tworzenia, jaki się u mnie wykształcił, po pewnym czasie zaowocowała powstaniem określenia „natury form”.

Pierwotnym zamiarem badań było pogłębienie wiedzy na temat dwóch czołowych, wymienionych wyżej pojęć, a zarazem poznanie części składowych mojego procesu twórczego oraz określenie zależności między nimi. Jednak w trakcie analizy materiału z zakresu estetyki przyrody oraz odniesień do natury w historii sztuki, pojawiło się nurtujące pytanie o istotę natury w odniesieniu do formy, a więc również w kontekście powstawania formy rzeźbiarskiej. Czy natura jest jedynie odwołaniem do tego, co zewnętrzne? Do przyrody, w której egzystujemy? Czy może stanowi filozoficzne ujęcie wszystkiego, co warunkuje powstanie danego obiektu rzeźbiarskiego i wpływa na jego finalną formę?

Tematem rozważań jest również zagadnienie, jak w ciągu dziejów zmieniała się zależność natury i formy oraz pokrewieństwo i odrębność ich obu. Czym różni się sztuka od natury, nawet gdy ją odtwarza? W jakim stopniu forma jest do natury podobna?

Temat okazał się pełen dualizmów, co stało się ogromnym źródłem inspiracji i urozmaiciło moje działania twórcze, a ostatecznie zaowocowało stworzeniem trzynastu obiektów rzeźbiarskich, których proces powstawania przybliżam w opisie części artystycznej niniejszej pracy.

**ROZDZIAŁ I**  
**ROZWAŻANIA TEORETYCZNE**

## O naturze

*Natura to matryca, wzór, na którym rodzi się rzeczywistość.*

*Christian Levegue*

Rozważania na temat natury form powinny rozpocząć się od precyzyjnego określenia terminu „natura” nie tylko na poziomie semantycznym, ale również w kontekście rozumowania twórcy. Nad drugą kwestią pochylę się w dalszej części, w tym miejscu warto natomiast wrócić do źródła, czyli do czystego pojęcia natury, które stało się toposem, nieustannie powracającym motywem w sztuce i kulturze.

Potocznie naturą nazywamy coś materialnego, otaczającą nas przyrodę. Jest to synonim świata zewnętrznego, w którym egzystujemy. Europejskie pojęcie wywodzi się ze starożytnej Grecji – to właśnie tam natura stała się pierwszym obszarem rozważań, które zaistniały jako odrębny nurt filozoficzny – filozofia przyrody – będący kolebką nie tylko późniejszych nauk przyrodniczych, ale przede wszystkim podstawą koncepcji ontologicznych i refleksji nad miejscem człowieka w świecie, a współcześnie, być może, źródłem namysłu nad postawami proekologicznymi.



1. Pejzaż z rodzinnych stron, archiwum autora

Jednak powróćmy jeszcze na chwilę do starożytnej Grecji. Aby zrozumieć etymologię słowa „natura”, należy cofnąć się w czasie i sięgnąć do języka greckiego. Natrafimy tam na termin *physis* (gr. *phyo* – stać się). Jako jeden z pierwszych pojęcie *physis* scharakteryzował Arystoteles, pisząc, że „do natury należą rzeczy, które same z siebie posiadają zasadę ruchu i spokoju”<sup>1</sup>. Już w tak wczesnej koncepcji pojawił się dualizm, Arystoteles rozróżnił bowiem byty powstające z natury od bytów istniejących dzięki człowiekowi, a więc i dzięki sztuce. Wedle tej filozofii byt naturalny rozwija się mocą własnej energii, w kierunku określonym przez jego własne normy, natomiast wszystko, co wytwarza człowiek, otrzymuje swoją formę i reguły funkcjonowania pod wpływem zewnętrznej siły. To przeciwstawienie bardzo mocno zarysowało kontur klasycznego ujęcia natury. Przez wieki było widoczne tam, gdzie powoływanie się na pierwotną naturę przeciwstawiano cywilizacji. Podążając dalej za myślą Arystotelesa, dowiadujemy się również, że „natura odnosi się zarówno do naturalnego procesu, jak i do wytworów tego procesu”<sup>2</sup>. Zatem, w swoim najszerszym znaczeniu, natura jest światem zewnętrznym, wszystkim, co materialne, jak również jest siłą kierującą przyrodą i wszystkimi procesami w niej zachodzącymi. Wspólny mianownik dla obu tych bytów to ład kosmiczny, nacechowany porządkiem i regularnością.

Grecką *physis* Rzymianie przełożyli na naturę (łac. *natura*, pochodzi od słowa *nasci* – rodzić się) zachowując jej dwuznaczność – oznaczała to, co się rozwija. W tym aspekcie natura może być personifikowana jako Matka Natura, źródło i początek wszystkiego oraz to, co podtrzymuje życie. Również w Grecji pojęcie *physis*, jak pierwotnie przypisywał mu Homer, oznacza narodziny oraz wzrost. Mówi nam o początku czegoś, źródle pochodzenia, ale również naturalnej formie i istotnych cechach, będących rezultatem rozwoju. Na początku definicja obejmowała tylko rośliny, później wszystkie istoty żywe. Kontekst filozoficzny ujawnia więc dodatkowe znaczenie omawianego pojęcia. *Physis* zaczyna się jawić jako realna siła twórcza, która sprawia, że wszystko, co istnieje, ma specyficzną, wewnętrzną moc. Dzięki niej wynurza się z obszaru nieistnienia, przekształca i rozwija. Natura jest więc twórczą, ale także regulującą energią działającą w świecie fizycznym, bezpośrednią przyczyną wszystkich zjawisk.

Jak widać, od czasów wczesnej myśli filozoficznej natura prezentuje nam podwójne oblicze. Jest zarówno istotą realnego świata, jak i uniwersalną siłą, a obie formy unifikują elementy konstruując otaczającą nas rzeczywistość. Okazuje się, że *physis* zawiera w sobie podstawowe idee składowe przyrody, takie jak dynamiczność, wrodzoną spontaniczność,

---

<sup>1</sup> Arystoteles, *Fizyka*, księga II (tłum. Kazimierz Leśniak, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 1990, s. 341.

<sup>2</sup> Tamże.

normatywność (postrzeganą jako kierunkowy rozwój) oraz równoczesną zmienność i niezmienność, porządek i nieporządek, etc. Stanowi zatem istotę zjawisk, które powstają same z siebie, w sposób spontaniczny.



2. Pejzaż zimowy z rodzinnych stron, archiwum autora

Natura to zbiór obiektów, których nie wytworzył człowiek, a więc wszystkich powstałych niezależnie od jego działań – jest przeciwieństwem kultury. Zagadnienie to zostało jednak inaczej przedstawione w średniowieczu. Mówiono wtedy o naturze twórczej (*natura naturans*) oraz wytworzonej (*natura naturata*). Podążając za tą myślą, druga natura – *naturata* – to oglądany zespół rzeczy, zaś *naturans* to siła, która ten zespół wydała – źródło, czy też istota tej pierwszej. Natura jest przyczyną, dlatego istnieje natura świata, natura rzeczy, natura człowieka itp. W dziele pt. „Filozofia i estetyka przyrody” Gernot Böhme stwierdza: „Mówienie o naturze sugeruje istnienie pewnego porządku – czy to porządku kosmosu wraz z prawami przyrody, czy to porządku życia w jego biegu i współgraniu elementów organizmu. Również w dziedzinach pośrednich, tj. dziedzinach między uniwersum a indywidualnym organizmem, natura jest rozumiana jako porządek, jako ramy współgrania organizmów



i żywiołów”<sup>3</sup>. Idąc za autorem, jako ludzie powinniśmy kierować się zaufaniem do porządku istniejącego w naturze, bo niejednokrotnie jawi się on jako skuteczniejszy, niż ten stworzony przez człowieka. To zainteresowanie przyrodą wyraża się również współcześnie, poprzez utożsamianie natury z tym, co pierwotne i dobre.

W większości teorii natura zawsze jest rozumiana jako coś, co w pewnym stopniu przeciwstawia się człowiekowi i jego cywilizacji, a tym samym sztuce. Jednak odwołując się do niej w procesie tworzenia, nie bierzemy tylko tego, co na zewnątrz, ale również zwracamy uwagę na właściwości, czy też cechy niewidoczne na pierwszy rzut oka. Artyści odtwarzają w dziełach widzianą przyrodę, ale w ich pracy częściej chodzi raczej o oddanie istoty rzeczy, a więc natury, a nie tego, co widzą oczy. Sam, jako twórca czerpiący inspirację z przyrody, wzorując się na naturze, nie staram się jej odtwarzać, tylko chcę wyjść poza jej obraz. A może tworzone przeze mnie formy są sposobem, w jaki realizuję własną naturę?

Jak już wspomniałem, dorastanie w bliskim kontakcie z przyrodą odegrało znaczącą rolę w rozwijaniu się mojej drogi artystycznej. Pierwsze realizacje rzeźbiarskie wykonywałem z gliny, którą pozyskiwałem bezpośrednio z okolicznych pól, natomiast pobliski las stanowił wystarczające źródło drewna i kory pod snycerskie działania. Z tych naturalnych surowców powstawały formy organiczne, inspirowane światem naturalnym i jego niezmiernym bogactwem.

W każdym, nawet najmniejszym aspekcie natury dostrzegam coś intrygującego, co pobudza moją wyobraźnię. Doskonałym przykładem jest realizacja tematu pt. „Zachowanie” podczas pleneru w miejscowości Skoki koło Poznania w 2010 roku<sup>4</sup>. Dominował tam malowniczy, naturalny krajobraz z dzikimi jeziorami porośniętymi wysokimi trzcinami. Obserwując pejzaż, z fascynacją przyglądałem się jednemu z ptaków, który prawdopodobnie wiał w okolicy gniazdo, bo pieczołowicie zbierał suche gałązki i źdźbła traw. W odpowiedzi na zadany temat postanowiłem zachować się podobnie do zaobserwowanego zwierzęcia. Do uprzednio przygotowanej białej, dużej poszewki zbierałem suchą trzcinę, aż do momentu napełnienia tkaniny. Następnie cały się nią nakryłem, wyrażając w ten sposób jedność i przynależność do żywego organizmu, jakim jest świat naturalny. Uważam, że im bliżej niego jestem, tym mocniej rysuje się on w moich działaniach. To, co tworzę, nie odwzorowuje więc rzeczywistości, lecz pomaga mi ją poznać.

---

<sup>3</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s.101.

<sup>4</sup> Plener zorganizowany we współpracy z Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.



3. *Zachowanie*, plener w Skokach, 2010, archiwum autora, fot. Katarzyna Ławrynowicz

Człowiek i natura stanowią integralną całość, jesteśmy jednością z otaczającą nas przyrodą – choć to twierdzenie nosi znamiona truizmu, jest bardzo prawdziwe i wciąż, mimo rozwoju cywilizacji, aktualne. Poprzez naszą cielesność utrzymujemy łączność ze środowiskiem naturalnym, a zatem okazuje się, że nasz stosunek do przyrody jest w istocie stosunkiem człowieka do samego siebie<sup>5</sup>. To prowadzi nas natomiast prosto do kwestii ekologii.

Kontakt z przyrodą jest warunkiem naszego przeżycia, ale także drogą w kierunku dobrego samopoczucia. Często dopiero izolacja, a następnie powrót na łono natury pobudza organizm i wyzwala w człowieku energię do przeprowadzenia stosownych zmian. Jednak warto przy tym pamiętać, że natura nie służy jedynie zaspokajaniu indywidualnych potrzeb – zwłaszcza teraz, kiedy otaczająca nas rzeczywistość pełna nowoczesnych technologii tworzy wrażenie, jakby to ludzie byli panami świata.

Współczesny człowiek, żyjący w dobie kryzysu ekologicznego i klimatycznego przez lata oddalał się od natury i ją niszczył. Teraz zdaje się odczuwać coraz większą potrzebę jej bliskości. Przypomina sobie, że natura to przede wszystkim Matka Ziemia, która od samego

<sup>5</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s.125.

początku uczy, żywi i opiekuje się wszystkim, co żywe. I to właśnie do niej nieustannie odwołują się artyści, ale także naukowcy w poszukiwaniu inspiracji.



4. Pejzaż z rodzinnych stron, archiwum autora

## O formie i kolorze

*Forma jest jak duchowy płaszcz narzucony na materię.*

*F. Th. Vischer*

Niemożliwym jest zarówno kontynuowanie rozważań na temat natury form, jak i rozpoczęcie procesu rzeźbiarskiego bez pochylenia się nad pojęciem samej formy. Kiedy obserwowałem żywy świat, niejednokrotnie intrygowała mnie budowa roślin. Ich złożony kształt, to, jak poszczególne elementy tworzą całość, a także siły, które warunkują to, że dany przedmiot w naturze wygląda w pewien określony sposób lub zmienia się pod wpływem czynników wewnętrznych czy zewnętrznych. Stawiałem sobie też pytanie, co sprawia, że jako

odbiorcy reagujemy dwojako na napotkany kształt obiektu? Wszystko to ma nierozzerwalny związek z postrzeżeniowymi aspektami otaczającego nas świata. W równym stopniu dotyka także dzieła rzeźbiarskiego, a więc jego formy.

Jak się okazuje, forma – tak jak i natura – jest terminem bardzo pojemnym, kryjącym za sobą mnogość znaczeń. Słowo powstało w czasach starożytnych, a wspomniana wieloznaczność ma związek z dwoma greckimi określeniami: *morfe*, co oznacza formy widzialne oraz *eidos*, rozumiane jako formy pojęciowe<sup>6</sup>. Już więc na wstępie spotykamy się z dwoma znaczeniami wywodzącymi się z filozofii starożytnej Grecji, oddziałującymi na późniejsze rozumienie omawianego zagadnienia.

Starożytni – podążając za Demokrytem – za formę uznawali to, co „dane bezpośrednio zmysłom”<sup>7</sup>. Pojęcie zatem oznaczało niewiele więcej niż wygląd. Do tej pory w niejednym słowniku można znaleźć właśnie taką definicję, mówiącą, że forma stanowi kontur, czyli widzialną granicę przedmiotu. Jest ona zarazem najbardziej powszechna, jak i najżywiej zakorzeniona w mowie potocznej.

Arystoteles, mówiąc o istocie pojęciowej przedmiotu, miał na myśli cechy nadane wszystkim, co istnieje. Rozumiał formę jako to, „co w każdej rzeczy stanowi jej istotę, co należy do jej pojęcia, do jej definicji, co obejmuje jej własności istotne, wspólne z innymi rzeczami tego samego gatunku”<sup>8</sup>. Decyduje zatem o istocie rzeczy – dzięki formie dana rzecz jest tym, czym jest. Na tej bazie powstała klasyczna idea, która odwołuje się do Arystotelesowego schematu formy i materii. Koncepcja ta pochodzi wprawdzie bardziej z analitycznego kontaktu z przyrodą, niż z bezpośredniego jej doświadczania, stała się jednak ogólnie przyjętym sposobem pojmowania przyrody – każdy przedmiot naturalny składa się z materii, którą organizuje i odgranicza określona forma. Wszystko w przyrodzie jest uformowane.

Trzeba jednak pamiętać, że Arystoteles widział w formie nie tylko istotę danej rzeczy, jej składnik konieczny, ale również utożsamiał ją z pewnym aktem, energią czy czynnym pierwiastkiem bytu, który odpowiada za nadanie materii kształtu. Materia i forma są więc ze sobą ściśle związane – materia jest biernym tworzywem, stanowiącym podłoże bytowania i stawania się rzeczy i poddaje się aktywnemu działaniu formy.

---

<sup>6</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 257.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Arystoteles, *Fizyka*, księga II (tłum. Kazimierz Leśniak, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 1990).



5. Napotkane formy, archiwum autora

W starożytności oraz we wczesnym średniowieczu mówiono głośno o niezachwianej proporcji i ładzie formy, ale w późniejszych wiekach dodano do niej pewien nieuchwytny czynnik. W XVIII wieku Heidegger przyznał, że forma należy do samej istoty bytu. Byt z kolei jest tym, co osiąga granicę dla samego siebie, tym, co mieści się w swoich granicach, uzupełniając się, a więc tym czymś, co ustala się, przybiera formę – *morphe*; tak jak ją pojmowali Grecy, „bierze swoją istotę z wyłaniającego się mieszczenia w swoich granicach”<sup>9</sup>. Inny wielki myśliciel, Kant, mówił o formie, jako zależnej od umysłu, poprzez który poznajemy przedmiot: „(...) właściwości umysłu powodującą, że umysł w ten i tylko w ten sposób może postrzegać i rozumieć dane doświadczenia i że przeto doświadczenie ma z konieczności tę i tylko tę formę”<sup>10</sup>. To sprawiło, że postrzeganie formy, a tym samym wizja artystyczna, była kierowana niejako interpretacją i prawami widzenia. To, co odbieramy wzrokiem, może definiować formę wizualną, ale nie musi być jej bezpośrednią podstawą. Ten aspekt jest niezwykle ważny w moich poszukiwaniach, bowiem wielokrotnie rozpoczynam proces twórczy od wyobrażeń napotkanego kształtu, dla których źródłem jest zmysł wzroku. Jest to dla mnie surowy materiał, na którym bazuję. Ten rodzaj wyobrażeń hipnagogicznych manifestuje się najczęściej w postaci różnobarwnych plam i stanowi abstrakcyjne, pamięciowe obrazy, pełne przekształceń i aberracji.

<sup>9</sup> H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, s. 78-79.

<sup>10</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, §45.

W XX wieku pojęcie formy zajęło centralne miejsce w tradycji awangardy artystycznej. Termin zupełnie przemianowano, tworząc dwa odrębne znaczenia zamknięte w słowach formizm i formalizm. Kierunki w sztuce, które były ich wyrazem, doprowadziły w końcu do dyskusji sprowokowanej następującym pytaniem: czy w sztuce najważniejsza jest forma czy treść? Oczywiście w sporze prym wiodli zwolennicy Czystej Formy, w tym twórca teorii S. I. Witkiewicz, który twierdził, że „istota rzeczy jest cała tylko i jedynie w Czystej Formie”<sup>11</sup>. W podobnym duchu wypowiadał się Le Corbusier, pisząc w *Esprit Nouveau*: „W prawdziwym, trwałym dziele plastycznym najważniejsza jest forma, wszystko inne powinno być jej podporządkowane”<sup>12</sup>.



6. Napotkane formy, archiwum autora

Każdy z kierunków XX wieku tworzył własną interpretację formy, utożsamiając czasem pojęcie z jednym z jego wcieleń albo z jednym z jego aspektów. W 1934 roku ukazała się niewielka rozprawa Henriego Focillona, która uznana została za jeden z podstawowych tekstów

<sup>11</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 272.

<sup>12</sup> Tamże.

awangardowej teorii sztuki. Sprawie formy nadano tu wymiar uniwersalny, a jej metamorfozy stały się czynnikiem łączącym sztukę z naturą. Miały własną logikę oraz były tajemnicze, nieuchwytnie dla laika, uległe jedynie woli artysty. Focillon kończy swą książkę następującymi słowami: „W światach wyobraźni, których artysta jest geometrą i mechanikiem, fizykiem i chemikiem, psychologiem i historykiem, forma, poprzez grę przeobrażeń, przechodzi nieustannie od konieczności do wolności”<sup>13</sup>.

Z kolei Wassily Kandinsky pisał, że „forma jako przedstawienie przedmiotu (rzeczywistego lub nierzeczywistego) albo jako czysto abstrakcyjne ograniczenie przestrzeni czy płaszczyzny, może istnieć sama przez się. (...) sama forma, nawet zupełnie abstrakcyjna i zbliżona do geometrycznej, jest istotą duchową o właściwościach identycznych z tą formą”<sup>14</sup>. Oznacza to, jakoby forma nie zawsze była racjonalna. Współczesność nauczyła się doceniać formy nieregularne lub wręcz bezforemność, czyli świadomą potrzebę ucieczki od przedmiotów skończonych. Można jednak też powiedzieć, że forma jest archetypiczna czy uniwersalna, a dopiero wycucie materiału i siła wyrazu biorą się z dyscypliny narzuconej przez ten materiał. „Wszystko zależy od tego, jak posłużymy się materiałem, nie od samego materiału”<sup>15</sup>. Formę rodzi w akcie twórczym odkrywca siła wyobraźni. Forma jest kształtem inwencji, materialnym wyrazem poszukującego ducha, który skupia uwagę na problemach koloru lub światła, lub też konstrukcji geometrycznej, ruchu, przestrzeni, etc. „Między kolorami i formą zachodzi stały stosunek. Jak forma oddziałuje na kolor – kolor oddziałuje na formę”<sup>16</sup>.

W tym momencie dochodzimy do niepodważalnego faktu – forma w sztuce to kształt zamierzony, nadany przez twórcze implikacje działalności człowieka, wytwór jego własnych rąk. Ale przecież forma istniała już wtedy, kiedy nie było jeszcze ludzkiej świadomości jej bytu. Można więc przypuszczać, że człowiek nabrał świadomości formy dzięki obserwacji naturalnego środowiska, a następnie zaczął ją spontanicznie naśladować w użytkowych wyrobach. W naturze istnieją formy, które są wytworem sił naturalnych, a człowiek prymitywny uważał, że niektóre z nich mają właściwości magiczne, czyli duchowe. Dlatego to właśnie forma była naśladowana, ponieważ z całą swoją przedmiotowością ujawniała byt. Człowiek prymitywny tworząc pierwsze formy, dawał wyraz pierwotnemu wyobrażeniu realistycznemu, zastępując go kształtem, który był wynikiem obserwacji otoczenia.

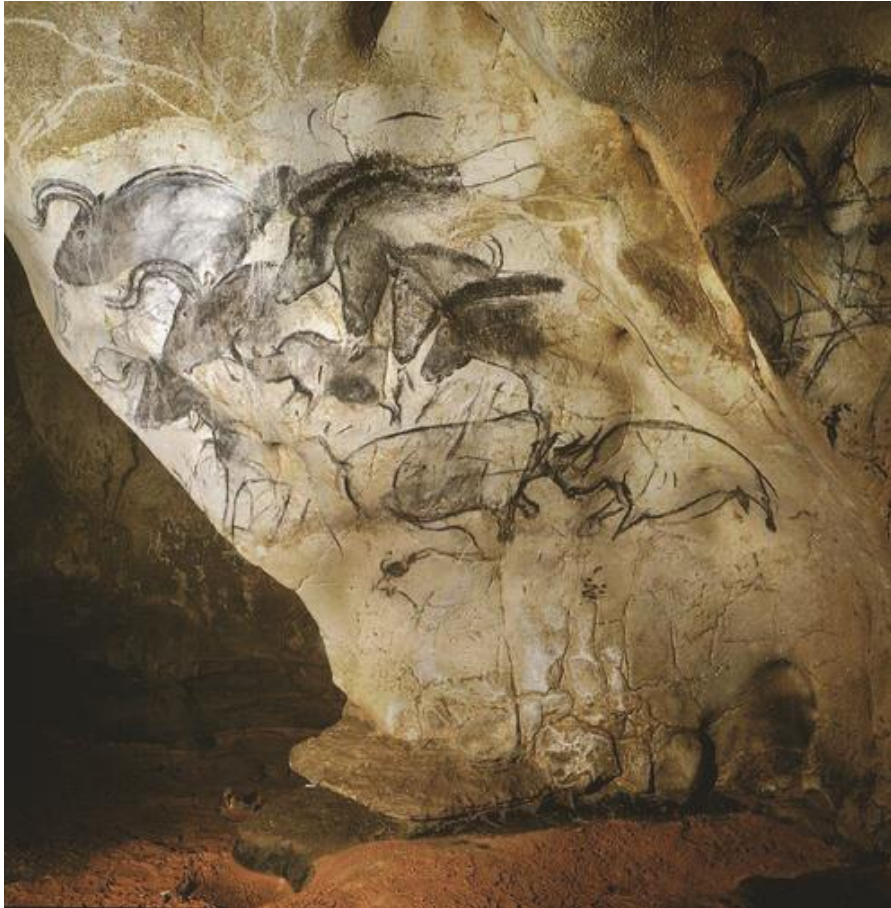
---

<sup>13</sup> H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, PIW, Warszawa 1973, s. 5-6.

<sup>14</sup> W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s. 61.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.



7. Malowidło naskalne, źródło: whc.unesco.org

Kolor to kolejny niezwykle istotny aspekt sztuki. Wassily Kandinsky w dziele „O duchowości w sztuce” analizuje działanie koloru w aspekcie fizycznym i psychicznym. O odczuciach fizycznych, pisze, że „mają różną moc skupiania na sobie uwagi”<sup>17</sup>. Zatem kolory oddziałują na nas, prowokując podświadome uczucia i nastroje.

Kolor, podobnie jak forma odgrywa znaczącą rolę w moich twórczych poszukiwaniach i jednocześnie towarzyszy mi od najmłodszych lat. Nawet teraz, gdy zamykam oczy, w głowie pojawiają się barwy dzieciństwa. Zimne oraz ciepłe odcienie zieleni łąk czy lasów wiejskiego krajobrazu, przeplatają się z błękitami, żółcieniami oraz intensywnymi czerwieniami zachodów i wschodów słońca. Pamiętam stare, drewniane domy i stodoły, płoty pokryte patyną czasu. Powracając w rodzinne strony, zauważam, że kolor pejzażu pozostaje bez zmian, trwa nienaruszony – od zawsze tak samo malarski. Nasycony, żywy i nieokiełznany w swej naturze,

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 59.



z barwnie kontrastującymi, współczesnymi maszynami, które przemierzają monochromatyczny obraz pól.

Podobne bogactwo koloru można odnaleźć w sztuce Młodej Polski i to właśnie ten okres polskiej kultury ukształtował moje spojrzenie na aspekt koloru w naturze. Twórcza swoboda, przeciwstawianie się realistycznemu naśladowaniu przyrody, dążenie do wyrażenia w dziele tego, co niewyraźne poprzez wykorzystanie metafory oraz symbolu – to wszystko jest niezwykle atrakcyjne. Takie podejście do natury i koloru widoczne jest w pracach wielu wybitnych indywidualności: Malczewskiego, Wyspiańskiego, Weissa, Fałata, Wojtkiewicza i innych, których twórczość bardzo sobie cenię.

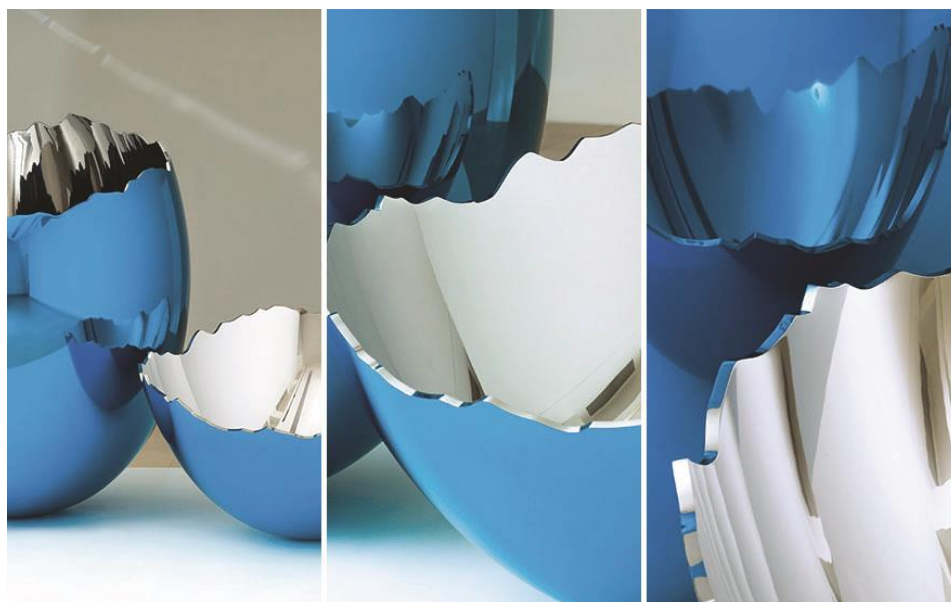


8. Julian Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką*, 1907, olej/płótno, 76 x 200 cm

Cały XX wiek to także swoisty triumf koloru, więc nie tylko Młoda Polska, ale również abstrakcjonizm czy pop art miały ogromny wpływ na wykorzystanie tego czynnika w moich formach przestrzennych. Przyglądając się twórczości kilku malarzy abstrakcyjnych (Wassily Kandinsky, Kazimierz Malewicz czy Piet Mondrian), którzy wyraźnie inspirowali się naturą, jednak zrezygnowali z jej naśladowania, tworząc sztukę bezprzedmiotową, zacząłem posługiwać się w swoich pracach kontrastującymi zestawieniami. W cyklu „Natura Form”, poza neutralnym kolorem aluminium wykorzystałem hipnotyzujący fiolet i turkus, czerwień, która jest kolorem o niezwyklej sile wyrazu, a także błękit i zieleń.

Mimo, iż kolor najczęściej rozpatrywany jest w kontekście malarstwa, w dziedzinie rzeźbiarskiej nie jest żadnym *novum*. Na przykład nie sposób wyobrazić sobie twórczości Anisha Kapoor’a, Jeffa Koonsa czy Tony’ego Cragga – reprezentantów rzeźby współczesnej – bez użycia barw. Ja również nie wykorzystuję koloru w pojedynczym działaniu – jest on od dawna obecny w mojej twórczości. Dlatego w realizacjach cyklu „Natury Form”

zdecydowałem się na użycie kolorów, które nie tylko będą sprowadzać się do roli dekoracji. Niektóre z nich ogniskują uwagę lub wręcz atakują, inne budują niezwykłą atmosferę, dopowiadają lub nadają formie rzeźbiarskiej konkretne znaczenie. Każdy kolor jest określany przez kształt, rozmiar i umiejscowienie. Niekiedy wydaje się on podporządkowany, kiedy działanie konturu jest dominujące, ale bywa i tak, że panuje nad formą. Zabarwienie określa przestrzeń, dopełnia kierunki oraz wielkości. Siła koloru może się wzmacniać lub maleć w zależności od skali, w jakiej został użyty. Barwom towarzyszy faktura, podłoże, a także powierzchnia. Światło, które pada na rzeźbę i warunkuje istnienie koloru, ale też widzenie linii i kształtów, staje się integralną częścią formy, jej wewnętrzną wartością. Rola światła oraz cieni polega na rozmieszczeniu ciężarów i zaznaczeniu rytmów, jak również na nadaniu obiektowi wewnętrznego blasku.



9. Jeff Koons, *Cracked egg (blue)*, 1994-2006, stal polerowana, transparentnie malowana proszkowo, 100 x 159,1 x 159,1 cm

Wykorzystując różne kolory, chciałem zbadać, jak zmienia się ich postrzeganie, gdy wzajemnie na siebie wpływają. Prezentują się wtedy zupełnie inaczej, niż kiedy są wyabstrahowane lub pokazane na neutralnym tle.

Co prawda używane przeze mnie kolory mogą wydawać się odległe od tych spotykanych w naturze, jednak nigdy nie wybieram ich przypadkowo. Patrząc na gotową formę, oczami wyobraźni widzę od razu barwę – zapamiętaną lub przyśnioną – zaczerpniętą z natury, ale z pewnością już przekształconą. Dlatego, kiedy odbiorca przeanalizuje bogactwo barwne flory i fauny, a także kontrastów w nich występujących, z powodzeniem znajdzie podobne zestawienia.



10. Tony Cragg, *Red Figure*, drewno, 2008, 208 x 210 x 42cm, fot. Charles Duprat



11. Anish Kapoor, *To Reflect an Intimate Part of the Red*, 1981, fot. Anish Kapoor dla Hyperallergic

Wszystkie moje działania rzeźbiarskie powstają na styku intuicyjnej wizji i możliwości – a jednocześnie ograniczeń – związanych z materiałem, w którym pracuję. Wyobraźnia oraz interpretacja działają w połączeniu z formą, ponieważ wnikliwa obserwacja wybranego przedmiotu doprowadza do odkrywania coraz to głębszych treści. Z jednej strony poddaję się w tym procesie przypadkowi, nie wiedząc, jak zareaguje materiał i jaką ostatecznie przyjmie formę. Z drugiej zaś, oczyma wyobraźni widzę płaskie dotąd kształty, zmieniające się i osiągające pełną formę. Można zatem powiedzieć, że intuicyjnie dostrzegam, co będzie dla mnie wartościowe plastycznie.

Dlatego też jednym z pierwszych etapów pracy nad obiektem rzeźbiarskim jest w moim przypadku tworzenie płaskich szablonów, o których więcej piszę w części „Opis dzieła plastycznego”. Wielokrotnie jako bazę dla pełnoplastycznej formy organicznej wykorzystuję element geometryczny. Te kanciaste kształty są mniej przestrzenne w formie niż pełne obłości i miękkie obrysy, ale poprzez swoją nieprzewidywalność i dekonstrukcję, której ulegają, stają się dla mnie równie intrygujące. Niejednokrotnie zadaję sobie pytanie, czy każdy kształt można uprzestrzennić – odpowiedzią na nie staje się późniejszy proces twórczy.

Jako autor formuję materię, dokonując pewnych wyborów na podstawie własnych doświadczeń. Powoduję, że dzieło z czymś się kojarzy, a więc wzbudza jakieś emocje, do których odbiorca może się odnieść w osobisty sposób. Kandinsky wiązał formy abstrakcyjne z rzeczywistością duchową, wyrażaną przez te formy. Dla mnie forma i kolor stanowią pewną narrację i tworzą impuls do interakcji z odbiorcą, a w dalszym procesie pobudzają do wyszukiwania skojarzeń czy interpretacji. Moim badawczym planem na przyszłość jest zestawienie malarskiego obrazu z obiektami rzeźbiarskimi, w oparciu o szablony i kolor.

**ROZDZIAŁ II**  
**RÓŻNE UJĘCIA NATURY FORM**

## Mimesis

*Zjawisko przyrody czy piękny przedmiot, nie dają się skopiować;  
rzeczą artysty jest tworzyć równie pięknie jak przyroda,  
lecz nie przez jej naśladowanie.*

*Léger*

Pojęcie natury jest jednym z podstawowych elementów naszej kultury i to właśnie jej naśladowanie dało początek sztuce. Relacja między człowiekiem a otaczającym go światem stała się zatem nie tylko podstawowym tematem filozoficznych rozważań, ale również nieskończonym źródłem inspiracji dla artystów wszystkich epok. A jeśli chcąc zagłębić się w ten temat, nie można pominąć zawitych losów pojęcia *mimesis* (łac. *imitatio*), które uformowało się w już w języku starożytnej Grecji i oznaczało „naśladowanie”.

Początkowo ludzie, mówiąc o *mimesis*, nie mieli na myśli odwzorowywania rzeczywistości widzialnej, a samo pojęcie nie miało w ogóle zastosowania w sztukach plastycznych. Zmodyfikowanie znaczenia omawianego terminu nastąpiło w V wieku p.n.e., kiedy to przeniknął do mowy filozoficznej. Już Platon czy Demokryt twierdzili, że *mimesis* oznacza odtwarzanie zewnętrznego świata, a wręcz naśladowanie natury, jednak dla każdego z myślicieli była to inna istota naśladowania. Demokryt uważał na przykład, że chodzi o „naśladowanie sposobów działania natury”<sup>18</sup>. Równocześnie upowszechniła się inna myśl, uformowana prawdopodobnie przez Sokratesa, który stwierdzał, że „naśladowanie jest właściwą funkcją sztuk”, a mówiąc o naśladowaniu, mówił wprost o powtarzaniu wyglądu rzeczy. Teoria ta została rozwinięta później przez Platona oraz Arystotelesa, tworząc dwa warianty pod tą samą nazwą. Koncepcja Platona pojmowała *mimesis* w sztuce bardzo skrajnie, jako bierne i wierne jej kopiowanie. Była podobna do tego, co następnie XIX wiek głosił pod nazwą naturalizmu. Z kolei w rozumieniu Arystotelesa zachowała się główna teza, mówiąca, że sztuka naśladuje naturę. Samo naśladowanie tłumaczył jednak jako swobodny stosunek artysty do rzeczywistości, dzięki czemu może dowolnie kształtować dzieło sztuki z motywów natury i czerpać z jej doskonałości. W „Fizyce” Arystoteles pisze: „A w ogóle sztuka częściowo uzupełnia to, czego natura nie może urzeczywistnić, a częściowo ją naśladuje”<sup>19</sup>. W ten sposób dochodzimy do słynnej tezy o naśladowaniu – od starożytności po XIX, a nawet XX wiek sztukę rozumiano głównie jako odwzorowywanie natury.

---

<sup>18</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 313.

<sup>19</sup> Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, ks. II, 199a 22-30.

W średniowieczu twierdzono, że jeśli sztuka ma coś naśladować, to tylko świat niewidzialny, który jest wieczny, a zatem doskonalszy od tego przemijalnego, gdzie żyjemy. W tym czasie klasyczną tezę głosił arystotelista, Tomasz z Akwinu. Powtarzał: *ars imitatur naturam*, czyli: sztuka naśladowuje naturę.

Prawdziwy rozkwit pojęcia nastąpił w dobie odrodzenia, ale i tutaj pojawił się widoczny dualizm w jego rozumieniu. Jedni myśleli o *mimesis* podobnie do Arystotelesa, twierdząc, że naturę należy naśladować nie taką, jaka jest, lecz taką, jaka może być. Inni – wedle Platona i popularnej koncepcji wiernego naśladowania – chcieli zachować jej rzeczywistość, widoczną gołym okiem formę. W tym samym czasie zaczęło jednak pojawiać się przekonanie, że sztuka może być doskonalsza od tego, co kazano jej naśladować – od natury. Michał Anioł mówił na przykład, że „sztuka czyni naturę piękniejszą, niż jest”<sup>20</sup>. Z kolei renesansowy uczonec, Vincenzo Danti, pisał, że sztuka stawia sobie za cel „przekształcanie rzeczy przyrodzonych, ale osiąga ten cel, naśladowując naturę”<sup>21</sup>. L.B. Alberti twierdził podobnie, uważając, że „nie ma pewniejszej drogi do piękna niż naśladowanie natury”<sup>22</sup>.

Podstawą estetyki epoki oświecenia była idea *mimesis* opierająca się na naśladowaniu natury poprzez uchwycenie jej harmonii i porządku, odczytując w niej jedność i celowość. Mówiono o „kunszcie natury” i o tym, że działa ona „jak artysta”. Wtedy też powstało istotne sformułowanie obecne w „Krytyce władzy sądu” Immanuela Kanta: „Przyroda była piękna, gdy wyglądała zarazem jak sztuka; sztuka zaś może tylko wtedy być nazywana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje nam się przyrodą”<sup>23</sup>. Zatem sztuka wytwarza coś, co ma wyglądać jak natura, ale tak, aby nie było widać, iż to coś zostało wytworzone. Zatem obiekt powinien wyglądać tak, jak gdyby był dziełem przyrody, istniał samoistnie i powstał w sposób niewymuszony – na tym właśnie według Kanta, w całej klasycznej wizji sztuki, polega istota sztuki. To przeciwstawienie natury i sztuki implikowało nie tylko rozdzielenie obu pojęć, lecz również stworzyło wspólne odniesienie.

W romantycznej filozofii przyrody przyjmowało się, że w każdej materii obecny jest duch, a w twórczym człowieku, niezależnie od jego woli działa przyroda i w ten sposób w kreowanych przez niego dziełach sztuki ten duch powraca do samego siebie. Artysta jawił się tutaj jako człowiek, w którym – oraz przez którego – wyraża się sama natura.

---

<sup>20</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 349.

<sup>21</sup> Tamże, 349.

<sup>22</sup> Tamże, 318.

<sup>23</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, tłum. Jerzy Gałeccki, PWN, Warszawa 1986, §45, s. 230.

Od czasów Platona naśladowanie natury było na pierwszym planie. Dopiero tak naprawdę XIX wiek zerwał z jej wiernym odtwarzaniem. Zaczęto głosić, że sztuka jest po to, by tworzyć piękno i pokazywać to, czego nie ma w otaczającej nas rzeczywistości. W związku z tym dzieła nie mogły naśladować natury, a jedynie czerpać z niej motywy, które artysta dowolnie przekształcał czy przetwarzał. Cytując Władysława Tatarkiewicza, który w książce „Dzieje sześciu pojęć” przywołuje słowa Taine: „artysta korzysta z rzeczywistości, jednakże dokonuje w niej wyboru. Co więcej, rozwikłuje rzeczywistość i tłumaczy ją”<sup>24</sup>. Auguste Rodin pisał co prawda, że „jedyną zasadą w sztuce jest kopiować to, co się widzi”<sup>25</sup>, jednak uważał też, iż rzeźbiarz „odtworza również ducha, który przecież także jest składnikiem natury”. Później, w połowie XIX wieku estetycy położyli nacisk na zależność sztuki od natury. Powstał realizm, termin, który zajął dawne miejsce *mimesis*.

Omawiane pojęcie ma wiele odcieni i ukazuje różne ujęcie roli natury w sztuce. Początkowo twórczość rozumiana była jako naśladowanie natury, później jako zwińczenie jej dzieła, by ostatecznie osiągnąć status dzieła samej natury. Niezależnie jednak od wiodących myśli filozoficznych, piękno natury zawsze było wzorem dla artystów. Ernst Kapp był przekonany, że „człowiek nieświadomie zwraca swoje wnętrze na zewnątrz, uzewnętrznia się w swym działaniu – a przez to w tym, co zewnętrzne, rozpoznaje samego siebie”<sup>26</sup>. Idąc tym torem, wytwór sztuki ma dotyczyć tego, co w naturze istotne, a artysta w swoich poszukiwaniach uzewnętrznia własną naturę. Dzieła sztuki są więc przejawem natury.

Decydującym elementem artystycznej *mimesis* może być właśnie przedstawienie tego, co nierzeczywiste. A trzeba przypomnieć, że w myśl Platona to, „co dla nas jest nierzeczywiste – idea, jest właściwą rzeczywistości, która jak to tylko możliwe odzwierciedla swój wzorzec i go modyfikuje za sprawą swoistości materiału”<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 332.

<sup>25</sup> Tamże, s. 333.

<sup>26</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s.169.

<sup>27</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s.22.

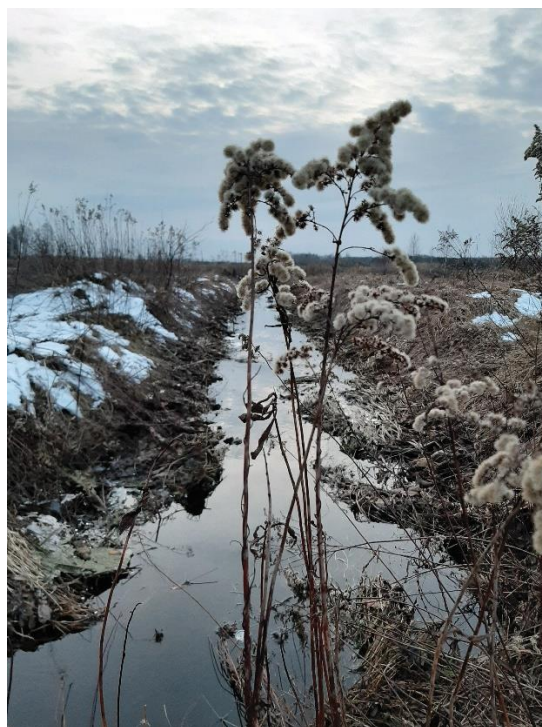
## Ogród

*Pamiętajcie o ogrodach.  
Przecież stamtąd przyszlście.  
Jonasz Kofta*

Kiedy dorastałem w niewielkiej, podkarpackiej wiosce, żyłem wśród roślin. To codzienne obcowanie z naturą, odbieranie jej wszystkimi zmysłami możliwe było nie tylko poprzez obserwację pięknego krajobrazu, ale przede wszystkim dzięki różnorodności ogrodu przydomowego moich rodziców. To miejsce, tak dobrze przecież znane, skrywało w sobie wiele tajemnic i wciąż zaskakiwało pięknem roślin ozdobnych i kwiatów, bogactwem kształtów oraz szeroką gamą barw i zapachów. W pobliżu rosły również okazałe drzewa: dęby czy lipy... Wszystkie sadzone przez pokolenia. Mój ojciec posadził na przykład dwa buki – jeden dla mojej siostry, drugi dla mnie. Dzięki temu miałem okazję obserwować od najmłodszych lat wzrost tych pięknych drzew, a także zmiany, jakie w nich zachodziły.



12. Rośliny w przydomowym ogrodzie,  
archiwum autora



13. Dzika roślina, archiwum autora



Ogród pełnił funkcję nie tylko estetyczną, ale i użytkową. Dostarczał jedzenie, ponieważ uprawiano w nim warzywa, zioła oraz owoce. Jako dziecko z zainteresowaniem przyglądałem się zasiewom i uczestniczyłem w zbieraniu plonów, co było najgłębszą formą bliskości z naturą i namacalnym efektem symbiozy z nią. Kwitnące obok domu rośliny wykorzystywano także do przygotowywania wianków na obrzędy religijne, na przykład święto Matki Boskiej Zielnej, lub jako dekorację pomieszczeń. Dumą każdej gospodyni – w tym mojej mamy – było pokazać się z bukietem kwiatów hodowanych w jej własnym ogrodzie.



14. *Sen*, happening 2010, archiwum autora, fot. Wojciech Kibler

Czas spędzony w przydomowym ogrodzie stanowi dla mnie serię jednych z najintensywniejszych wspomnień, które bez wątpienia odbiły się niejednokrotnie w późniejszych realizacjach. Jedną z nich, którą chciałbym tutaj przywołać, było działanie w przestrzeni o tytule „Sen”, zrealizowane w czasach studiów na macierzystej uczelni. Istota tego działania, jak wynika z tytułu, przyśniła mi się pewnej nocy, a sen był tak realistyczny, iż postanowiłem go odtworzyć w happeningowym akcie. W „Śnie” jestem siewcą, który zasiewa pole. Jest to obraz ściśle powiązany z obserwacjami z dzieciństwa, jednakże w odróżnieniu od wspomnień, w tej kreacji nie sieje ziarna, a okruchy chleba, w miejscach, gdzie ziemia leży odłogiem. Oprócz powyższej realizacji, w tamtym czasie powstały dodatkowo prace z cyklu „Pierzyny”, które również bezpośrednio nawiązują do mojego miejsca pochodzenia.



15. *Sen*, happening 2010, archiwum autora, fot. Wojciech Kibler

Jednak powracając do ogrodu, należy powiedzieć o nim nieco więcej. Pewną ciekawostką w poszukiwaniach relacji pomiędzy formą a naturą jest wątek estetyki klasycznej, mianowicie teoria i sztuka kształtowania angielskiego ogrodu. Działania te nie mieszczą się w tradycyjnym rozróżnieniu pojęć przyroda i sztuka, była to bowiem kreacja stworzona w przymierzu z naturą, akceptująca jej różnorodność. Dopasowywała się do niej w swoim porządku – ogród angielski był naturalny, w pełnym znaczeniu tego słowa. Ich twórcy kierowali się przede wszystkim ideą wolności i swobodnej formy, która dopiero po czasie osiągała apogeum i stawała się taką, jaką miała być. W ogrodzie angielskim na piedestał wysuwano zatem spontaniczność natury. To tak, jakby artysta nawiązał przymierze z naturą. W „Filozofii i estetyce przyrody” Gernota Böhme możemy przeczytać, że sztuka ogrodu angielskiego oznacza połączenie w taki sposób i za pomocą takich środków, którymi ona sama (przyroda) się posługuje<sup>28</sup>.

Rozwój idei ogrodu angielskiego miał miejsce w XVIII wieku. W tym okresie natura była najwyższym ideałem, a artysta, jako twórca, był siłą natury. W opozycji stał ogród francuski, w przypadku którego natura stanowiła materiał, a zadanie twórcy polegało na

---

<sup>28</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s. 24.

narzuceniu jej określonych form poprzez kontrolę autonomii. Spontaniczność naturalnych procesów była tutaj mocno ograniczona.

W ogrodzie angielskim chodziło o twórcze działanie człowieka zwrócone ku naturze, polegające na kreowaniu czegoś, co jawi się samo z siebie. Borykano się jednak z uznaniem ogrodu za dzieło sztuki, gdyż dąży ona do ideału i trwałej formy, przyroda zaś podlega ciągłym zmianom, więc z formalnego punktu widzenia nie można tutaj mówić o skończonym dziele.

Warto także podkreślić, że w sztuce ogrodu krajobrazowego znajdujemy godny uwagi i wcale nie oczywisty przykład połączenia formy z naturą, czyli sztuki, która urzeczywistnia się w naturze i wraz z nią.

## **Biomorfizm i abstrakcja organiczna**

*Dążymy bowiem do zbudowania plastycznego organizmu,  
który jest niezależny i podobny tylko do siebie.*

*U. Boccioni*

W słowie biomorfizm – skojarzenie, jakie budzi pierwszy człon, wydaje się oczywiste – odnosi się do biologii, czyli wiedzy o wszelkich organizmach żywych, podczas gdy druga część wskazuje na związek znaczeniowy z formą. W XIX wieku zoolog i antropolog Alfred Cort Haddon starał się udowodnić tezę, iż „źródłem wszelkiego ornamentu są dekoracyjnie przekształcone formy naturalne”. Właśnie on jako pierwszy użył na ich określenie słowa „biomorfizm” i powiązał je z organizmami żywymi<sup>29</sup>. Mimo to, omawiany termin do tej pory nie został podjęty przez historię sztuki, nie możemy więc mówić o jednolitym nurcie, a raczej o pewnych postawach artystycznych, w których forma organiczna odgrywa kluczową rolę.

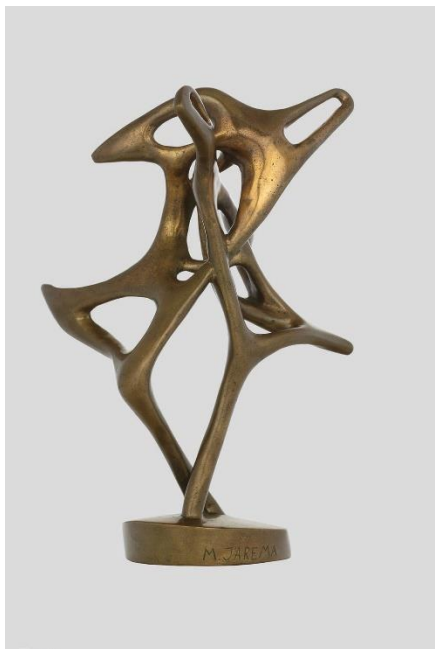
Biomorfizm należy rozpatrywać jako coś współistniejącego, a nie niezależnego. Mimo, że stał się on ważnym elementem dzieł tworzonych w XX wieku oraz dowodem zdecydowanej symbiozy ze sztuką awangardową, to jego przejawów trzeba szukać dużo wcześniej. Przywołać tutaj można chociażby mistrza sztuki renesansowej, Arcimbolda, o którym w ten sposób pisze Andrzej Turowski: „Biomorficzna sztuka Arcimbolda była naturalistycznym wyłomem w ciągłości idei sztuki, którą gwarantował klasyczny i jakże ludzki renesans”<sup>30</sup>. Jednak według

---

<sup>29</sup> A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, Gdańsk 2019, s. 26.

<sup>30</sup> A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, Gdańsk 2019, s. 21.

badaczy tematu, rozkwit postaw twórczych w nurcie biomorfizmu przypadł na czas awangardy. Wymienić tutaj możemy zastęp artystów zarówno polskich – Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Maria Jarema – jak i zagranicznych – Jean Arp, Fernand Leger, Max Ernst.



16. Maria Jarema, *Taniec*, 1955,  
Muzeum Narodowe Kraków



17. Maria Jarema, *Głowy*, 1943

Początek XX wieku to również czas symbolicznego początku, a właściwie wyodrębnienia abstrakcji organicznej w rzeźbie. Fascynacja prawami natury dotykała kolejnych artystów, których w tym miejscu wspomnę jedynie, aby w dalszej części rozważań przywołać ich twórczość jako bezpośrednią inspirację w moich poszukiwaniach twórczych. Pierwszy z nich był związany z nurtem nadrealno-alegorycznym. Twórczość Hansa Arpa – bo o nim mowa – skutecznie uwolniła formę od narracyjności, głosząc hasło „sztuki konkretnej”, której rozpoznawalnym motywem stały się płynne linie inspirowane biologią.

Kolejnym artystą jest Henry Moore, bez którego nie można mówić o rozwoju formy organicznej. Deklarował on, że czerpanie inspiracji z natury jest częścią życia artysty, zwiększa jego wiedzę o formach<sup>31</sup>. Według niego na cechy nowoczesnej rzeźby organicznej składają się trzy aspekty i to one ostatecznie nadają jej pełnego urzeczywistnienia trójwymiarowości<sup>32</sup>. Są to kolejno: świadome wykorzystanie struktury materiału, zlokalizowanie środka ciężkości w obrysie podstawy dla zapewnienia statycznego charakteru całości, przy jednoczesnym

<sup>31</sup> A. Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Łódź 2014, s. 40.

<sup>32</sup> Tamże.

zapewnieniu dynamicznych zależności pomiędzy poszczególnymi elementami rzeźby<sup>33</sup> oraz asymetria, która łączy się także z pragnieniem czegoś<sup>34</sup>.

Postacią, której twórczość można powiązać z H. Moorem na płaszczyźnie formalno-technicznej, jest niewątpliwie brytyjska rzeźbiarka Barbara Hepworth. Za pierwsze jej dzieło noszące znamiona abstrakcji organicznej uznaje się rzeźbę „Gołobie” z 1927 roku. Widać w niej jeszcze wyraźnie aspekt figuralności, ale jednocześnie ta kreacja była zwrotem artystki w kierunku abstrakcji. Późniejsze dzieła rzeźbiarki to doskonałe odzwierciedlenie natury, gdzie wyraźnie widać pierwotną witalność czerpaną z sił przyrody.

Kompozycje i poszukiwania, czy też próby wyżej wymienionych artystów, dały podłoże nie tylko abstrakcji organicznej, ale również stanowiły początek kreowania autonomicznej formy, będącej efektem syntezy dokonanej na podstawie wcześniejszej selekcji obrazów obserwowanej natury.



18. Barbara Hepworth, *Gołobie*, marmur, 1927

---

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

### **ROZDZIAŁ III**

#### **NATURA FORM – ROZWAŻANIA I TWÓRCZE POSZUKIWANIA**

## Natura form – rozważania

*Formy powstają jedynie dzięki sztuce ludzkiej. (...) Artysta nie naśladuje żadnego kształtu rzeczy naturalnych, on czyni tylko materię zdolną przyjąć formę sztuki. (...) Wszelka widzialna forma będzie podobieństwem i obrazem prawdziwej i niewidzialnej formy istniejącej w umyśle.*

*Mikołaj z Kuzy*

Tak samo, jak artysta nadaje formę swoim dziełom, tak forma dana jest obiektom naturalnym, czy to w procesie wzrostu, czy przez krystalizację lub inne zmiany chemiczne, biologiczne albo fizyczne. Istnieje nawet odrębna gałąź nauki badająca formy w przyrodzie. Nazywamy ją morfologią, od greckich słów *morphe* (kształt) oraz *logos* (nauka). Pewne prawa i wzorce tyczą się zarówno wytworów ludzkich rąk, jak i tworów naturalnych. Jednak wykreowanie w sztuce formy, jaką znajdujemy, analizując naturę, wymaga rozmysłu.

Sztuka różni się od natury, ale nie formą organiczną, bo tą przecież można z powodzeniem odtworzyć. Różni się pochodzeniem. Faktem, że o kształcie artystycznego obiektu decyduje człowiek, wykorzystując swoje instynkty oraz intuicję, wrażliwość i umysł, poszukując przy tym bezustannie doskonałości, która istnieje tylko w nieznanym. Artysta potrafi uporządkować mieszaninę wyobrażeń, a następnie nadać im postać. Rzeźbiarz A. Hildebrand odróżniał „formy posiadane przez rzeczy od tych, jakie my w tych rzeczach widzimy, czyli formy istnienia [odróżniał] od form oddziaływania”<sup>35</sup>. Przedmioty ukazują się więc widzowi nie w postaci, w jakiej istnieją, lecz w zmienionej przez różne czynniki, takie jak otoczenie, oświetlenie itp.

W świecie naturalnym rządzi matematyczny, wyliczalny wręcz porządek, jednak przyroda pełna jest również form organicznych na pozór nieregularnych. Struktury te żywo mnie fascynują i pobudzają wrażliwość estetyczną z powodów, których nie umiem wyjaśnić. Eksploracja tego chaotycznego świata poprzez obserwacje zacieków, plam na chodnikach czy cieni rzucanych na ściany prowadzi do tworzenia abstrakcyjnych form rzeźbiarskich, które z jakiegoś tajemniczego powodu mogą urzekać odbiorcę w podobny sposób. Sztuka jest swoistym przekazem, wizualnym związkiem między naturą, formą i artystą a odbiorcą, a sam proces wyłaniania się form rzeźbiarskich w moich dziełach jest obrazem nieustannych poszukiwań twórczych.

---

<sup>35</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 285.

Z traktatu Paula Klee o sztuce nowoczesnej wydobywa się następujący obraz: tworzenie dzieła sztuki porównane jest tu do wzrastania drzewa, które ma swoje korzenie w ziemi, a koronę w powietrzu. Z rozpościerających się korzeni soki przepływają do artysty, który wznosi się jak pień drzewa i nasycony przyływem soków modeluje swoją wizję, a ta rozwija się i rozpościera jak korona drzewa<sup>36</sup>. Paul Klee wprowadza koncepcję transformacji, która nie czyni sztuki lustrzanym odbiciem rzeczywistości, lecz ukazuje ją jako przeobrażenie elementu – rodzącego się pod powierzchnią, w podświadomości – w postać fizyczną, a ma to miejsce w określonym czasie oraz przestrzeni. Sztuka wg. Klee „nie jest zatem naśladowaniem przyrody w sensie faktycznej, widzialnej przyrody: sztuka nie przedstawia tego, co widzialne, lecz czyni widzialnym”<sup>37</sup> to, co ukryte.

Sztuka to dana człowiekowi zdolność wyodrębniania kształtu z chaotycznego wiru wrażeń i kontemplowania go w jego niepowtarzalności. Akt twórczy staje się więc urzeczywistnieniem niejasnych impresji. To sprawia, że powstałe formy nie są tym, czego się w naturze szukało, lecz co doprowadziło wyobraźnię do stworzenia widzialnych struktur nieistniejących w przyrodzie. Takie materializowanie form w procesie twórczym podobne jest do wzrostu rośliny. Artysta potrzebuje nasiona w postaci pewnego wyobrażenia lub kształtu, wybranego z całego spektrum napotkanych konturów. Pomysł zakorzenia się w umyśle, a potem zaczyna się działanie. Uruchamia ono proces rozwoju koncepcji formalno-ideowych z nim związanych, a potem rośnie, przyjmując fizyczną formę – w przypadku sztuki, ostateczną.

Głęboko zastanawia mnie, w jakim stopniu tworzone przeze mnie formy są zależne od czynników naturalnych, czyli samej natury. Jeżeli formalne elementy w jakimś dziele sztuki są w swojej istocie absolutne i niezmiennie, to prawem kontrastu te części, które czynią obiekt organicznym, są elastyczne i podlegające zmianom. Rozwijają się na drodze prób i błędów, realizują na drodze indywidualnego wysiłku.

Natura form w moich realizacjach rzeźbiarskich jest więc przede wszystkim poszukiwaniem kształtu i możliwości, jakie daje wykorzystanie różnych materiałów. W obiektach rzeźbiarskich mogę – i lubię – obserwować, jak w naturalny sposób powstaje forma. Wykorzystanie technik, takich jak wypełnianie formy gipsem czy nadmuchiwanie blachy stalowej niejednokrotnie daje mi poczucie, że jestem jak ogrodnik, który dogląda swoich roślin, opiekuje się nimi i eksperymentuje. Proces ten nie jest oczywiście wolny od błędów czy

---

<sup>36</sup> P. Klee, *O sztuce nowoczesnej* (1924), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, opracowanie: Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 278-289.

<sup>37</sup> Haftmann, P. Klee, *Wege bildnerischen Denkens*, Frankfurt/M. 1961, s. 71.



przypadku, tak jak i sama natura. Jednak wszelkie działanie, etap, kiedy coś się formuje i obumiera lub rozkwita w pełni, jest dla mnie ciekawy, interesujący. Traktuję go, jako osobiste osiągnięcie.

## **Wybrani artyści – inspiracje**

Każdy z przytoczonych w tej części pracy artystów prezentuje zupełnie inne ujęcie tematu natury w swoich formach, ale dla wszystkich przyroda jest poniekąd punktem wyjścia. Mój wybór był intuicyjny, ale niełatwy, bowiem grupa rzeźbiarzy – polskich i światowych – wykorzystujących formy organiczną i abstrakcyjną jest naprawdę bardzo duża.

Jedni z moich ulubionych, jak Tony Cragg, Henryk Morel czy Anish Kapoor, to wielkie nazwiska w świecie sztuki. W swoich rozważaniach postanowiłem jednak sięgnąć do korzeni sztuki XIX i XX wieku i na przykładach dobrze znanych artystów, takich jak Arp, Moore, Pawłowski czy Hilgemann, których prace cenię równie mocno, chcę nakreślić różne ujęcia podjętego w rozprawie doktorskiej zagadnienia natury form.

## **Hans Arp**

Wspomniałem już, że podjęcie tematu abstrakcji geometrycznej w XX wieku dokonało się głównie dzięki twórczości i działalności dwóch artystów: Constantina Brâncușiego oraz Hansa Arpa. Obaj dali początek kreowaniu niezależnych form, będących efektem selekcji i syntezy kształtów odnajdywanych w naturze. Bardzo sobie ich cenię i stawiam w zasadzie na równi, jednak większą uwagę chciałbym w tym miejscu poświęcić jednemu z nich, tj. francuskiemu malarzowi o niemieckich korzeniach, grafikowi, poecie, ale przede wszystkim rzeźbiarzowi – Hansowi Jeanowi Arpowi.

Przestrzenna forma organiczna w twórczości Hansa Arpa pojawiła się w momencie, w którym artysta całkowicie zrezygnował z płaskorzeźby na rzecz pełnowymiarowości i zaczął rozpowszechniać hasło „sztuka konkretna”. Obrazem tej koncepcji była „Rzeźba konkretna” z 1934 roku.

Artysta w swojej twórczości dążył do wynalezienia takiego sposobu postrzegania, który uwolni go od wszelkich skojarzeń przedmiotowych, przy czym poszukiwania zaczynał od obserwacji natury. Jak sam pisał: „Nie chcemy naśladować natury, nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć. Chcemy tworzyć, jak roślina, która tworzy owoc, a nie odtwarzać. Chcemy tworzyć wprost, a nie przez pośredników. Ponieważ nie ma w tej sztuce nawet śladu abstrakcji,

zwiemy ją sztuką konkretną. Dzieła sztuki konkretnej nie powinny już nosić podpisów swych twórców. W wielkiej pracowni natury obrazy, rzeźby i przedmioty winny pozostawać bezimienne, podobnie jak chmury, morza, góry, zwierzęta i ludzie”<sup>38</sup>.

Niezwykle ciekawym odbiciem wpływu twórczości Hansa Arpa na całe pokolenia artystów od końca lat 20. XX wieku do czasów obecnych, była wystawa zorganizowana w 2017 roku przez Muzeum Narodowe w Poznaniu pt. „A-geometria. Hans Arp i Polska”. Pokazanych zostało ponad 130 prac. Wśród nich znalazło się 60 dzieł omawianego artysty, które zostały skonfrontowane z pracami wybranych polskich twórców współczesnych, takich jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Wanda Chodasiewicz -Grabowska, oraz artystów, których realizacje wykazują pokrewieństwo zarówno z językiem formalnym Arpa, jak i jego teorią sztuki – mowa tutaj o Alinie Szapocznikow, Marii Jaremie, Andrzeju Pawłowskim, Iwonie Demko, Aleksandrze Ska czy Tomasz Marku. Zaprezentowane dzieła i ich różnorodność wywarły na mnie ogromne wrażenie. Były to nie tylko rzeźby, ale również reliefy, rysunki, kolaże, grafiki oraz obrazy obracające się w kręgu biomorficznych kształtów. Wystawa miała na celu zaprosić widzów do fizycznych interakcji z dziełami sztuki – Arp, jako dadaista i surrealista, był za tym, że należy dotykać niedotykalnych dotąd obiektów.

Hans Arp nigdy nie odtwarzał kształtów zaobserwowanych bezpośrednio w naturze, lecz traktował je jako źródło informacji o budowie formy stworzonej przez siły, nad którymi człowiek nie jest w stanie dominować. Marta Smolińska w artykule o artyście pisała tak: „W czasie rzeźbienia w gipsie nie zastanawia się, lecz zdaje się na automatyzm, pozwala się prowadzić pracom, a jedynie, co czyni, to porusza rękoma”<sup>39</sup>. Linia była dla niego zawsze przypadkiem. Robiąc linearne kompozycje ze sznurka przytwierdzonego do płótna czy drąc papier w decoupages, pragnął wprowadzić do sztuki element gry i przypadkowości, co jest istotne również w mojej twórczości.

Gładkie, obłe powierzchnie uzyskane dzięki stosowaniu gipsu, przykuwają uwagę i pobudzają pragnienie, żeby ich dotknąć. Jednak haptyczność to nie tylko kwestia fizycznego kontaktu odbiorcy z dziełem, lecz również współpraca dotyku ze zmysłem wzroku. Koncepcja ta ma surrealistyczno-dadaistyczne pochodzenie, związane z aurą dotykalnych dzieł sztuki.

Ciekawostką jest również to, że Arpa nie interesowały idealne okręgi i kula, lecz owal zaobserwowany w kształcie stworzonych przez siły natury otoczków, które namiętnie

---

<sup>38</sup> H. Arp. *Sztuka konkretna*, w: *Artyści o sztuce*, op. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 462.

<sup>39</sup> Za: Marta Smolińska, *Hans Arp i sztuka polska: reminiscencje formy organicznej w rzeźbie polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, w: *Rzeźba dzisiaj*, Orońsko 2016, s. 116.

kolekcjonował. Odczuwał potrzebę, by jego rzeźby były równie przekonujące i atrakcyjne w formie.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć, że Arp umieszczał swoje dzieła w lesie, bezpośrednio na trawie lub na drzewach. Wyobrażał sobie, że spacerujący ludzie, którzy zauważą stworzone przez niego obiekty, będą przekonani, iż jest to dzieło ptaka, a więc działanie natury, a nie człowieka. Przykład takiej realizacji to „Zagubiony w lesie” z 1932 roku.



19. Hans Arp, *Human Concretion*, gips, 1935

## Henry Moore

Jeszcze za czasów studenckich Moore spędzał czas w pobliskim Muzeum Historii Naturalnej, rysując prehistoryczne kości, w których fascynowała go ich „rzeźbiarskość”. Uważał, że ideał antycznej Grecji zdominował naszą cywilizację i ograniczył wyobraźnię. Poszukując formy w swoich pracach, zwrócił się więc ku naturze i sztuce pierwotnej, stworzył własny styl, bazujący na pograniczu sztuki figuratywnej oraz abstrakcyjnej.

Punktem wyjściowym dla dzieł Moore’a stały się formy oparte na naturze jako ideale biologicznego kształtu. Zauroczenie tą koncepcją artysta przypisuje zainteresowaniu pejzażem skalnym rodzinnego Yorkshire z dziecięcych czasów, ale również korzystaniu z materiałów

naturalnych czy przedmiotów znalezionych. Wiele rysunków z lat 1930-1935 pokazuje, jak bogatym źródłem pomysłów były dla artysty chociażby kamienie czy kości – w późniejszych czasach tworzył z nich rzeźby, którym intuicyjnie nadawał kształt ludzi oraz zwierząt. Kolekcjonował całą „bibliotekę” naturalnych form, w tym wspomniane kamyki, kości, ale także muszle czy wyrzucone przez wodę drewno – dzisiaj te przedmioty można oglądać na półkach Perry Green, siedziby Fundacji Henry’ego Moore’a założonej w 1977 roku w posiadłości artysty.

Moore pragnął tworzyć na zewnątrz, w otoczeniu natury, korzystając z możliwości odnoszenia się do pejzażu, gdzie pracował – to mocno wpłynęło na kształt jego dzieł. Otwarte przestrzenie dawały mu szereg możliwości eksperymentowania z rzeźbami poprzez zestawienie obiektów z kolorem, rozmiarem (skalą), jak również umiejscowieniem elementów w przyrodzie. Poza tym starał się osiągnąć formę zbliżoną do tej, jaką daje natura. Twierdził, że kamienie odsłaniają pracę natury nad materiałem, dlatego z początkiem lat trzydziestych wiele jego rzeźb przypomina kamienie wypolerowane przez wodę.

W niektórych przypadkach (jeżeli chodzi o kreacje Moore’a) aluzje przedmiotowe są jeszcze dość czytelne, mimo bardzo daleko posuniętych uproszczeń, ale inne rzeźby zdecydowanie zmierzają już w kierunku abstrakcji. Natura wciąż odgrywała podstawową rolę w procesie twórczym artysty, lecz z czasem trójwymiarowe formy stawały się jeszcze bardziej przestrzenne i ażurowe.



20. Henry Moore, *Large Reclining Figure*, 1984

Ponieważ „można, nie osłabiając kamienia, przewiercić w nim otwór, jeśli przemyślany zostanie rozmiar, kształt i kierunek tego otworu”<sup>40</sup>, Moore przewiercał bryły, wprowadzając w ten sposób do ich wnętrza światło, a także formę powietrzną, która obok zwartych partii rzeźby, stała się odmiennym elementem kompozycji. „Pierwszy otwór wykonany w kawałku kamienia jest jak objawienie. Otwór wiąże ze sobą obie strony bryły, czyniąc ją tym samym bardziej trójwymiarową. Otwór sam przez się może zawierać więcej sensu plastycznego niż masywna bryła. Możliwe staje się rzeźbienie powietrza, gdy kamień określa tylko przestrzeń otworu, który jest właściwą, zamierzoną formą. Tajemnica otworu - to tajemnicza fascynacja grot w stokach wzgórz i w ścianach skalnych”<sup>41</sup>.

Organiczna forma, płynnie zmieniające się kształty, wklęsłości i wypukłości, zróżnicowanie struktury materiału czy powierzchni, pobudzanie chęci fizycznego kontaktu z rzeźbą, zestawianie ze sobą form otwartych i zamkniętych – to cechy charakterystyczne twórczości Henry’ego Moore’a, które miały znaczący wpływ na moją twórczość. Obiekty, które tworzę – podobnie jak dzieła Moore’a – stają się syntetyczne. Uproszczona i pozbawiona szczegółów bryła niekiedy charakteryzuje się wykorzystaniem ażuru, co pozwala nawiązać dialog z otoczeniem i zobaczyć jej pełen wymiar. Istotna jest dla mnie również „prawda materiału”, czyli dopasowanie tworzywa, z którego będzie wykonana rzeźba, by jak najpełniej współtworzyło kompozycję.

## **Andrzej Pawłowski**

Andrzej Pawłowski, jest według mnie jednym z najciekawszych polskich artystów czasów powojennych. Szerzej stał się znany w latach 50. dzięki swoim „kineformom” – zapisom ruchomych, improwizowanych obrazów świetlnych. Jego bogaty dorobek twórczy wywarł na mnie ogromne wrażenie. Imponującym był również fakt, iż poza rzeźbą czy malarstwem Pawłowski spełniał się także na polu projektowania przemysłu, realizowania filmów, aranżowania wnętrz i wystaw oraz organizowania szkoły designu – Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej ASP.

Na twórczość Andrzeja Pawłowskiego natrafiłem przypadkiem, wpatrując się w biomorficzny obiekt na okładce jednego z albumów w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Z każdą kolejną stroną przeglądane katalogu jego dzieła pochłaniały mnie

---

<sup>40</sup> H. Moore, *Uwagi o rzeźbie*, w: *Artyści o sztuce*, op. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 454-456.

<sup>41</sup> Tamże.

coraz mocniej. Pamiętam, jak bardzo interesujące były te obłe, gładkie formy i wykorzystana przy ich kreowaniu technologia. Co ciekawe, w tamtym czasie – jeszcze przed wizytą w muzeum – zacząłem zwracać uwagę na ukształtowane naturalnie materie, takie jak chociażby glina wypełniająca szczelnie foliową torbę i przybierająca dzięki niej miękką, haptyczną formę. W dalszych poszukiwaniach kluczowym momentem była chęć wiania do takiej folii gipsu. Eksperymenty te doprowadziły do powstania autorskich form przestrzennych w ramach pracy dyplomowej – cyklu „Poduchy”.

Okazało się, że nie znając wcześniej metod formowania Pawłowskiego, droga, którą wtedy obrałem, była podobna do działań przywołanego artysty. Do wcześniej uszytych na maszynie form wlewałem masę gipsową, aż materiał wypełnił się nią w całości. Następnie czekałem do momentu, kiedy gips naturalnie się uformuje i zastygnie. Do szycia używałem różnych tekstyliów, począwszy od folii plastikowej, która jest wyjątkowo elastyczna i skuteczna, poprzez ekoskóry - zbliżone właściwościami do balonu (przyjmowały więcej masy, ale niestety okazały się mniej wytrzymałe), aż po karton, który był najmniej trwały, jednak wykazywał cechy podobne do blachy stalowej.



21. Andrzej Pawłowski, *Manekin Milczący*, 1964, Muzeum Sztuki w Łodzi

Biorąc pod uwagę powyższe, nie powinno dziwić, że z twórczości Pawłowskiego szczególnie bliska stała się dla mnie stworzona przez niego oryginalna idea form naturalnie ukształtowanych, którą zaczął realizować na początku lat 60. Tą koncepcją artysta początkowo

zajął się przede wszystkim ze względu na teorię i praktykę projektowania, by w dalszej drodze wykorzystywać ją również w twórczości artystycznej.

Była to idea sztuki organicznej, związana głównie z metodą jej formowania, gdzie dzieło sztuki jawi się niczym roślina pielęgnowana przez swego twórcę. W nurcie form naturalnie ukształtowanych Pawłowskiego powstały malarskie reliefy, w których artysta wykorzystał naturalną elastyczność płótna – naciągał je, a od spodu umieszczał podpórki o różnych kształtach geometrycznych. Następnie taką konstrukcję przyprószał szarą farbą podkreślając odcisnięty kształt i tworzącą w ten sposób światłocień. Tak stworzony obraz daje wrażenie, że jest wypukły, będąc w istocie płaskim.

Rzeźbiarskie formy naturalnie ukształtowane znalazły się między innymi w cyklu „Manekiny” z 1964 roku. Technika polegała na wsypywaniu suchego gipsu z domieszką trocin do przygotowanych przez artystę płóciennych workowych form. „Worki” te były następnie zszywane, wrzucane do wody, a po odpowiednim nasiąknięciu opracowano powierzchnię uzyskanego kształtu, z naciskiem na zachowanie i podkreślenie naturalnego charakteru. Pod wpływem zabiegów tego rodzaju gips przyjmował organiczne, pełne obłości formy, zastygające w gotowe obiekty i na końcu patynowane.

Ta sama idea postępowania odnosi się do większości jego dzieł – „Form Powierzchni naturalnie ukształtowanych” (1963 rok), później „Szkieletów” (1971 rok) oraz „Sarkofagów krakowskich” (1975 rok).

## **Ewerdt Hilgemann**

Ewerdt Hilgemann jest współczesnym artystą, który wzbogacił moje doświadczenie, a w konsekwencji również twórczość. Eksperymentując, omawiany artysta poświęcił wiele uwagi zagadnieniu, w jaki sposób kształtować materię przy użyciu praw fizyki i sił natury.

Hilgemann był najbardziej znany ze swych „Implozji”. Używał do nich prochu strzelniczego, detonował duże kawałki kamienia, zrzucał bloki z wieżowców lub staczał je z góry. Kostki ze stali nierdzewnej są prawdopodobnie jego najbardziej znanymi dziełami, ponieważ można je znaleźć na całym świecie. Na przykład ta przed Investitionsbank Berlin (IBB) przy Bundesallee – jest tam już od ponad 20 lat. U każdego odbiorcy może rodzić się podobne pytanie: w jaki sposób fałdy zaginają się do stalowego korpusu? Niektórzy spekulują, że artysta użył gumowego młotka, aby odkształcić bryłę, ale to nie tak. Ta technika jest o wiele bardziej spektakularna.

W 1980 roku Hilgemann wprowadził do swojej pracy losowość oraz działanie naturalnych sił, nad którymi z założenia człowiek nie ma kontroli. I tak na początku procesu twórczego boki, górna, a także dolna część przyszłego dzieła są ze sobą zespawane za pomocą technologii laserowej. Bryła stała się tym samym hermetycznym obiektem. Następnie artysta instaluje zawór w jednym punkcie i jednostajnym ruchem zaczyna wysysać ze środka powietrze, co zwiększa ciśnienie i sprawia, że duże stalowe pojemniki składają się samoistnie. To właśnie ta siła stała się narzędziem Hilgemann'a.

Proces „odkurzania” trwa około 90 minut. W międzyczasie zagięcia tworzą się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Ostatecznego kształtu nie można przewidzieć w stu procentach, ale Hilgemann miał wieloletnie doświadczenie, więc potrafił sobie wyobrazić, jak szkielet się odkształci. Z założenia więc to, co nieprzewidywalne, podlega prawom natury, do których artysta się dostosował, a nawet w dużym stopniu zaadaptował na własne potrzeby.



22. Ewerdt Hilgeman, *Investitions bank Berlin (IBB) przy Bundesallee*



## **ROZDZIAŁ IV**

### **OPIS ORAZ PROCES POWSTAWANIA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ**

## Opis dzieła plastycznego

W procesie tworzenia, którego omówienie stanowi niniejsza dysertacja, towarzyszyły mi dwie siły – pragnienie oddania indywidualnej wizji plastycznej oraz chęć upodobnienia utrwalonego obiektu do kształtów, których wizja ma swoje źródło w naturze. Znaczną wagę przywiązuję w tym przypadku do form naturalnych, zarówno przypadkowo napotkanych, jak i nieprzypadkowo wybranych, takich jak nasiona, liście, kamienie, kształty chmur, etc.

Spośród setek odpadów odlewniczych, liści drzew, zacieków powstających po deszczu, plam na chodniku, cieni rzucanych przez światło, porzuconych i napotkanych przypadkowo przedmiotów, intuicyjnie wybrałem te odpowiadające moim aktualnym zainteresowaniom, zastanawiając się niekiedy, czy tak naprawdę to ja je wybieram, czy one mnie.



23. Napotkane kształty, archiwum autora

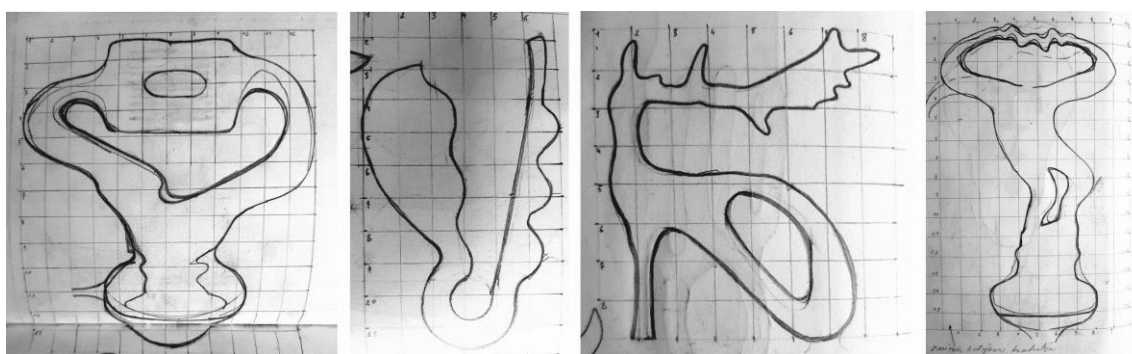


24. Napotkane kształty, archiwum autora

Jak już wspomniałem, każdemu rzeźbiarskiemu pomysłowi czy idei towarzyszy jakiś kształt. Stąd też wszystkie realizacje rozpoczynam od dwuwymiarowego rysunku – płaskiego konturu, który z początku inaczej wygląda na papierze, by, poprzez dalszą transformację, zupełnie zmienić się w trójwymiarowej bryle. To właśnie ten rysunek odgrywa najważniejszą rolę w moich twórczych poszukiwaniach. Bez niego nie powstałaby żadna realizacja. Traktuję

go jako bardzo ważną część pracy nad rzeźbą, bo pobudza moją wyobraźnię już na starcie. To od niego zależy, jak potoczy się praca nad formą.

Szkicuję linearnie, mocnym obrysem – czasami drutem – w dowolnej płaszczyźnie, co może nasuwać skojarzenie z rysunkami pierwotnych ludów paleolitu lub stylistyką rysunków dziecięcych. Tutaj warto wspomnieć, że istnieje duża zbieżność między percepcją dziecka a percepcją ludów pierwotnych, ponieważ najwcześniejszym typem świadomości wzrokowej jest właśnie widzenie konturowe. Na tym poziomie człowiek uświadamia sobie tylko to, że każdy przedmiot ma pewną granicę zewnętrzną, więc wyraża go przy pomocy jednej linii konturowej. Tak więc kontur jest najprostszym i chronologicznie najwcześniejszym środkiem wyrazu ludzkiej świadomości wzrokowej, a realizm widzenia konturowego jest pierwszym i jednocześnie najprostszym typem realizmu.

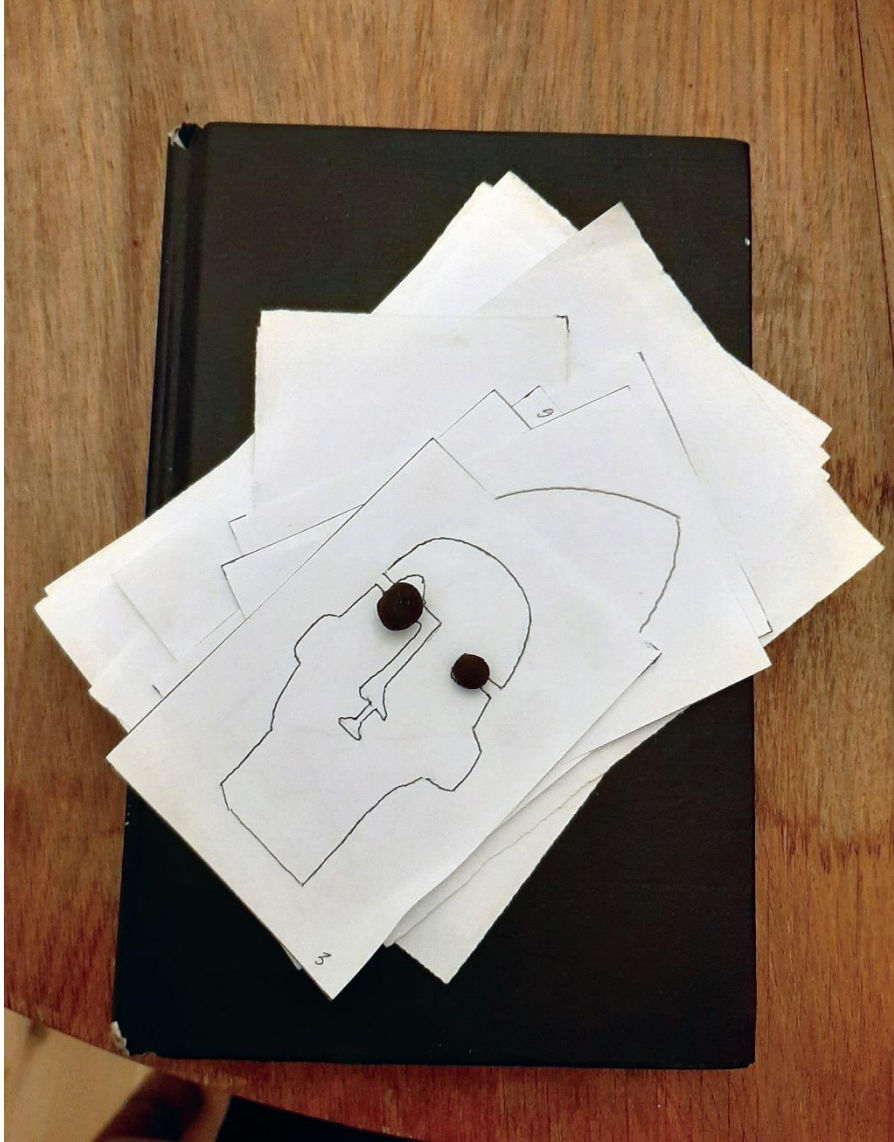


25. Rysunki

Często rysuję konturem. Nie stosuję plamy ani światłocienia, co nie znaczy, że nie wyobrażam sobie obiektu przestrzennego. Rysuję kształty z natury, starając się nie patrzeć w pierwszej fazie na kartkę papieru, tylko na rysowany kształt. Daję sobie tym samym możliwość swobodnego prowadzenia ołówka bez odrywania go. Bywa i tak, że rysuję lub „bazgrołę” bez świadomego celu, aż nadchodzi moment, w którym intuicyjnie zaczynam wykorzystywać przypadek i podążam za nim. Albo korzystam ze zdjęcia lub gotowego kształtu, który gdzieś spotkałem, np. plamy. W przyływie inspiracji obrysowuję go i wykorzystuję w dalszym procesie.

Każdy z kształtów musi przejść długą drogę, zanim stworzę z niego gotowy rysunek – szablon, który posłuży do uszycia na maszynie przyszłej formy. By osiągnąć zamierzony efekt, walczę z kreską – nie zawsze ją zamazując – obracam kompozycję o 180 stopni, eksperymentuję ze skalą, multiplikując ten sam wzór i nakładając go na siebie lub łączę ze sobą

dwa albo trzy zupełnie różne szkice, by powstał jeden docelowy abstrakcyjny rysunek. Często porzucam szkice na jakiś czas, a potem wracam do nich ze świeżym spojrzeniem i dostrzegam coś bardziej interesującego.



26. Rysunki

W ramach badań nad naturą form powstało łącznie 12 szablonów, z których zrealizowałem 13 wolnostojących obiektów rzeźbiarskich. Są to formy organiczne i abstrakcyjne, które nikogo i niczego nie przedstawiają, lecz dążą do pokazania wyszukanego kształtu. Staram się tutaj stworzyć kształty wizualnie dalekie, a jednocześnie bliskie realiów i „nie-realiów” rzeczywistości.



27. Wojciech Małek, *Poroże*, 100 x 105 x 20 cm, stal, drewno, kolor

### „Poroże”

Powstanie realizacji „Poroże” jest ściśle związane z doświadczaniem natury w moich rodzinnych stronach. Obcowanie z nią implikuje szereg nieprzewidzianych zdarzeń, co następnie daje zaskakujące pole do tworzenia. Jedną z takich nieoczekiwanych sytuacji było bliskie spotkanie z samcem daniela, który na moich oczach zrzucił poroże.

To niesamowite spotkanie i znalezisko przez długi czas nie dawało mi spokoju. Już podnosząc je z ziemi, powtarzałem w myślach: „napompowane poroże”. W końcu postanowiłem wykorzystać ten niezwykle dar natury i na bazie jego kształtu stworzyć formę rzeźbiarską.

Sam pomysł obrysu poroża wydawał mi się mało ciekawy, dlatego zrobiłem coś innego. Przy wykorzystaniu syntezy zwierzęcia i koła od roweru, jako symbolu spotkania, stworzyłem abstrakcyjny rysunek całości. Następnie gotowy dwuwymiarowy kształt zespawany z blachy stalowej, wypełniłem powietrzem. Płaski do tej pory materiał zaczął żyć własnym życiem, uprzestrzenił się i jednocześnie deformował, przez co nabierał trzeciego wymiaru.

Realizacja „Poroże”, a także ukazana w niej historia jest przedstawiona w sposób uproszczony i syntetyczny. Wyjątek stanowi górna część ekspozycji, gdzie zadbałem o więcej detalu, który naprowadza odbiorcę na motyw przewodni obiektu.

Nawiązując do momentu spotkania ze zwierzyną, kiedy, idąc lasem, mrużyłem oczy, chroniąc je przed promieniami słońca i gdy pojawiały się przed nimi pastelowe, różnobarwne powidoki, postanowiłem w realizacji użyć koloru odpowiadającemu tej chwili. Dlatego ażurowa, pozbawiona szczegółów kompozycja, została w całości pokryta fioletem. Obiekt umieściłem na kontrastującej podstawie z naturalnego drewna – zaokrąglonej, poziomej żerdzi. W rzeczywistym świecie niejedenkrotnie pełni ona funkcję ogrodzenia, które oddziela zwierzynę od terytorium człowieka, tutaj z kolei jest niejako elementem łączącym oba światy.



28. Poroże - inspiracja, archiwum autora

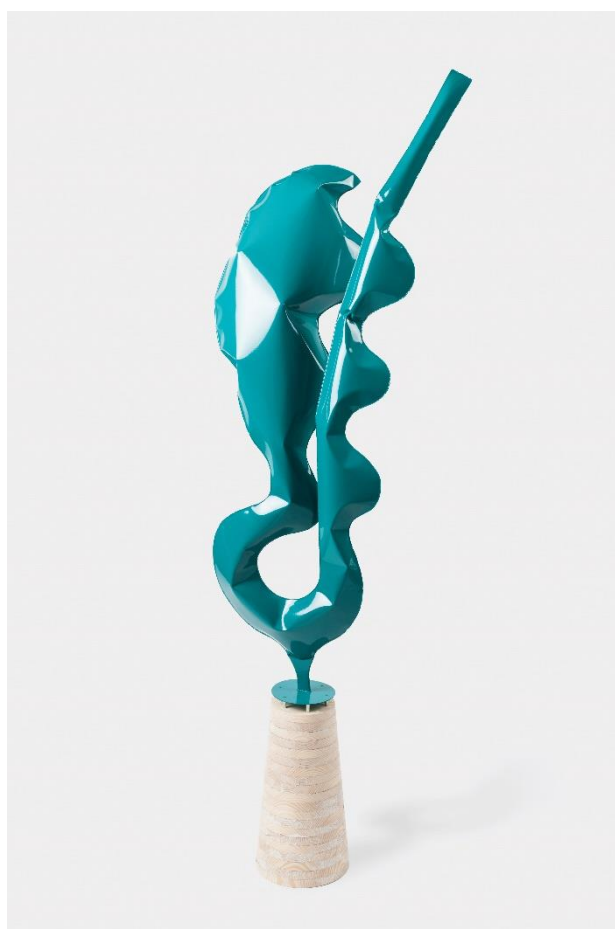


29. Wojciech Małek, *Skrzydłak*, 178 x 95 x 95 cm, stal, kolor

### „Skrzydłak”

Skrzydłakiem nazywany jest owoc drzewa klonu, z którego dzieci robią sobie tzw. „noski” – po wyjęciu nasiona, „skrzydełkowata” budowa owocu umożliwia naklejenie go sobie na nos. Pewnego dnia jeden ze strąconych przez wiatr skrzydłaków przypadkowo wylądował na moim ramieniu. Jego forma zaciękała mnie na tyle, iż postanowiłem wykorzystać ten gotowy kształt w sposób bezpośredni i za pomocą obrysu przenieśliem go na papier. Następnie wykorzystałem tę organiczną formę do stworzenia kolejnej realizacji rzeźbiarskiej inspirowanej naturą.

Powtórzony trzykrotnie i powiększony kształt posłużył mi do stworzenia trójwymiarowej formy, niemal lewitującej nad ziemią. Całość kompozycji spoczywa na potrójnych, bliźniaczych elementach skrzydlaka, wpisanych w trójkąt ku podstawie. Górna część kompozycji przypomina łodygę. Jej środek ciężkości przytwierdziłem symetrycznie, jednocześnie wprowadzając do kreacji lekki dynamizm. Istotnym elementem rzeźby jest także kolor. Do nadania barwy użyłem farby proszkowej o nazwie „magia światła słonecznego” (ang. *sunlight magic*). Jej odcień zmienia się w zależności od kąta padania światła.



30. Wojciech Małek, *Strąk*, 224 x 74 x 24 cm, stal, drewno, kolor

„Strąk”

W realizacji o tytule „Strąk” zdecydowanie zmierzam ku abstrakcji, jednakże również tutaj przełamuję ją poprzez odniesienia do form organicznych. Rzeźba powstała intuicyjnie, na podstawie obserwacji nasion roślin strączkowych. Oczywiście nie odwzorowuję ich dosłownie oraz odchodzę od przedstawiającej funkcji.

Stworzyłem kompozycję pionową, dynamicznie wybijająca się w górę, charakteryzującą się strzelistością i siłą wzrastania. W rzeźbie występują również ostre kształty, które przenikają



się z miękkością formy, a całość oparta jest na powtarzalnym rytmie i wpisana w regularny owal przy podstawie. Mimo fizycznej lekkości górna część kompozycji wizualnie wygląda, jak gdyby miała się za chwilę złamać pod własnym ciężarem.

Tak jak przy poprzednich realizacjach, tak i tutaj istotną częścią rzeźby jest jej kolor. Podczas pracy wykorzystałem farbę proszkową o intensywnej barwie, z połyskiem, który podkreśla obłości i wzmacnia haptyczość formy.



31. Wojciech Małek, *Trzy formy*, stal, kolor

„Trzy formy”

Inspiracją do powstania realizacji „Trzy formy” był zaobserwowany w warunkach naturalnych kształt kaktusa opuncji. Pod wpływem fascynacji miękkością formy oraz kontrastem, jaki tworzyły igły, powstała „miękka”, abstrakcyjna, stalowa forma, którą symetrycznie wypełniłem przemysłowymi aluminiowymi nitami – w ten sposób stworzyłem trzy obiekty. Ich wspólną cechą jest powtórzony kształt, natomiast różnicuje je wprowadzenie skali i barwy. W zestawieniu użyłem następujących kolorów: srebrny metalik, czerwony. Trzecią z rzeźb poddałem procesowi rdzewienia. Poprzez użycie tych odcieni chciałem nawiązać do etapów dojrzewania w przyrodzie, ukazując „naturalny” proces starzenia się form.

Każda z realizacji może być odrębnym, wolnostojącym obiektem, jednak we wspólnym zestawieniu dwie formy pionowe umieszczone są na postumencie, geometrycznej kuli ściętej u podstawy, a trzecia „nie wykształciła” na tyle swej podstawy, więc lewituje w poziomie nad płaszczyzną podłoża. Obiekty wchodzą w silną interakcję z odbiorcą, a także pomiędzy sobą. Wzbudzają u widza pewien dysonans – z jednej strony obserwator chce dotknąć obiekt, z drugiej siła użytej czerwieni generuje u niego napięcie. Również wystające kolce, kontrastujące z nadmuchanymi, lekkimi formami mogą wywołać niepokój.



32. Kaktusy - inspiracja, archiwum autora



33. Wojciech Małek, *Perła*, 206 x 96 x 24 cm, stal, drewno, kolor

### „Perła”

Inspiracją do powstania „Perły” była twórczość Giuseppe Arcimbolda – zafascynowały mnie formy owoców morza, które jednocześnie napawały ciekawością różnorodnych kształtów czy kolorów i wywoływały obrzydzenie. Ten przyciągający aspekt brzydoty niejednokrotnie urzeczywistnia się w sztuce, budząc w nas skrajne odczucia estetyczne.

„Perła” to w pełni abstrakcyjna forma przestrzenna o zrównoważonej kompozycji. Cechą charakterystyczną tej realizacji jest jej podwójna ażurowość, przez co uzyskałem więcej światła i powietrza w zamkniętej formie. Jej prosty kształt pozwala odbiorcy skoncentrować uwagę na całości kompozycji, a nie na pojedynczym elemencie. Ażur pojawia się również jako odniesienie do chęci wniknięcia w głąb formy i otoczenia się jej zewnętrznym płaszczem, co w pewien sposób nawiązuje do procesu powstawania perły w małżach, a więc do natury.

Realizacja powstała z blachy stalowej, którą dodatkowo pokryłem srebrzystym kolorem, kontrastującym z naturalnym drewnem pionowego postumentu.



34. Wojciech Małek, *Perła II*, 41 x 27 x 7 cm, aluminium, stal

### „Perła II”

Ta abstrakcyjna obła forma o miękkich kształtach jest mniejszą wersją „Perły” z blachy stalowej. Cechą wspólną rzeźb jest kształt szablonu, z którego powstały. „Perła II” spoczywa na ażurowym postumencie kontrastującym z kreacją nie tylko swoją geometrycznością, ale również efektem rdzy, w porównaniu do naturalnego koloru aluminium.

Wycięcie formy w różnej skali i użycie dwóch odmiennych materiałów pozwoliło mi na zbadanie zmian zachodzących pomiędzy nimi oraz porównanie wizualnych efektów. Realizacja z blachy stalowej, mimo że bardziej kanciasta, nadal zachowuje miękkie morficzne kształty, jednak to forma rzeźby z aluminium jest bardziej płynna i przywodzi na myśl jakąś miękką tkanę.



35. Wojciech Małek, *W tańcu*, 210 x 44 x 36 cm, stal, drewno, kolor

„W tańcu”

„W tańcu” to rzeźba o abstrakcyjnej, syntetycznej formie, w której kształt sprowadza się jedynie do ogólnego zarysu. Pewne kontury jedynie zasugerowałem, stosując opływowe linie. Kompozycja jest otwarta, występują w niej prześwity, dodające lekkości i łączące dzieło z otoczeniem. Układ horyzontalny z zastosowaniem linii falistej nadaje nieco dynamizmu, wprowadza płynność i podkreśla wrażenie delikatnego ruchu. Obiekt ma bardzo gładką fakturę. Układ kompozycji jest stereometryczny, więc można ją oglądać z każdej strony. Całość pokryłem wyrazistym niebieskim kolorem proszkowym, po części integrującym się z naturalnym drewnianym postumentem, na którym spoczywa rzeźba.



36. Wojciech Małek, *Figura*, 47 x 23 x 6 cm, aluminium, kolor

### „Figura”

Pretekstem do stworzenia tej ekspresyjnej formy była sylwetka ludzka, którą poddałem silnemu uproszczeniu, aż do granic możliwości. Realność postaci zaciera się tutaj w abstrakcji. Bryła jest pełna miękkich krzywizn, wypukłości i wklęsłości. W kompozycji pojawiają się dwa ażury – jeden w górnej części, natomiast drugi – w dolnej. Całość jest otwarta. Rzeźba balansuje na krawędzi podstawy, na której została umieszczona – wprowadziłem w ten sposób ekspresję i ruch.

Praca w dolnej części została pomalowana proszkowo, natomiast na górze pozostała w naturalnym kolorze aluminium, co nadało jej dynamizmu. Do jej realizacji użyłem tego szablonu, co w rzeźbie „W tańcu”, ale w mniejszej skali i przy wykorzystaniu innej techniki tworzenia.



37. Wojciech Małek, *Figura II*, 64 x 38 x 41 cm, aluminium, stal

### „Figura II”

„Figura II” to syntetyczna, miękka, pionowa forma przestrzenna, która spoczywa na geometrycznym postumencie w kształcie trapezu równoramiennego. Górna część kompozycji może sugerować śmigło lub rozłożysty kwiat dominujący nad całością. Tworzy to wrażenie poderwania rzeźby ku górze. Wyważenie kolorystyczne – wykorzystałem proces rdzewienia zarówno w górnej, jak i dolnej partii – osadza i uspokaja całość.



38. Wojciech Małek, *Zwierz*, 48 x 33 x 11 cm, aluminium, stal

„Zwierz”

„Zwierz” to kompozycja, której kształt uogólniłem do granic abstrakcji organicznej. Przedstawiłem ją w czujnej pozie, pełnej gotowości, wdzięku i gracji. Obiekt umieściłem na stalowym postumencie, lekko uniesionym na stożkowych nóżkach. Formę wyróżnia odejście od dosłownej figuratywności zwierzęcia, pojawia się tu natomiast sugestia, pozwalająca na indywidualny odbiór dzieła przez widza.

Motywy przewodnim przy kreowaniu obiektu była polska tradycja ludowa, a zwłaszcza dawne wierzenia i podania, w których zwierzęta odgrywały istotną rolę. Przypisywano im moce oraz umiejętności utrzymywania nadnaturalnego kontaktu z zaświatami czy wpływania na losy ludzkie.





39. Wojciech Małek, *Figura III*, 41 x 30 x 11 cm, aluminium, stal

### „Figura III”

Ta uproszczona forma głowy ludzkiej została poddana syntezie i zniekształceniom. Dodatkowo odwróciłem ją w taki sposób, że pełni swoistą funkcję żagla, przez który swobodnie przepływa powietrze oraz światło. Krecja spoczywa na ciężkim, stalowym kadłubie, lekko uniesionym ku przodowi.

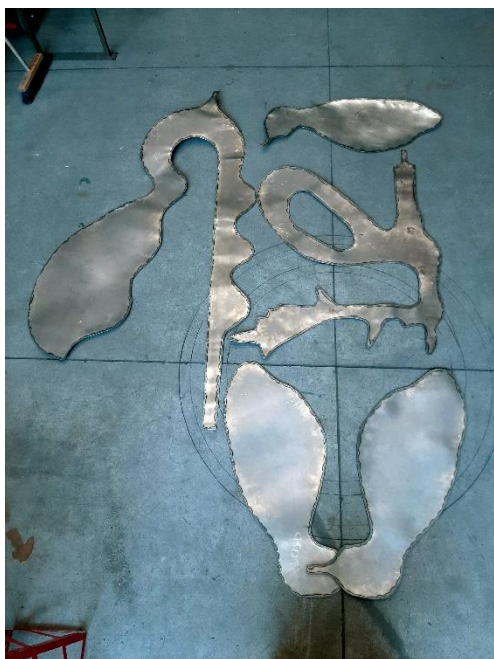
## Opis techniczny zrealizowanych form rzeźbiarskich

Proces techniczny powstania form jest dla mnie bardzo znaczący, gdyż uczestniczę w nim od początku do końca. Niejednokrotnie zajmuje mi on wiele czasu, ale jednocześnie wzmacnia świadomość artystyczną.

W ramach realizacji części artystycznej „Natura Form” powstało trzynaście abstrakcyjnych obiektów przestrzennych, przy użyciu dwóch różnych technik i dwóch surowców – osiem rzeźb wykonanych zostało z czarnej blachy stalowej, a kolejne pięć to odlewy aluminiowe. Dzięki temu kompozycje są zróżnicowane pod względem masy, jak i skali, przyjmując w obu przypadkach kształt „nadmuchanych” form. Część z nich została pokryta farbą proszkową o różnych kolorach, inne zaś częściowo lub całościowo poddałem procesowi rdzewienia. Pozostałe pokazują surowość aluminiowego materiału.

„Natura Form” z blachy stalowej

W początkowym etapie pracy wykonałem na papierze szkice koncepcyjne przyszłej rzeźby. Następnie za pomocą siatki – metody precyzyjnego przenoszenia proporcji w rysunku – zatwierdzony projekt w formie obrysu powiększałem do docelowego formatu. W dalszej kolejności stworzyłem szablon, który dwukrotnie zmultiplikowałem i przenieśliem na blachę stalową o bardzo małej grubości, 0,5 mm – dla elementów łączących obiekt z podstawą wykorzystana blacha jest grubsza, ma 3-6 mm.



40. Szablony z blachy stalowej

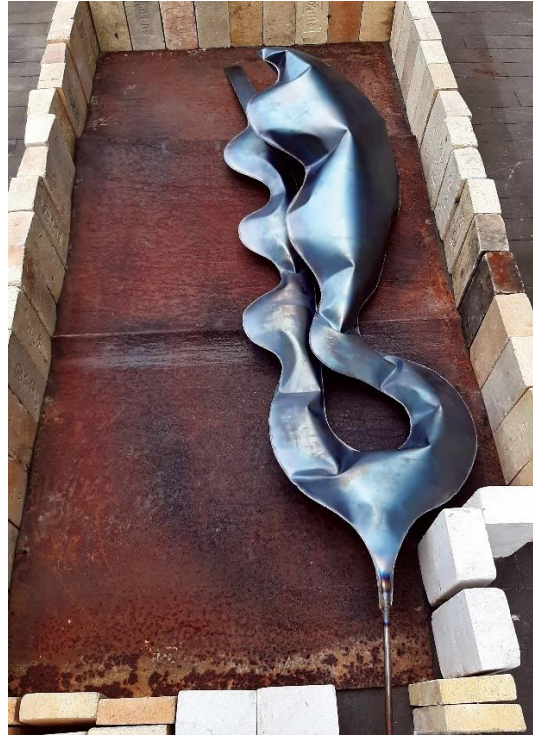
Szablony kształty wyciąłem ręcznymi nożycami i dopasowałem, tak aby nie dopuścić do pojawienia się najmniejszej szczeliny. Precyzyjnie złożone kształty blach solidnie wyczyściłem, używając papieru ściernego o większej gradacji i odtłuściłem, a następnie zespawałem metodą TIG po obwodzie.

Metoda TIG jest najczęściej stosowana do spawania prawie każdego stopu metali: stal, stal nierdzewna, aluminium, brąz. To rozwiązanie umożliwia uzyskanie spoiny o niezwykle wysokiej jakości. Niewątpliwą jej zaletą jest możliwość spawania cienkich elementów o bardzo małych grubościach - w tym blach. Jednak nawet najlepsza metoda nie jest pozbawiona wad. W tym przypadku jest to głównie czas, jaki trzeba poświęcić na pracę i dość wysoki koszt eksploatacji w stosunku do pozostałych metod spawania.

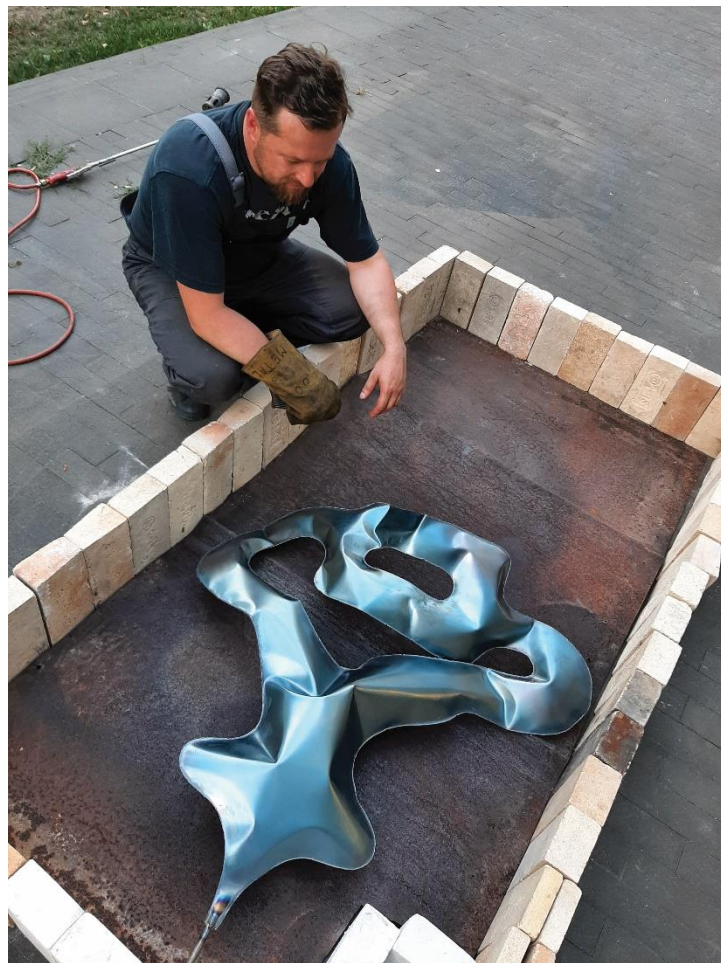


41. Przy pracy

W dalszej części procesu przystąpiłem do ogrzewania całości palnikiem gazowym (propan-butan) w celu uplastycznienia struktury. Do środka zespawanych blach wprowadziłem powietrze z kompresora – wtedy masa blachy i wtłoczone powietrze zaczynają wzajemnie na siebie oddziaływać, a zarazem przeciwstawiać się sobie. W momencie uprzestrzennienia i pompowania obiekt przybiera swoją naturalną formę, wzrasta, niczym zasiane ziarno. Jest to ważny oraz decydujący proces dla obserwującego go z boku twórcy – mało plastyczna, o stosunkowo niskiej elastyczności blacha zaczyna się giąć, pękać i deformować, aż w końcu osiąga ostateczną postać.



42. Dokumentacja z procesu powstania rzeźby

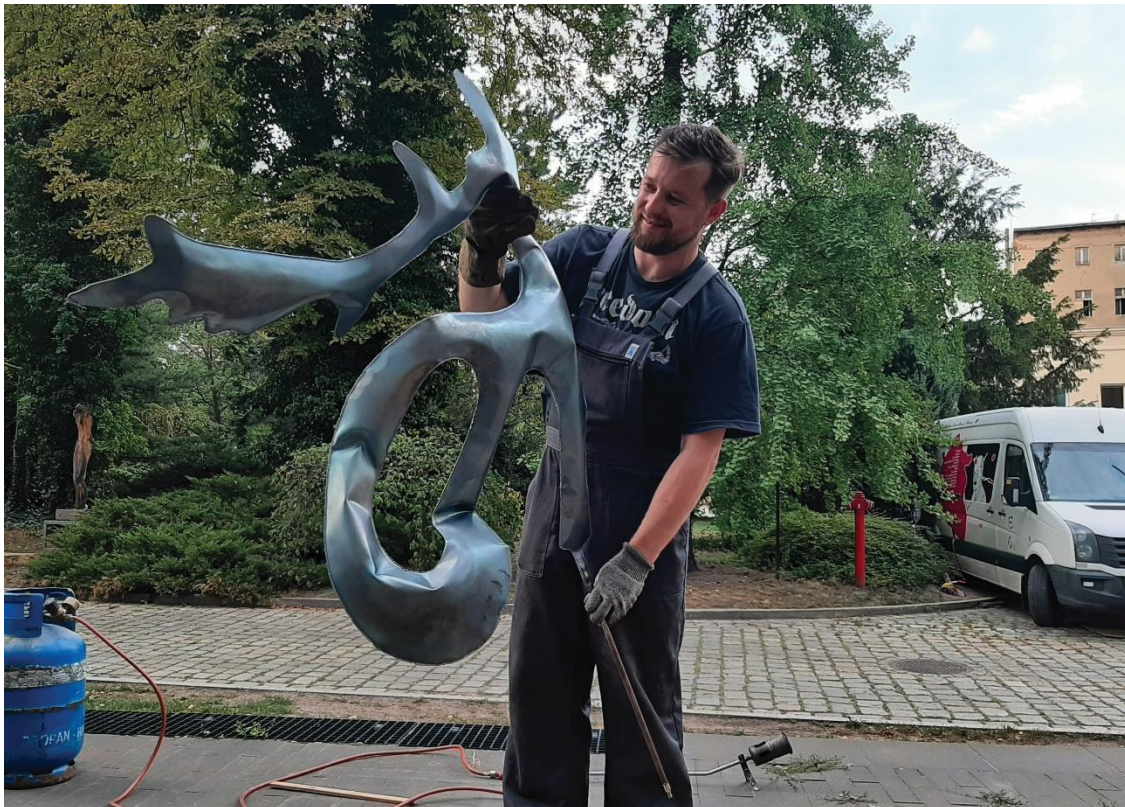


43. Dokumentacja z procesu powstawania rzeźby

Kiedy wtlaczone powietrze przestaje spełniać swoją funkcję, to znak, że należy zakończyć ten etap. Z moich obserwacji wynika, że blacha zazwyczaj załamuje się w miejscach, gdzie ciśnienie powietrza jest zbyt duże, bo nie ma możliwości ujścia. Zdarza się, że forma nie wytrzyma i pęka, a wtedy napompowywanie zostaje przerwane samoistnie.

Proces wzrastania, w porównaniu do przyrostu natury, np. ziarna, drzewa czy człowieka, jest bardzo dynamiczny i trwa zaledwie kilkanaście sekund. Forma ukazuje się w błyskawicznym tempie, dlatego też mam dosłownie chwilę na przerwanie nieuchronnej destrukcji, czego nie zawsze się dopuszczam. Ponieważ tego typu działania bywają nieprzewidywalne, rodzą też pytania: czy nadal trwa akt twórczy? Czy zaczyna się już jego destrukcja? Jednak niezależnie od efektu i satysfakcji z nim związanej, każdorazowo podczas tworzenia targają mną silne emocje, które muszę opanować w chwili operowania rozgrzanym materiałem.

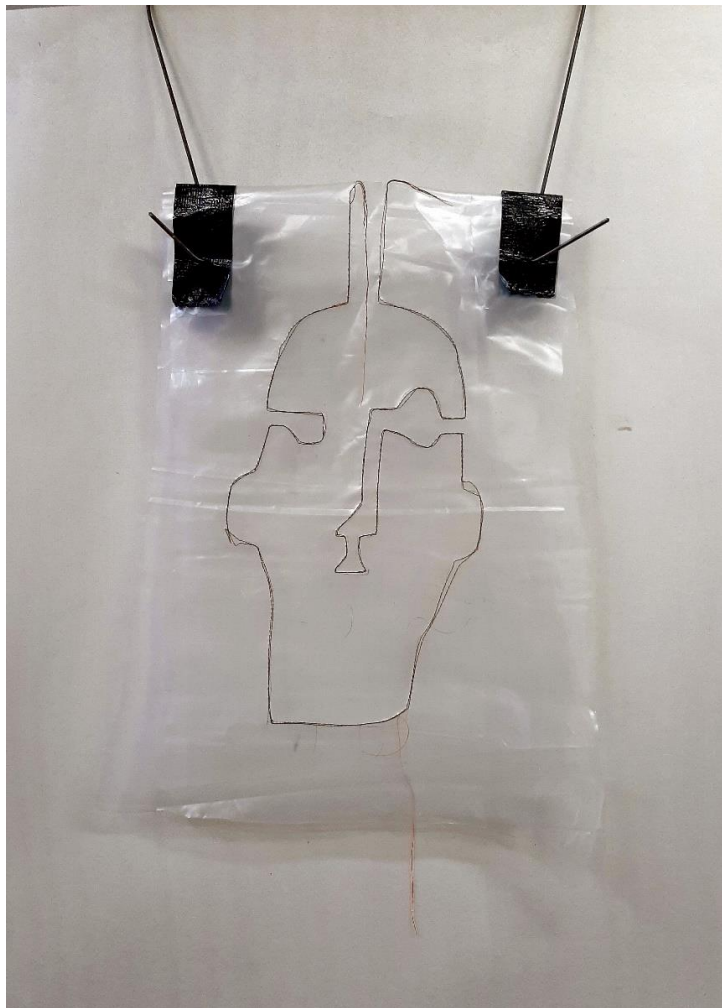
Po procesie kształtowania się formy następuje zastygnięcie. Struktura blachy z pozoru może się wydawać delikatna, jednak jest to złudzenie. Wizualnie miękki obiekt, dotknięty, uświadamia w odbiorcy swoją solidną i twardą w konstrukcji skorupę, którą przyjął w trakcie nadmuchiwania.



44. Dokumentacja z procesu powstawania rzeźby

Dodatkową charakterystyczną cechą nadmuchanych form z blachy jest ich lekkość oraz możliwość realizowania w różnej skali. Są to dla mnie wyjątkowo istotne aspekty i ogromne zalety. Z drugiej strony, praca z tak opornym pod względem plastycznym materiałem wymaga ode mnie pewnego podporządkowania.

Artyści, którzy w swojej twórczości wykorzystują technikę wypełniania powietrzem blachy stalowej, a o których warto wspomnieć w tym miejscu, to przede wszystkim Ewerdt Hilgemann, Oskar Zięta oraz Tomasz Opania.



45. Uszyta na maszynie forma do zalania gipsem

„Natura Form” w odlewie z aluminium

Wykonane przeze mnie kompozycje to nie tylko rzeźby z pompowanej blachy stalowej. Jak wspominałem, są to również odlewy aluminiowe. Zanim przejdę jednak do opisu technicznego powstawania form z aluminium, chciałbym powrócić na chwilę do własnego dorobku artystycznego, w którym w zdecydowanej części działałam cyklami.

Od ukończenia studiów fascynuje mnie nie tylko wykorzystanie przedmiotu gotowego, ale przede wszystkim miękka, organiczna, abstrakcyjna forma. Dlatego w moich dotychczasowych poszukiwaniach i badaniach artystycznych, głównym celem stała się inwersja surowców, z których tworzę realizacje rzeźbiarskie poprzez przełożenie „miękkich materiałów” na twarde odlewy z metali, takich jak żeliwo, brąz czy aluminium. Poznanie technik i technologii odlewniczych przy wykonywaniu odlewów form przestrzennych z różnych materiałów, a także zrozumienie właściwości konstrukcyjnych tych materiałów, pozwalają mi dopasować materiał do zamysłu twórczego.

Punktem wyjścia do stworzenia rzeźb w odlewie z aluminium jest wcześniej przygotowany model. Powstaje on na bazie obserwacji kształtu, zjawiska lub sytuacji w przestrzeni. Pierwotnie na bazie tych obserwacji tworzę koncepcyjny zapis w formie szkicu, rysunku na papierze. Tutaj proces twórczy przebiegał dokładnie tak samo, jak w przypadku „Natury Form” z blachy stalowej. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że posługiwałem się innymi narzędziami i materiałami.



46. Modele wstępne z gipsu, archiwum autora

Przy użyciu maszyny do szycia – starego Łucznika – pieczołowicie zszywałem ze sobą po dwakroć krawędzie przygotowanych wcześniej, identycznych szablonów materiałowych, np. z eko skóry czy grubej folii plastikowej. Następnie przygotowaną w ten sposób formę wypełniłem masą gipsową i czekałem około 20 minut do momentu pełnego związania, czyli zastygnięcia masy.

Największą uwagę skupiałem na procesie powstania obiektu, którego forma zawsze staje się niepowtarzalna. Chodzi o to, że nawet mając do dyspozycji drugi, taki sam szablon, niemożliwym jest uzyskać bliźniaczy rezultat. Pisał o tym między innymi Andrzej Pawłowski: „Piękno procesu, sposobu, w jaki powstał, nadaje mu autentyczność, prawdziwość. Mimo pozbawienia go możliwości dalszej autokorekty nosi cechy prawdy swojego powstania, a zarazem określa jakby swoje możliwości rozwojowe. Jest formą otwartą<sup>42</sup>”.

Powinienem tutaj zaznaczyć, że gips jest materiałem miękkim i kruchym. Zazwyczaj używa się go jako pośrednika w procesie tworzenia form rzeźbiarskich, dlatego też odlana gipsowa forma służy jedynie jako model przy formowaniu. Zazwyczaj realizuję w tej technice jedynie mniejsze formy rzeźbiarskie – ma to związek z ciężarem wypełnionej gipsem formy oraz kruchością gipsu. Trzeba jednak przyznać, że ma kilka zalet, zwłaszcza w porównaniu do blachy stalowej. Przede wszystkim precyzyjnie odwzorowuje formę, wypełniając każdą, najmniejszą nawet szczelinę i załamanie. Co więcej, cechuje się szybkim czasem wiązania, co bywa bezcenne.

Następnym krokiem w mojej pracy twórczej było przełożenie gotowego modelu gipsowego na odlew z metali nieżelaznych – w tym przypadku z aluminium. Formowanie i odlewanie metali to złożony, trudny proces, który wymaga wiedzy oraz doświadczenia. Z tego powodu spora grupa artystów rezygnuje z samodzielnego tworzenia odlewów i zleca te czynności wyspecjalizowanym odlewniom. Ja samodzielnie realizuję poszczególne etapy, uczestnicząc w procesie od początku do końca.

Nie jest możliwym szczegółowo opisać w tym miejscu skomplikowaną technologię formowania oraz technikę odlewania. Postaram się jednak w dużym skrócie nakreślić, w jaki sposób wykonuję swoje kompozycje rzeźbiarskie w odlewie aluminiowym.

W zależności od rozmiarów dzieła istnieją różne sposoby odlewania, jak na przykład metoda skrzynkowa czy wytapianie woskowych modeli. W obu przypadkach niezbędne jest uzyskanie formy stanowiącej dokładny negatyw docelowego dzieła (forma gipsowa). Sam jestem tradycjonalistą, więc wykorzystuję metodę skrzynkową i wykonuję odlew na mułku formierski, jednakże zamiast naturalnego mułku (sklasyfikowanego w mineralogii jako less) wybieram olejowy, którego zaletą jest elastyczność, większa odporność na uszkodzenia, a przede wszystkim możliwość wiania metalu bez konieczności suszenia skrzyń, co czyni pracę szybką i komfortową.

---

<sup>42</sup> A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, oprac. J. Krupiński, Intencja i interpretacja, Genesis Andrzeja Pawłowskiego, Kraków 2011, <https://krupinski.asp.krakow.pl>.





47. Model w formie skrzynkowej (formowanie na mułek formierski)

Podczas przygotowywania modelu do formowania, należy go wcześniej pokryć grafitem, który zapobiega przyklejaniu się do niego masy formierskiej. Kiedy już to zrobiłem, dobrałem do modelu odpowiednią skrzynię i pokryłem jej wnętrze pudrem formierskim. Włożyłem model do środka, następnie przepuściłem przez sito rozdrobniony mułek. Zasypałem model w skrzyni i ubijałem masę wokół niego, powtarzając tę czynność aż do momentu pełnego zasypania. Nadmiar mułku zdjąłem, a potem odwróciłem skrzynię. Następnie przyłożyłem drugą część modułu, którą również pokryłem grafitem. Przed zasypaniem wyrysowałem układ wlewowy i sieć odpowietrzeń. Po zakończeniu zasypania otworzyłem skrzynkę – to jest moment, w którym wyciąga się gotowy model gipsowy. W dalszej kolejności należy wydrążyć lej wlewowy, robiłem to za pomocą narzędzia „jaszczurki”. Na koniec zawsze składałem skrzynie ponownie i ściskam je za pomocą ścisków – tak przygotowane odkładam w bezpieczne miejsce.

Następną czynnością jest przygotowanie materiału do przetopienia. Na tym etapie wykorzystuję głównie gotowe części maszyn przemysłowych, które nabywam na zaprzyjaźnionym złomowisku. Korzystam ze stopu aluminium z krzemem (Silumin, alpaks, Al- Si).

W piecu oporowym, który służy nie tylko do wytopu aluminium, ale również innych surowców, jak brąz czy mosiądz, temperatura potrafi osiągać 1100-1300°C, jednak do obróbki aluminium potrzebuję zaledwie 660,32°C. Stopiony metal nabieram na kadełko ręczną i zalewam formy ciekłym metalem, następnie zostawiam je do ostudzenia, aż osiągną temperaturę otoczenia. To jest niewralgiczny punkt, ponieważ wcześniejsze wybite odlewu z formy może spowodować gwałtowne utlenienie się jego powierzchni oraz wywołać pęknięcia.



48. Modele w formach skrzynkowych (formowanie na mułek formierski)

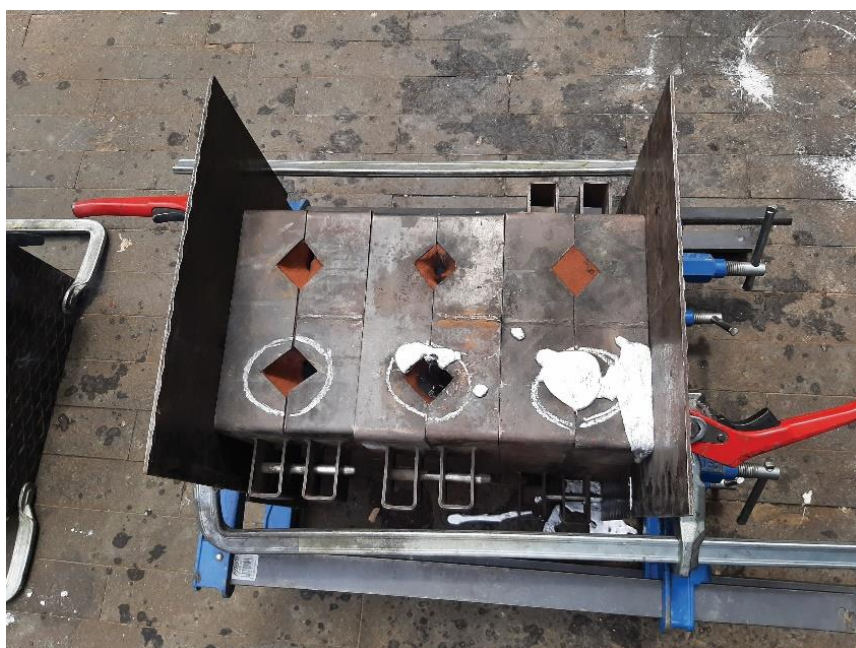
Kiedy pracowałem nad „Naturą Form”, po wystudzeniu formy otwierałem skrzynie i wciągałem z nich zastygnięte odlewy – z mojego doświadczenia wynika, że kiedy zalewa się formy na pełno, to nie ma większego znaczenia, czy otwieranie następuje zaraz po zalaniu, czy po wystudzeniu, jednak z pewnością bezpieczniej się pracuje z zimnym materiałem. Surowy odlew wymaga potem jeszcze wykończenia, polegającego na cyzelowaniu, czyli usunięciu zbędnych zanieczyszczeń, jak również odcięcia wlewu i odpowietrzeń za pomocą szlifierki kątowej.

Z opisanego procesu odlewania metodą na mułek formierski powstało pięć rzeźb z metalu nieżelaznego – aluminium. Ten materiał jest dość lekki i odporny na korozję, jednak mniej wytrzymały od stali. Wykorzystywanie go w realizacjach wiąże się z tym, że powstałe obiekty rzeźbiarskie mogą być zalewane na pełno – nie mają rdzenia w środku, czyli nie są puste. Nie muszę ich również spawać po konturze, co jest istotne w mojej pracy twórczej.

Na samym końcu wprowadziłem do moich dzieł kolor oraz postument. Ponieważ cykl „Natura Form” obejmuje 13 prac, nie był to aspekt łatwy ani oczywisty. Stworzenie dla każdej z rzeźb osobnego postumentu wymagało dużego skupienia, uwagi, ale też cierpliwości, gdyż każda kompozycja ma indywidualną formę, skalę oraz masę. Aby podołać temu zadaniu,

musiałem wszystko dokładnie przemyśleć i traktować postument jako integralną część rzeźb, mając jednocześnie na uwadze, że chcę nadać formie lekkości. Całość musiała ze sobą wzajemnie współgrać i oddziaływać kompozycyjnie.

Po etapie stworzenia postumentów ostatnim krokiem było użycie na poszczególnych z nich koloru. Osiem rzeźb pomalowałem proszkowo – metoda ta polega na nakładaniu naelektryzowanych cząstek farby proszkowej, które są przyciągane siłami elektrostatycznymi do metalowej powierzchni. W ten sposób kolorem można pokrywać elementy stalowe, aluminiowe oraz ocynkowane. Oczywiście obiekty należy uprzednio oczyścić z pyłów i zabrudzeń, bo dzięki temu cząsteczki farby lepiej przylegają do materiału.



49. Formy zalane aluminium

Malowanie proszkowe odbywa się w specjalnych komorach. Potem pomalowane obiekty wypala się w temperaturze 140-200°C. Tak przygotowana powłoka jest odporna na korozję, chemikalia, wysoką temperaturę i uszkodzenia mechaniczne.

Ten proces technologiczny to jedyny etap tworzenia „Natury Form”, w którym nie uczestniczyłem osobiście – miałem jedynie wpływ na wybór kolorów. Malowanie proszkowe zleciłem profesjonalnej firmie, mam jednak świadomość, że wykonywanie tej pracy samodzielnie dałoby mi dużo więcej możliwości eksperymentowania w obrębie korelacji formy i koloru.

Pozostałe elementy stalowe poddałem procesowi rdzewienia. Korozję przyspieszyłem, spryskując powłokę rozcieńczonym kwasem azotowym. Sprawilo to, że na realizacjach

pojawiła się rdza powierzchniowa. Po kilku dniach przerwałem proces, przemywając obiekty czystą wodą. Aby całkiem zatrzymać degradację powierzchni, użyłem inhibitora rdzy – środka, który odcina dostęp tlenu, a tym samym uniemożliwia zachodzenie dalszej korozji.

W tych eksperymentach z rdzą ważnym aspektem moich poszukiwań jest kontrast. Pojawia się on nie tylko w zestawieniu ze sobą dwóch różnych materiałów, ale przede wszystkim jako zderzenie zardzewiałych fragmentów z elementami wypolerowanego aluminium.



50. Etap otwierania form

## PODSUMOWANIE

Praca nad przygotowanym w ramach doktoratu cyklem obiektów rzeźbiarskich pt.: „Natura form” oraz towarzysząca mu rozprawa doktorska była dla mnie istotnym doświadczeniem związanym zarówno z procesem poszukiwania nowych technik realizacyjnych, jak i głębszego zrozumienia tematu, który od dłuższego czasu przejawia się w moich pracach.

Zdałem sobie sprawę, jak istotnym aspektem w mojej twórczości jest bliski związek z naturą, ten aktualny oraz ten wynikający z dziecięcych doświadczeń domu rodzinnego. Dochodzę do wniosku, iż każdorazowo, kiedy zaczynam pracę nad nowym obiektem rzeźbiarskim, przyczyną jego powstania jest napotkanie w naturze szczegół lub zjawisko, bądź emocja z nim związana. Dopiero później przybierają one kształty, zazwyczaj nierzeczywiste, które nasuwają pewne skojarzenia, bądź wyobrażenia lub tzw. kształty uniwersalne, do których każdy jest przywiązany i na które zdolny jest reagować. Prześledzenie różnego ujęcia natury na przestrzeni dziejów, ukazało ją jako miarodajny porządek, który umożliwił człowiekowi od starożytności do XXI wieku zrozumienie swojej relacji do przyrody oraz stosunku do swoich własnych wytworów, również tych w obrębie sztuki. Interpretacje odtwarzania natury, rozciągały się od bezpośredniego kopiowania przyrody przez odkrywanie i wyrażanie tego, co w naturze swoiste, aż po udoskonalanie ewolucyjnych procesów przyrodniczych i rozwój sztucznej inteligencji, którego jesteśmy świadkami w aktualnych czasach.

Jak ukazały rozważania teoretyczne w obrębie tematu, sama natura jest pojęciem dwoistym: z jednej strony pojmujemy ją jako uchwytną zmysłami przyrodę i świat nas otaczający. Z drugiej – niewidzialne siły, które ten świat kształtują, są przyczyną sprawczą i źródłem oraz kierują wszelkimi procesami w nim zachodzącymi. Jednak, to właśnie owe, wszystkie komponenty tworzą „Naturę form”.

Analizując twórczość wybranych artystów odnalazłem w ich założeniach wiele wspólnych pierwiastków. Jednak kolekcja doktorska stała się autorską interpretacją świata, zainspirowaną wrażeniem i postrzeganiem natury. Tworząc obiekty - abstrakcyjne formy biomorficzne, chciałem zaakcentować swój bliski związek z przyrodą i dać wyraz połączenia dwóch światów – tego naturalnego oraz tego kreowanego przez człowieka. Połączenie to jest symbolem współczesnej tendencji powrotu do korzeni i potrzeby bliskości człowieka z przyrodą oraz rozwoju w nas świadomości ekologicznej. Niestety, baczna obserwacja natury, pokazuje nie tylko jej piękno, ale także cywilizacyjne, niszczycielskie działania wobec niej. Powstałe obiekty są zatem zaproszeniem odbiorcy do eksploracji różnorodności form oraz do refleksji nad otaczającym go światem naturalnym.

W swoich poszukiwaniach artystycznych dążę do ukazania formy idealnie pięknej dla mnie oraz dobrze wykonanej od strony technicznej. W wyborze kształtów istotna jest dla mnie intuicja, jednak i wtedy następuje moment analizy i namysłu. Zastanawiam się, czy powołana przeze mnie forma będzie satysfakcjonująca i ciekawa w odbiorze.

Głównym założeniem mojej pracy doktorskiej było stworzenie przestrzennych obiektów rzeźbiarskich pokazanych w różnej skali i wykonanych w dwóch różnych materiałach (nadmuchana stal i odlew aluminiowy), będących podsumowaniem dotychczasowych doświadczeń rzeźbiarskich. Począwszy od ukończenia studiów eksperymentuję z różnymi materiałami klasycznymi (głina, gips, ceramika, drewno, kamień, beton), aż po ekoskórę, jej połączenie z tatuażem, odlewy z różnych surowców (brąz, żeliwo, aluminium) czy spawaną blachę stalową połączoną z kolorem (malowanie proszkowe). Praca nad cyklem „Natura form” pozwoliła mi opracować nową dla mnie technikę i przenieść dotychczasowe doświadczenie w tworzeniu, na formy o większej, niż dotychczas, skali. Zaskakująca była dla mnie dynamika i szybkość „nadmuchiwania” form z blachy stalowej. W twórczym działaniu pozytywną rolę pełnił przypadek, który był przeze mnie świadomie wykorzystany, a niekiedy nawet powtarzany. Zdarzało się, że proces naturalnego formowania musiał być w pewnym momencie zahamowany z przyczyn technicznych, ponieważ wypełniany materiał nie wytrzymywał napięć. Zatem ciekawym dla mnie wnioskiem w obrębie tematu, było stwierdzenie, że ostatecznie to twórca – nie natura, decyduje, w którym momencie przerwać proces naturalnego formowania.

W dalszym ciągu zamierzam poszerzać i szukać nowych rozwiązań technologicznych i realizacyjnych. Jest wiele innych technik, które chciałbym poznać i wprowadzić do swoich realizacji, a jednocześnie powstrzymuję się przed tym, zadając sobie pytanie o zachwianie równowagi między rolą, którą zaczyna odgrywać w procesie twórczym maszyna i technika, a nie człowiek i natura. Może w obecnych czasach kryzysu ekologicznego powinniśmy jednak jeszcze mocniej zwrócić się ku naturze i podążać za tym co płynie z wypowiedzi Paula Klee: „być może wychodząc od przyrody dojdzie Pan do własnych form i pewnego dnia sam będzie Pan przyrodą, będzie Pan tworzył jak przyroda<sup>43</sup>”?

---

<sup>43</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002, s.174.

**REPRODUKCJE PRAC**



51. Wojciech Małek, *Poroże*, 100 x 105 x 20 cm, stal, drewno, kolor



52. Wojciech Małek, *Skrzydłak*, 178 x 95 x 95 cm, stal, kolor

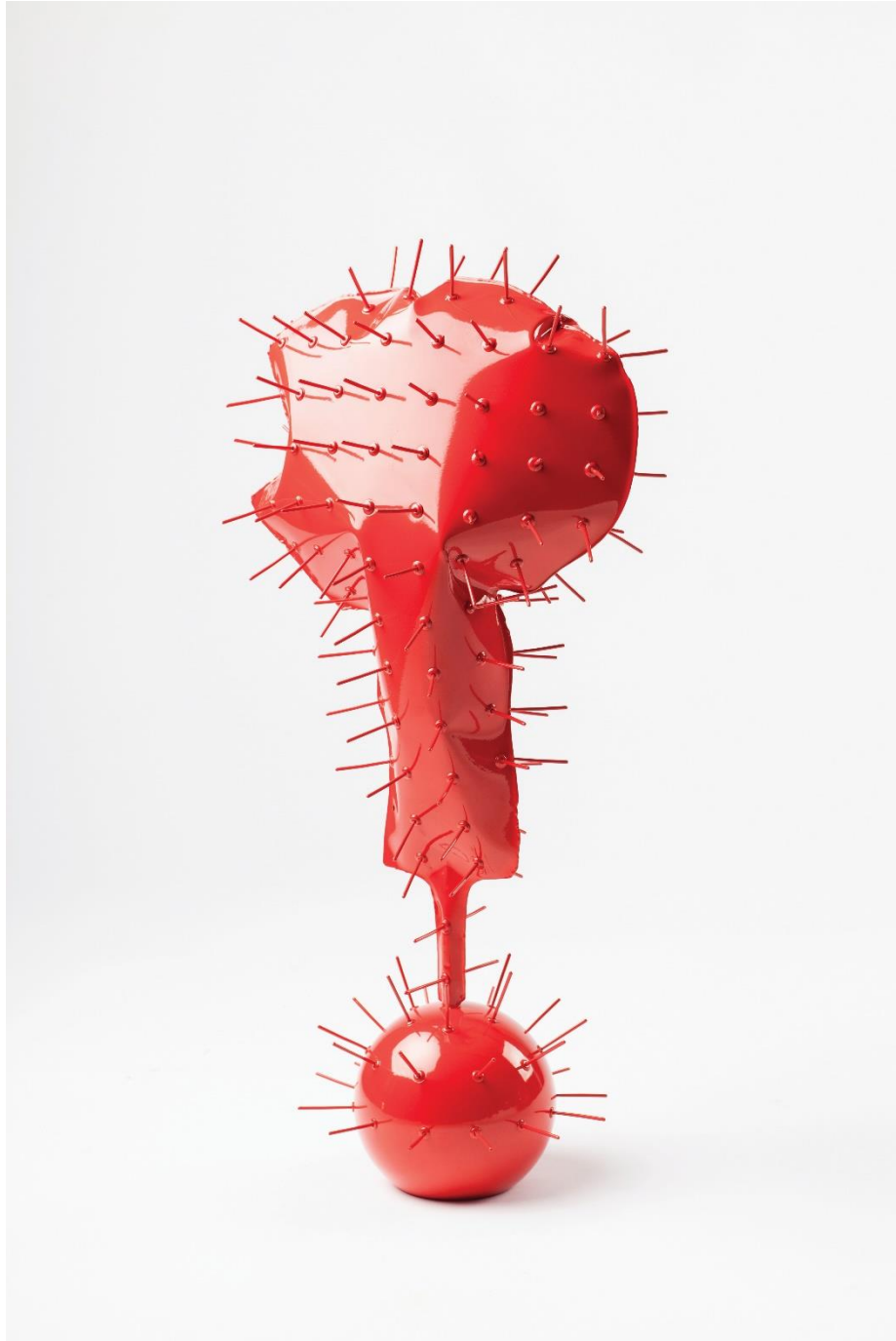




53. Wojciech Małek, *Strąk*, 224 x 74 x 24 cm, stal, drewno, kolor



54. Wojciech Małek, *Trzy formy*, 38 x 17 x 16 cm, stal, kolor



55. Wojciech Małek, *Trzy formy*, 70 x 38 x 24 cm, stal, kolor



56. Wojciech Małek, *Trzy formy*, 65 x 120 x 38 cm, stal, kolor



57. Wojciech Małek, *Perła*, 206 x 96 x 24 cm, stal, drewno, kolor



58. Wojciech Małek, *Perla II*, 41 x 27 x 7 cm, aluminium, stal



59. Wojciech Małek, *W tańcu*, 210 x 44 x 36 cm, stal, drewno, kolor



60. Wojciech Małek, *Figura*, 47 x 23 x 6 cm, aluminium, kolor





61. Wojciech Małek, *Figura II*, 64 x 38 x 41 cm, aluminium, stal



62. Wojciech Małek, *Zwierz*, 48 x 33 x 11 cm, aluminium, stal



63. Wojciech Małek, *Figura III*, 41 x 30 x 11 cm, aluminium, stal

## BIBLIOGRAFIA

1. *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, red. Jan Trzupek, Adam Sobota, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2002.
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja oka. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 1978.
3. *Artyści o sztuce*, opracowanie: Elżbieta Grabowska, Hanna Morawska, Warszawa 1969.
4. Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, tom II, Warszawa 1990.
5. Bohme G., *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. Jarosław Merecki, Warszawa 2002.
6. Causse J.-G., *Niesamowita moc kolorów*, przeł. Marek Chojnacki, Katowice 2015.
7. Gage J., *Kolor i znaczenie*, przeł. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz, Kraków 2010.
8. Gawroński J., Stawarz M., Szajnar J., Wojarski T., *Odlewnictwo artystyczne*, Gliwice 2013.
9. Haeckel E., *Art Forms in Nature*, Munich/London/New York 1998.
10. *Henry Moore. Moc natury*, red. Eulalia Domanowska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2018.
11. Jasiński B., *Estetyka po estetyce*, Warszawa 2008.
12. Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
13. Kępińska A., *Nowa sztuka - sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981.
14. *Między naturą a kulturą*, opracowanie zbiorowe, red. Joanna Ciesielska, Bielsk 2002.
15. Morris R., *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłum. Paweł Polit, Łódź 2010.
16. *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, opracowanie zbiorowe, red.: Elżbieta Błotnicka-Mazur, Lechosław Lameński, Marcin Pastwa, Lublin 2018.
17. Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa 1973.
18. *Rzeźba dzisiaj 3*, opracowanie zbiorowe, Orońsko 2018.
19. *Rzeźba dzisiaj*, opracowanie zbiorowe, Orońsko 2016.
20. Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1983.
21. Serafin A., *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Łódź 2014.
22. Strzemiński W., *Teoria Widzenia*, Łódź 2016.
23. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
24. Tatarkiewicz W., *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986.
25. Turowski A., *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, Gdańsk 2019.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Hajduk Z., *Przyroda, natura - tradycyjnie i współcześnie wiodące kategorie filozofii przyrody*, w:  
<https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/63056/edition/53082/content?ref=L2NvbGx1Y3Rpb25kZXNjcmlwdGlubi85OA> (dostęp: 11.11.2022).
2. Hryn S., *Znaczenie formy w architekturze i sztuce w aspekcie umiejętności studiowania natury*, w: <https://repozytorium.ka.edu.pl/handle/11315/29504> (dostęp: 11.11.2022).
3. <https://culture.pl/pl/artykul/wilk-czlowiekowi-czlowiekiem-natura-w-sztuce-wspolczesnej> (dostęp: 13.11.2022).
4. <https://filozofia.uksw.edu.pl/node/47> (dostęp: 07.01.2023).
5. <https://lifeinkrakow.pl/w-planach/sztuka/651,konfrontacja-materia-symbol-czyli-natura-w-sztuce> (dostęp: 13.11.2022).
6. <https://magazynszum.pl/a-geometria-hans-arp-i-polska-w-muzeum-narodowym-w-poznaniu/> (dostęp: 21.09.2022).
7. <https://www.britishcouncil.pl/events/natura-w-sztuce> (dostęp: 14.11.2022).
8. <https://www.filozofiaprzyrody.pl/> (dostęp: 07.01.2023).
9. <https://www.mocak.pl/natura-w-sztuce> (dostęp: 20.10.2022).
10. [https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8512\\_](https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8512_) (dostęp: 20.10.2022).
11. Kobro K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w: [https://monoskop.org/Katarzyna\\_Kobro](https://monoskop.org/Katarzyna_Kobro) (dostęp: 04.11.2022).
12. Łapiński J., *Semantyczno-pragmatyczne znaczenie natury*, w:  
<https://bazhum.muzhp.pl/autor/%25C5%2581api%25C5%2584ski/Jacek%2520L/> (dostęp: 11.11.2022).
13. Turowski A., *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, w:  
[https://www.yumpu.com/xx/turowski\\_](https://www.yumpu.com/xx/turowski_) (dostęp: 13.11.2022).
14. Turowski A., *Utopia awangardy*, w:  
<https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/8432> (dostęp: 04.11.2022).

## SPIS ILUSTRACJI

1. PEJZAŻ Z RODZINNYCH STRON, ARCHIWUM AUTORA	6
2. PEJZAŻ ZIMOWY Z RODZINNYCH STRON, ARCHIWUM AUTORA	8
3. ZACHOWANIE, PLENER W SKOKACH, 2010, ARCHIWUM AUTORA, FOT. KATARZYNA ŁAWRYNOWICZ	10
4. PEJZAŻ Z RODZINNYCH STRON, ARCHIWUM AUTORA	11
5. NAPOTKANE FORMY, ARCHIWUM AUTORA	13
6. NAPOTKANE FORMY, ARCHIWUM AUTORA	14
7. MALOWIDŁO NASKALNE, ŹRÓDŁO: <a href="http://whc.unesco.org">whc.unesco.org</a> (DOSTĘP: 14.09.2022)	16
8. JULIAN FAŁAT, PEJZAŻ ZIMOWY Z RZEKĄ, 1907, OLEJ/PŁÓTNO, 76 X 200 CM ŹRÓDŁO: <a href="https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Fa%C5%82at_Winter_landscape_with_a_river.png">https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Fa%C5%82at_Winter_landscape_with_a_river.png</a> (DOSTĘP: 14.09.2022)	17
9. JEFF KOONS, CRACKED EGG (BLUE), 1994-2006, STAL POLEROWANA TRANSPARENTNIE MALOWANA PROSZKOWO, ŹRÓDŁO: <a href="https://www.christies.com/features/jeff-koons-cracked-egg-blue-9391-3.aspx">https://www.christies.com/features/jeff-koons-cracked-egg-blue-9391-3.aspx</a> (DOSTĘP: 05.10.2022)	18
10. TONY CRAGG, RED FIGURE, DREWNO, 2008, 208 X 210 X 42CM, FOT. CHARLES DUPRAT, ŹRÓDŁO: <a href="https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/2000-2009/red-figure-3.html">https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/2000-2009/red-figure-3.html</a>	19
11. ANISH KAPOOR, TO REFLECT AN INTIMATE PART OF THE RED, 1981, FOT. ANISH KAPOOR DLA HYPERALLERGIC ŹRÓDŁO: <a href="https://hyperallergic.com/315545/opposite-ways-of-making-nothing-with-anish-kapoor-and-wilfredo-prieto/">https://hyperallergic.com/315545/opposite-ways-of-making-nothing-with-anish-kapoor-and-wilfredo-prieto/</a> (DOSTĘP: 04.10.2022)	19
12. ROŚLINY W PRZYDOMOWYM OGRODZIE, ARCHIWUM AUTORA	24
13. DZIKA ROŚLINA, ARCHIWUM AUTORA	24
14. SEN, HAPPENING 2010, ARCHIWUM AUTORA, FOT. WOJCIECH KIBLER	25
15. SEN, HAPPENING 2010, ARCHIWUM AUTORA, FOT. WOJCIECH KIBLER	26
16. MARIA JAREMA, TANIEC 1955, MUZEUM NARODOWE KRAKÓW ŹRÓDŁO: <a href="https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sztuka-rodzi-sie-z-wolnosci-myslenia-maria-jarema-czyli-jaremianka-i-jej-tworczosc/">https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sztuka-rodzi-sie-z-wolnosci-myslenia-maria-jarema-czyli-jaremianka-i-jej-tworczosc/</a> (DOSTĘP: 15.09.2022)	28
17. MARIA JAREMA, GŁOWY, 1943 ŹRÓDŁO: <a href="https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sztuka-rodzi-sie-z-wolnosci-myslenia-maria-jarema-czyli-jaremianka-i-jej-tworczosc/">https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sztuka-rodzi-sie-z-wolnosci-myslenia-maria-jarema-czyli-jaremianka-i-jej-tworczosc/</a> (DOSTĘP: 16.09.2022)	28
18. BARBARA HEPWORTH, GOŁĘBIE, MARMUR, 1927 ŹRÓDŁO: <a href="https://www.artsy.net/artwork/barbara-hepworth-doves-group">https://www.artsy.net/artwork/barbara-hepworth-doves-group</a> (DOSTĘP: 14.10.2022)	29
19. HANS ARP, HUMAN CONCRETION, GIPS, 1935 ŹRÓDŁO: <a href="https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-working-model-for-three-way-piece-no1-points-r117200">https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-working-model-for-three-way-piece-no1-points-r117200</a> (DOSTĘP: 04.10.2022)	35

20. HENRY MOORE, LARGE RECLINING FIGURE, 1984	
ŹRÓDŁO: <a href="https://artuk.org/discover/artworks/search/venue:henry-moore-studios-and-gardens-7843">https://artuk.org/discover/artworks/search/venue:henry-moore-studios-and-gardens-7843</a>	
(DOSTĘP: 04.10.2022)	36
21. ANDRZEJ PAWŁOWSKI, MANEKIN MILCZĄCY, 1964, MUZEUM SZTUKI W ŁODZI	
ŹRÓDŁO: <a href="https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8513">https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8513</a> (DOSTĘP: 16.07.2022)	38
22. EWERDT HILGEMAN, INVESTITIONS BANK BERLIN (IBB) PRZY BUNDESALLEE	
ŹRÓDŁO: <a href="https://bildhauerei-in-berlin.de/bildwerk/cerberus-5403/">https://bildhauerei-in-berlin.de/bildwerk/cerberus-5403/</a> (DOSTĘP: 21.07.2022)	40
23. NAPOTKANE KSZTAŁTY, ARCHIWUM AUTORA	42
24. NAPOTKANE KSZTAŁTY, ARCHIWUM AUTORA	42
25. RYSUNKI, ARCHIWUM AUTORA	43
26. RYSUNKI, ARCHIWUM AUTORA	44
27. WOJCIECH MAŁEK, POROŻE, 100 X 105 X 20 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	45
28. POROŻE – INSPIRACJA, ARCHIWUM AUTORA	46
29. WOJCIECH MAŁEK, SKRZYDLAK, 178 X 95 X 95 CM, STAL, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	47
30. WOJCIECH MAŁEK, STRĄK, 224 X 74 X 24 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	48
31. WOJCIECH MAŁEK, TRZY FORMY, STAL, KOLOR, 2021, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	49
32. KAKTUSY - INSPIRACJA, ARCHIWUM AUTORA	50
33. WOJCIECH MAŁEK, PERŁA, 206 X 96 X 24CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	51
34. WOJCIECH MAŁEK, PERŁA II, 41 X 27 X 7CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	52
35. WOJCIECH MAŁEK, W TAŃCU, 210 X 44 X 36 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	53
36. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA, 47 X 23 X 6 CM, ALUMINIUM, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	54
37. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA II, 64 X 38 X 41 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	55
38. WOJCIECH MAŁEK, ZWIERZ, 48 X 33 X 11 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	56
39. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA III, 41 X 30 X 11 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	57
40. SZABLONY Z BLACHY STALOWEJ, ARCHIWUM AUTORA	58
41. PRZY PRACY, ARCHIWUM AUTORA	59
42. DOKUMENTACJA Z PROCESU POWSTANIA RZEŹBY, ARCHIWUM AUTORA	60
43. DOKUMENTACJA Z PROCESU POWSTAWANIA RZEŹBY. ARCHIWUM AUTORA	60
44. DOKUMENTACJA Z PROCESU POWSTAWANIA RZEŹBY, ARCHIWUM AUTORA	61

45. USZYTA NA MASZYNIE FORMA DO ZALANIA GIPSEM, ARCHIWUM AUTORA	62
46. MODELE WSTĘPNE Z GIPSU, ARCHIWUM AUTORA	63
47. MODELE W FORMACH SKRZYNKOWYCH (FORMOWANIE NA MUŁEK FORMIERSKI), ARCHIWUM AUTORA	66
48. MODEL W FORMIE SKRZYNKOWEJ (FORMOWANIE NA MUŁEK FORMIERSKI), ARCHIWUM AUTORA	65
49. FORMY ZALANE ALUMINIUM, ARCHIWUM AUTORA	67
50. ETAP OTWIERANIA FORM, ARCHIWUM AUTORA	68
51. WOJCIECH MAŁEK, POROŻE, 100 X 105 X 20 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	71
52. WOJCIECH MAŁEK, SKRZYDLAK, 178 X 95 X 95 CM, STAL, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	72
53. WOJCIECH MAŁEK, STRĄK, 224 X 74 X 24 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	73
54. WOJCIECH MAŁEK, TRZY FORMY, 38 X 17 X 16 CM, STAL, KOLOR, 2021, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	74
55. WOJCIECH MAŁEK, TRZY FORMY, 70 X 38 X 24 CM, STAL, KOLOR, 2021, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	75
56. WOJCIECH MAŁEK, TRZY FORMY, 65 X 120 X 38 CM, STAL, KOLOR, 2021, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	76
57. WOJCIECH MAŁEK, PERŁA, 206 X 96 X 24 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	77
58. WOJCIECH MAŁEK, PERŁA II, 41 X 27 X 7 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	78
59. WOJCIECH MAŁEK, W TAŃCU, 210 X 44 X 36 CM, STAL, DREWNO, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	79
60. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA, 47 X 23 X 6 CM, ALUMINIUM, KOLOR, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	80
61. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA II, 64 X 38 X 41 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	81
62. WOJCIECH MAŁEK, ZWIERZ, 48 X 33 X 11 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	82
63. WOJCIECH MAŁEK, FIGURA III, 41 X 30 X 11 CM, ALUMINIUM, STAL, 2022, ARCHIWUM AUTORA, FOT. TOMASZ DOBISZEWSKI	83