

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi**

**ROZKŁAD FORMY - BUDOWA FORMY**

**Promotor**

Prof. dr hab. Andrzej Boss

**Autor**

Mgr Michalina Owczarek

Data

27.09.2017

## Spis treści

Wstęp.....	3
Rozkład i budowa.....	5
Rozkład i budowa.....	5
Forma.....	6
Formatywność .....	12
Twarz a portret .....	16
Twarz – motyw przewodni.....	16
Twarz jako znak .....	19
Interakcja a interpretacja .....	21
Proces .....	21
Zagadnienie interakcji .....	23
Autor, odbiorca, dialog.....	27
Kolekcja .....	32
Odwracalne.....	32
Nieodwracalne.....	36
Złudzenie.....	38
Odbiorca jako współtwórca.....	42
Zakończenie.....	46
Kolekcja – zdjęcia .....	48
Bibliografia.....	126
Spis ilustracji.....	127
Załączniki.....	131

## Wstęp

Człowiek podlega nieustannym zmianom pod wpływem tego co go otacza. Znaczenie ma wszystko, ludzie, miejsce, a także czas, w którym żyje. Reaguje na bodźce z zewnątrz, dokonuje ich selekcji i buduje interpretacje na bazie osobistych doświadczeń. Wszystkiemu towarzyszą emocje, które człowiek stara się okiełznać, nie zawsze zdając sobie sprawę z tego jak jego działania wpływają na innych. Nie zastanawia się też, jak bardzo sam się wtedy zmienia. Oddziałujemy na siebie nawzajem, pozytywnie lub negatywnie. Aktywnie formujemy świat innych formując swój własny, często nie myśląc o tym jakie będą tego konsekwencje. Robimy, działamy, formujemy. Rozkładamy i budujemy.

W pracy doktorskiej podjęłam badania nad rozkładem oraz budową formy. Powstała interaktywna biżuteria, w której artysta daje odbiorcy możliwość budowania kontekstu dzieła i interpretacji. Pragnę zaprezentować biżuterię, nie tylko jako estetyczny przedmiot użytkowy, ale przede wszystkim jako dzieło niosące przekaz emocjonalny.

Poruszam problem rozkładu i budowy formy w oparciu o zmiany jakie towarzyszą człowiekowi kiedy wejdzie w interakcję z innym człowiekiem. W wyniku badań nad formą oraz teorią formatywności Luigi'ego Pareyson'a stworzyłam kolekcję interaktywnej biżuterii. W procesie zmiany formy przekaz obiektów podlega transformacji. Anonimowe twarze, które są głównym elementem kolekcji zmieniają się pod wpływem interakcji z odbiorcą. Dzięki temu może on zbudować własny kontekst danej pracy, odnieść się do niej w osobisty sposób, bazując na swoich emocjach oraz doświadczeniach.

Twarze jako motyw wykorzystywane są w biżuterii od tysięcy lat. Ponadto w moim przekonaniu są one jednym z najbardziej rozpoznawalnych oraz budzącym największe emocje znaków ikonograficznych. W pracach celowo użyłam przedstawień nieistniejących osób, nie wyrażających emocji. Spowodowane jest to tym, że nie chciałam zwracać uwagi odbiorcy na konkretne cechy postaci, ale użyć wizerunków, z którymi mógłby on zawrzeć więź na podstawie badania obiektu oraz obserwacji zachodzących zmian. Można powiedzieć, że przedstawione postacie to osoby wyłonione z tłumu, które są nam obojętne, dopóki ich nie poznamy. Procesy transformacji, które zachodzą w kolekcji poza oczywistą funkcją przeobrażenia przedmiotu, ukazują jak zmienia się sam człowiek pod wpływem innych ludzi, a także mechanizmy jakie tymi zmianami kierują. Pokazują również jak poznajemy się nawzajem, jak na siebie wpływamy, ale i jak stajemy się sobie bliscy.

Prace powstałe w wyniku badań, są efektem końcowym moich przemyśleń dotyczących

zagadnienia formy, interpretacji, interakcji oraz teorii formatywności.

W ramach kolekcji powstały cztery grupy prac. Każda pokazuje proces zmian w inny sposób. W jednej z nich jest on odwracalny. W tym przypadku biżuteria ma dwa oblicza, oraz w części przedmiotów więcej niż jedną funkcję. Druga część kolekcji składa się z prac, w których ewolucja jest nieodwracalna. Jeden przedmiot za pomocą różnych działań zmienia się w drugi, niosąc za sobą odmienne doznania emocjonalne oraz estetyczne. Proces zmiany przedmiotu został w tym przypadku udokumentowany na filmach. Prace należące do trzeciej grupy zmieniają swój charakter w zależności od dystansu, z jakiego są oglądane. Z daleka wyglądają na proste bryły geometryczne, natomiast z bliska można dostrzec zmieniające odbiór obiektu szczegóły. W ostatnią część kolekcji potencjalny odbiorca był najbardziej zaangażowany. Została wybrana grupa 6 osób, które dostały zadanie przekształcenia głowy, metafory osoby. Uczestnicy doświadczenia mieli odnieść się do przedmiotu w sposób subiektywny, poznać jego strukturę, przekształcić, a następnie opisać czym było zmotywowane ich działanie. Powstałe przekształcenia posłużyły mi jako bazowe elementy do stworzenia biżuterii.

Wszystkie użyte przeze mnie działania są próbą sprawdzenia w jaki sposób zmiana formy danego dzieła nadaje mu inne znaczenie. Powodowała mną także chęć zbadania czy te zmiany oraz możliwość manipulacji przedmiotem, składanie i rozkładanie elementów sprawi, że anonimowe twarze osób przedstawionych w kolekcji staną się bliższe odbiorcy, czy mając bezpośredni kontakt z przedmiotem podmiot będzie w stanie nawiązać z nim więź emocjonalną.

Moim celem było, aby podmiot na podstawie własnych działań związanych z danym obiektem zinterpretował emocje, które powstają w trakcie jego interakcji z dziełem i odniósł się do nich w osobisty sposób, a także zbudował własny kontekst pracy. Przekaz odautorski jest tylko sugestią, ważne jest w jaki sposób dzieło zostanie odczytane przez odbiorcę. Prace mają być bodźcem do konwersacji, mają intrygować, ale i zachęcać do współdziałania, a nawet współtworzenia.

Cała kolekcja jest dynamiczna i interaktywna. Podlega takiemu samemu rozwojowi co odbiorca, który wraz z kolejnym kontaktem z daną pracą będzie odkrywał ją na nowo, bez końca. Będzie więc ją rozkładał ( badał jej strukturę ) i budował własny kontekst pracy.

## Rozkład i budowa

### Rozkład i budowa

Aby zrozumieć specyfikę dysertacji *Rozkład formy - budowa formy*, należy przeanalizować kwestie, które zawarte są w samym temacie, ale również koncepcje i zagadnienia, które posłużyły mi jako narzędzia do stworzenia kolekcji.

Słowa *budowa* i *rozkład* w tym przypadku należy rozpatrywać jako nierozłączną całość, ale i oddzielne elementy, które się zazębiają i wzajemnie na siebie oddziałują. Według Słownika Języka Polskiego *budować* znaczy tyle co wykonywać<sup>1</sup>, natomiast *rozkładać* tyle co podzielić coś na części, czy też wyodrębnić z całości elementy składowe<sup>2</sup>. O ile użycie słowa *budować* jest w stu procentach uzasadnione, o tyle *rozkład* czy też *rozkładać* może wydawać się nietrafione. W tym przypadku należy odwołać się szczególnie do pierwszej definicji słowa *rozkładać* i zrozumieć, że za pomocą dzielenia czegoś na części rzecz ta zmienia swój pierwotny wygląd. Nie chodzi jednak o to, aby składniki danego przedmiotu rozpatrywać jako odrębne jednostki, ale jako układ elementów, które za pomocą podziału, a następnie przekształcenia (np. układu kolejności tych elementów), zyskują zupełnie inną wartość. Dowodzi to, że w tym konkretnym przypadku aby coś zbudować należy to najpierw rozłożyć. Jednocześnie działanie, w które zaangażowany jest odbiorca, powoduje, że samo dzieło staje się interaktywne. To właśnie odbiorca rozkładając przedmiot, czyli poznając strukturę formy, buduje własną interpretację, kształtując tym samym jej znaczenie. Gwarantuje to otwartość dzieła, a także prowadzi do jednej z głównych koncepcji, którą wspierałam się w trakcie tworzenia kolekcji, a mianowicie do formatywności Luigi'ego Pareyson'a, ale także na samo pojęcie formy.

---

<sup>1</sup> <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/budowac;5415186.html>, [ odczyt: 03.07.2017 ]

<sup>2</sup> <https://sjp.pwn.pl/szukaj/rozk%C5%82ada%C4%87.html>, [ odczyt: 03.07.2017 ]

## Forma

Słowo *forma* kryje za sobą wiele znaczeń. Początkowo sama rozumiałam je w bardzo prosty sposób, jako kształt, a co za tym idzie temat pracy *Rozkład formy - budowa formy* miał znaczyć tyle co przejście z jednego kształtu w drugi. Jednak poszerzając wiedzę z zakresu estetyki zrozumiałam, że temat jest bardziej złożony i co chwilę pojawiał się nowy problem do rozwiązania. Nie mniej jednak pierwotne znaczenie tematu pracy w dalszym ciągu pozostało istotne. Nakierowuje ono na rozumienie zachodzących zmian jako podjęcie działania związanego z przedmiotem, przy założeniu, że każda rzecz podlega interakcji.

W swojej kolekcji jako podkreślenie procesu zmian w dużej mierze wykorzystuję motyw przejścia od form jednoznacznie kojarzących się z twarzą do form, w których ulega ona modyfikacji. Przedstawienia przekształcają się w mniej czytelne, lub też chowają się w bryłach geometrycznych, przez co wizerunek jest „zamazany”. Celem tego zabiegu jest zmuszenie odbiorcy do interakcji. Za pomocą manipulacji oraz obserwacji ewolucji podmiot ma możliwość zaznajomienia się ze strukturą przedmiotu, a także podjęcia wyboru między jego postaciami.

W odniesieniu do modyfikacji, którym podlega twarz, na tym etapie rozważań celowo nie używam sformułowania forma przedstawiająca i nieprzedstawiająca. Przez wieki artyści oraz estetycy sprzeczali się, która z nich jest bardziej wartościowa. Trzeba jednak rozróżnić te dwa rodzaje form, przedstawiające, czyli odtwarzające, przedmiotowe, czy też figuratywne od abstrakcyjnych, czyli nieprzedstawiających. Ta dwoistość zauważana jest od dawna. Jednak według Kandinsky'ego „[...]formy abstrakcyjne stanowią tylko kraniec ciągłego szeregu form od czysto przedmiotowych do abstrakcyjnych. Nie mówiąc już o tym, że formy abstrakcyjne wielorako powstają z inspiracji przedmiotowych i że działają na odbiorców częstokroć przez to, że kojarzą się z przedmiotowymi”.<sup>3</sup> Można więc wysnuć wniosek, że forma nieprzedstawiająca tak czy inaczej kojarzy się z przedstawiającą, a co za tym idzie wywołuje emocje, które mogą być silniejsze i bardziej osobiste niż te, wywoływane przez sztukę figuratywną. Każdy widzi świat inaczej, dla jednych realizm jest bardziej wartościowy, dla innych taka jest abstrakcja. Dodatkowo, każdy rozpatruje te dwa pojęcia w inny sposób. Proporcja między nimi jest trudna do określenia i w dużej mierze zależna od osoby, która ją

---

<sup>3</sup> Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 273

analizuje. To co dla jednych będzie jeszcze realistycznym przedstawieniem dla innych będzie już czystą konstrukcją. Wszystko zależy od przynależności do grupy społecznej, kultury w jakiej wychowała się dana jednostka, ale i jej osobistych uwarunkowań.<sup>4</sup>

Jednak poza pewnymi czynnikami wpływającymi na odbiorcę, trzeba rozróżnić to co człowiek wie, od tego co widzi oraz inne okoliczności, które wpływają na odbiór dzieła. Grupa teoretyków wśród, których znalazł się rzeźbiarz A.v. Hildebrand, rozróżniła formy posiadane przez rzeczy od tych jakie w nich dostrzegamy, czyli formy istnienia od form oddziaływania. Według tej koncepcji nie widzimy rzeczy takimi, jakie są, ale w formie zmienionej przez różne czynniki, takie jak otoczenie, oświetlenie itp. Oznacza to, że realne są tylko formy oddziaływania natomiast formy istnienia są abstrakcyjne.<sup>5</sup>

Skoro wszystko to co istnieje jest zdeformowane przez to jak to widzimy, to w zasadzie wszelkie przedstawienia są abstrakcyjne, a pojęcie realizmu jest sztucznym tworem, jest tylko imaginacją tego co wiemy. Odnosząc się jednak do wcześniej wspomnianego Kandinsky'ego, formy abstrakcyjne w klasycznym rozumieniu tego pojęcia nie tyle stanowią kraniec pewnego szeregu form, ale pewien obszar ich rozumienia jako nieprzedstawiające. Oznacza to, że skoro wszystko to co widzimy jest już zdeformowane, to to co uważamy za abstrakcję jest poniekąd abstrakcją do drugiej potęgi. W zależności od uwarunkowań danej osoby obszar ten będzie się więc powiększał lub kurczył. W przypadku mojej kolekcji zmiany zachodzące w przedmiocie dążą do abstrakcji w klasycznym rozumieniu tego słowa. Przekształcenia zakładają odejście od jasnego komunikatu jakim jest twarz, na rzecz głębszej analizy bodźców, która umożliwi sam proces transformacji. Rozkład układu jakim jest twarz buduje więc nową formę, która w zależności od czynników społecznych czy też kulturowych, będzie odczytywana jako forma o czystej konstrukcji.

Aspekt społeczny, kulturowy, ale i fizyczny ( w postaci chociażby wspomnianego wzroku ) powoduje, że odczyt danego przedmiotu jest sprawą osobistą, ale zależną od takich rzeczy jak chociażby czas i miejsce, w których prezentowana jest praca, a co za tym idzie ilość interpretacji danego dzieła może być nieskończonym ciągiem rozważań i dyskusji.

Postanowiłam w swoich pracach pokazać proces zmian, który ilustruje przejście od realizmu do abstrakcji za pomocą różnego rodzaju działań. Czasem jest to fizyczna zmiana np.: rozpad twarzy [il.1/il.2], a czasem w stronę abstrakcji podąża tylko oderwana od rzeczywistości koncepcja działania dodana do realistycznej pracy, tak jak w przypadku czwartej grupy kolekcji (*Odbiorca jako współtwórca*) [il.58]. Tak czy inaczej proces zmiany oraz towarzyszące mu

---

<sup>4</sup> Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, G. Gebethner i S-ka, Warszawa 1919, str. 19

<sup>5</sup> Tatariewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 285-286

emocje są istotnym elementem moich prac i stanowią bodziec do dialogu, który będzie inny w zależności od osoby, która się go podejmie.

Wracając jednak do głównego problemu tego rozdziału, czyli zagadnienia *formy*, pragnę zaznaczyć w jaki sposób ja rozpatruję ten temat na podstawie znaczenia tego słowa, a właściwie historii formy jako takiej. Nie będę tu jednak przytaczała rozwoju tego pojęcia krok po kroku, ale spośród dużej ilości faktów postaram się wyłonić to co dla mnie jest najbardziej istotne, a także to co pomogło mi stworzyć kolekcję.

W swych rozważaniach skupię się na dwóch aspektach, a mianowicie na formie w najstarszym rozumieniu, czyli jako układ części oraz formie rozumianej jako wygląd rzeczy, gdzie korelatem jest treść.

Pierwsze zagadnienie, które poruszę to temat formy o charakterze układu. W tym przypadku jej przeciwieństwem są elementy, które forma zespala w całość. Podejście to w dużej mierze odnosi się do Wielkiej Teorii stworzonej w V wieku p.n.e. przez Pitagorejczyków. Według nich piękno polega na określonej, prostej proporcji części, co oznacza, że ład i proporcje są piękne, a sztuka powstaje przy pomocy liczby. Teoria ta jasno określa, że w dziele ważny jest układ elementów, a nie same elementy<sup>6</sup>, co w moim mniemaniu jest dużym uproszczeniem, ponieważ bez nich nie byłoby układu, a co za tym idzie nie byłoby całości.

Należy zdać sobie sprawę z tego, że dzieło stanowi jedność. Według Luigi'ego Pareyson'a integralność dzieła ma dynamiczny charakter, a poszczególne jego części wchodzą ze sobą w dwa rodzaje relacji. Każdy element współgra z następnym, ale i z całością. Wszystkie części są istotne i mają określone miejsce. Stanowią zbiór, któremu zagrozić by mógł brak któregokolwiek z elementów lub jego przestawienie. Jeśli jednak zmiana, czy też zastąpienie danych części jest niezbędna i prowadzi do rozbicia całości, to dlatego, że sama całość na to pozwala. Wewnętrzna harmonia tworzy jedność. Każda część jest przez nią ustanowiona i z niej wynika.<sup>7</sup> Można więc wysnuć wniosek, że w przypadku przestawienia elementów harmonia między nimi musi być mimo wszystko zachowana, aby w dalszym ciągu dzieło tworzyło jedność. Świadomość poszczególnych części sprawia, że stanowią one całość, ale jest również zrozumieniem owej całości. Dzieło jest więc jednością, a nie konglomeratem pasujących do siebie elementów. Ich komplementarność sprawia, że możliwe jest łączenie i ruch, który doprowadza do wydobycia się formy, a więc samo dzieło ma charakter dynamiczny.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 260-268

<sup>7</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 122-124

<sup>8</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigi'ego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 84



W przypadku moich prac istotna jest całość postrzegana jako zbiór części, które wchodzą ze sobą w relacje. Zachodzące zmiany nie dyskredytują żadnego z elementów, a wręcz przeciwnie. Poszczególne części mają więcej niż jedną funkcję, dzięki czemu możliwa jest ich mobilność i przynależność do zbioru, który tworzą w innym, zmienionym układzie. Zatem w moim pojmowaniu jedności pracy, całość jest zbiorem, do którego przynależą elementy tworzące podzbiory. Poruszają się one w jego obrębie, wymieniając się wartościami i zmieniając układ elementów, tworząc nową całość w przekształconej formie.

Termin *formy* rozumiany jest bardzo szeroko, dlatego ciężko jest jednoznacznie określić co właściwie oznacza. Najłatwiejszą drogą jest wyodrębnienie tego co jest ważne w całościowym postrzeganiu dzieła. Dla mnie istotne jest aby dane dzieło poza harmonijnym układem elementów zawierało treść determinowaną wyglądem. Stanowi ona narrację i impuls do interakcji z odbiorcą, a w dalszym procesie do interpretacji. Jeżeli dzieło pozbawione jest sensu, nie istnieje możliwość jego zrozumienia. Nie chodzi o to jednak, aby treść była podyktowana przez autora. To dzieło ją narzuca, mimo, że jest emanacją osobowości artysty. Autor formuje materię, dokonuje wyborów na podstawie własnych doświadczeń. Powoduje, że dzieło z czymś się kojarzy, a więc samo w sobie jest o czymś, wzbudza jakieś emocje, do których odbiorca może się odnieść w osobisty sposób.

Termin *treść* pierwotnie używany był w odniesieniu do poezji i stanowił przeciwieństwo dla formy rozumianej jako wygląd. Dźwięk słów od ich znaczenia oddzielili sofiści. Z czasem rozwój sformułowania poszedł dalej, powstała bardziej ogólna, ale i elastyczna formuła: „*to o czym utwór mówi i jak mówi*”<sup>9</sup>. Treść dzieła jest więc znaczeniem słów, czyli pewną myślą, natomiast forma sposobem wysławiania.<sup>10</sup> Mimo, że w mojej pracy poezja nie jest istotna, to byłam zmuszona o niej wspomnieć, aby przedstawić rolę jaką pełni treść w dziele. Szczególnie, że z czasem koncepcja formy pojmowanej jako wygląd objęła inne dziedziny sztuki. O ile w poezji sprawa jest dość jasna, ma dwie, wyraźnie rozgraniczone warstwy, gdzie forma jest językowa, a treść rzeczowa – czytelnik dostaje słowa, dzięki, którym wyobraża sobie rzeczy - to w innych sztukach sprawy mają się w bardziej skomplikowany sposób. Rzeźba czy obraz coś wyraża, oznacza. Stanowi to treść dzieła i to jest dość oczywiste. Jednak biorąc za przykład jakikolwiek obraz, można zauważyć, że jego znaczenie znajduje się w innej sferze, niż w dziele pisanim. To co widzimy to treść, która znajduje się bezpośrednio na obrazie, a nie po za nim. Odbiorca widzi przedstawiony temat, a nie tylko kolory czy kształty. Po za obrazem znajduje się model, na którym autor się wzorował. Natomiast w poezji sens jest właśnie poza

---

<sup>9</sup> Tatkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 269

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 269

zadrukowaną kartką.<sup>11</sup> Treść w pracach nie będących szeroko rozumianą literaturą jest mniej oczywista. Powoduje to, że jest bardziej swobodna na jej subiektywne postrzeganie, szczególnie w przypadku kiedy autor nie nadaje pracy tytułu, czy też komentarza, który miałby naprowadzić odbiorcę na konkretny przekaz. Kontekst pracy jest wtedy otwarty. Tak jest w przypadku moich prac. Chce, aby odbiorca patrząc na moją kolekcję oraz wchodząc z nią w interakcją sam wyciągnął wnioski i włożył w interpretację prac część siebie. Wykorzystanie twarzy dodatkowo temu sprzyja, bo odbiorca zaznajamia się z przedmiotem tak jakby poznawał nową osobę. Jest w stanie na podstawie obserwacji wyrazić opinię o tej pracy, ale i o przedstawionym człowieku.

Ustalone przeze mnie formy, proponują różnego rodzaju zakres możliwości manipulacji. W przypadku pierwszej kolekcji ( *Odwracalne* ) odbiorca może zmienić fizyczną materię dzieła w ograniczony przez samą formę sposób. Może dokonać wyboru między różnymi jej postaciami. W grupach pokazujących nieodwracalne procesy zmian oraz złudzenia optyczne przedmiot nie podlega manipulacji ze strony odbiorcy. W tych dwóch przypadkach podmiot dostaje gotową postać dzieła. Nieodwracalne zmiany są efektem podjętych manipulacji. Sam odbiorca może ich doświadczać na podstawie obserwacji i wyciągnąć z nich wnioski. Natomiast prace, które wchodziły w skład grupy *Złudzenie* nie tyle podlegają manipulacji co manipulują wzrokiem podmiotu. Odbiorca na początku jest tu w pewien sposób oszukiwany. W momencie kiedy wejdzie w interakcję z przedmiotem na najbardziej podstawowym poziomie, czyli poznawczym, zaczyna to zauważać i następuje zaskoczenie. Ostatnia grupa prac ( *Odbiorca jako współtwórca* ) w początkowej fazie była najbardziej podatna na manipulacje ze strony odbiorcy. Był on aktywnym czynnikiem, współtwórcą. W tym przypadku forma podlegała zmianie na jego własnych, osobistych zasadach. Tu otwartość na rozkład i budowanie są najbardziej jednoznaczne i oczywiste. Bez względu na to czy wybrałabym do doświadczenia 6 osób, czy 20, wynik byłby podobny. Każdy biorący w nim udział odniósł się do pierwotnego wyglądu przedmiotu w niepowtarzalny sposób, budując nową oryginalną formę.

Całościowe potraktowanie kolekcji uwidacznia spektrum możliwości manipulacji formą, które ciężko jest zawrzeć tylko w jednym przedmiocie. Jednak właśnie każda użyta postać dzieła na własnych zasadach ma poruszać odbiorcę, przez to w jaki konkretny sposób się zmienia. Wpływa ona na emocje odbiorcy, który potraktuje ją w odniesieniu do tego kim

---

<sup>11</sup> Tatkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 271-272

jest. Zakładam tu więc, że emocje towarzyszące poszczególnym osobom, będą znacząco odmienne, tak jak każdy z nas jest inny.

## Formatywność

Określenie samej formy i jej zrozumienie było istotne w moich rozważaniach, ale z racji tego, że wykonane przeze mnie prace w dużej mierze zmieniają się za pomocą ruchu, czy też pokazują przebieg zmiany na innych zasadach, warto się zastanowić nad pojęciem samego procesu kształtowania formy. Miała mi w tym pomóc teoria formatywności, która odnosi się do każdego działania człowieka.<sup>12</sup> Dodatkowo, na następnych etapach moich rozważań zbliżyło mnie to do pojęć takich jak otwartość dzieła, interpretacja oraz interaktywność, które są niezbędnymi elementami przedstawionej przeze mnie koncepcji.

Termin formatywność, z włoskiego *formativita*, wprowadzony został przez Luigi'ego Pareyson'a. Powodem, dla którego stworzył ten neologizm, była chęć odróżnienia działania mającego na celu zrobienie formy od samej formy.<sup>13</sup>

Formatywność jest robieniem, ale i wymyślaniem sposobu robienia. Charakteryzuje każdą ludzką aktywność, zarówno proste działania jak i te skomplikowane. Te w efekcie, których wykonuje się podstawowe czynności, ale i wynalazki oraz dzieła sztuki. Formatywność jest więc inwencją dzięki, której człowiek funkcjonuje, a więc w pewnym stopniu jest artystyczna.<sup>14</sup> Mimo że jest cechą każdego działania człowieka, tylko w sztuce przejawia się w sposób czysty. Jednak nie może ona być oderwana od życia, ponieważ jest bodźcem, który wydobywa na jaw jego istotę. Sedno życia istnieje właśnie w działaniu, które wywołane jest przez nieokreśloność tego co nas otacza oraz mnogość pytań, na które szukamy odpowiedzi, a które bezustannie mnożymy.<sup>15</sup>

Oznacza to, że formowanie należy rozpatrywać w kategoriach ciągłej czynności. Jednak robienie jest naprawdę formowaniem tylko, kiedy nie ogranicza się do odtwarzania.<sup>16</sup> Aby nauczyć się wymyślenia nowych form należy zdać sobie sprawę z tych, które już istnieją i je zaakceptować. One jedynie prowadzą do tego co jeszcze jest do zrobienia, ale i do sposobu w jaki to robić.<sup>17</sup> Same formy podlegają metamorfozom, w ramach których wytwarzają się nowe formy, nie kopiujące samych siebie, lecz wytwarzające inne nawiązujące do poprzednich, o pewnych cechach nieskończoności, które zapewniają ciągłość dalszego procesu formowania.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigi'ego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 17

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 20

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 19

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 10

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 59

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 56

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 38

W gruncie rzeczy formowanie w trakcie trwania wymyśla swój sposób działania i definiuje zasadę dzieła,<sup>19</sup> jednak bez założonej z góry metody, którą chce się zastosować. Metodę tą trzeba znaleźć w trakcie tworzenia, inaczej dzieło poniesie porażkę. Warunkiem jej odnalezienia jest równorzędność inwencji i produkcji. Wykonanie musi być zastosowaniem owej reguły w trakcie odkrycia sposobu robienia. Tylko wtedy, kiedy proces wymyślania sposobu robienia jest jednoczesny z samym robieniem, spełnione zostają warunki jakiegokolwiek formowania.<sup>20</sup>

W sztuce formatywność objawia się w całym życiu artysty, jest treścią (stylem), materią (fizyczną), prawem (powodzeniem, do którego dąży artysta) i osobowością.<sup>21</sup> Jego działania i myśli sprowadzają się do potrzeby kształtowania, żyje by móc formować. Natomiast dzieło, które stworzy w pewnym sensie zawiera w sobie wszystkie procesy tego formowania.<sup>22</sup> Działanie artysty jest więc intencjonalne i podporządkowane celowi, który wyznacza mu forma.<sup>23</sup> Intencjonalność jest potrzebna w równym stopniu co umiejętności, podobnie jak myśli, uczucia, pragnienia, aspiracje, czyli wszystkie aspekty doświadczenia. Działania artysty idą w kierunku formatywnym i podążają za jego zamiarem<sup>24</sup>, czego efektem jest dzieło.

Zatem robimy, bo musimy, bo kieruje nami jakaś wewnętrzna siła, która nas ku temu pcha i to właśnie stanowi podstawową właściwość każdej osoby. Formatywność jest tym co nie tylko kieruje działaniem w ogólnym znaczeniu, a co za tym idzie wytwarzaniem, ale jest też fundamentalnym warunkiem poznania. Pobudza wrażliwość i umożliwia kształtowanie wyobrażenia o danej rzeczy, czyli rozpoczyna proces interpretacji.<sup>25</sup>

Skoro dzieło jest intencjonalnym działaniem, jestem zmuszona opisać intencje, które mną kierowały. Dlaczego właściwie podjęłam się stworzenia takiej, a nie innej kolekcji i dlaczego powodowały mną takie, a nie inne emocje? Przede wszystkim chęć tworzenia biżuterii odbiegającej od tradycyjnych form jest dla mnie bodźcem samym w sobie. O ile bywam zmęczona komentarzami ludzi nie starających się otworzyć na nieoczywiste rozwiązania, sama lubię eksperymentować zarówno z formą dzieła, materiałami jak i jego treścią. Nazywam biżuterię, czyli z założenia sztukę użytkową, dziełem, ponieważ według mnie jest czymś więcej niż tylko świecidełkiem. Sam termin biżuterii znacznie się zmienił i nie oznacza już tylko

---

<sup>19</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 59

<sup>20</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 71-72

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 19-20

<sup>22</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 83

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 59

<sup>24</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 33-34

<sup>25</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 20

czegoś metalowego ze szlachetnymi kamieniami. Dla mnie jest małą rzeźbą, dziełem, które niesie przekaz, które jest o czymś. O treści biżuterii mówi materia fizyczna, w skład której wchodzi zarówno to jak wygląda dzieło, jak i to z czego jest zrobione. Wszystkie jego aspekty muszą być starannie przemyślane.

Wykorzystane materiały, a więc materia fizyczna, oddziałują na zmysły, a w dalszym procesie na emocje. W zależności od powierzchni, od tego czy jest gładka czy szorstka, odbiorca odbiera ją jako przyjemną bądź nie. Jednak to czy podmiot reaguje pozytywnie czy negatywnie zależy od niego samego. Analogicznie jest z wagą przedmiotu oraz kolorem. Ciężkie rzeczy często postrzegamy negatywnie, lekkie - pozytywnie. Ciemne z reguły – negatywnie, jasne – pozytywnie. Większość odbiera zimne kolory – negatywnie, ciepłe – pozytywnie. Nie można jednak z góry zakładać, że użyte materiały będą budzić konkretne emocje. Można to jedynie przypuszczać i przedstawić swój punkt widzenia.

W swojej kolekcji zderzam, między innymi, wypolerowane elementy z mocno chropowatymi [il.40]. Przedstawiam kontrast, który potęguje emocje. Jeżeli odbiorca za przyjemny uzna gładki element, ten szorstki będzie mu się kojarzył jeszcze bardziej negatywnie, niż w przypadku kiedy te dwie powierzchnie nie byłyby sobie przeciwstawione w jednej realizacji.

Inne prace (np. brosza (19a), brosza (19b)) [il.43/il.44] zaskakują swoją wagą i kolorem. Duże, ciemne przedmioty wydają się być ciężkie, jednak dzięki temu, że są puste w środku w rzeczywistości są lekkie. Trzeba jednak wziąć je do ręki, obejrzeć. Poza wprowadzającą dezorientację wagą, można wtedy dostrzec, że brosze ciemne są tylko z zewnątrz. Ich jaskrawy środek budzi zupełnie inne emocje niż część zewnętrzna [il.49]. Intryguje, ale i sugeruje, że wewnątrz przedstawionej osoby jest ciekawsze, niż mogło się to pierwotnie wydawać. Z reguły nie widzimy od razu tego kim jest dana osoba. Ludzie chowają swoje prawdziwe ja za pewną fasadą, aby się nie wyróżniać, aby być szarym w morzu szarości. Poznając dane osoby rozkładamy ich osobowość na czynniki pierwsze, aby móc zbudować w swojej głowie to jakimi są naprawdę.

Moja kolekcja pokazuje to co dla mnie jest najważniejsze. Łączę w niej zagadnienia, które według mnie są istotne. Z jednej strony odnoszę się do przedstawień osób wykorzystywanych w historii biżuterii, z drugiej do zmian jakim podlega przedmiot, z trzeciej do tego jak postrzegam ludzi, którzy otaczają mnie tu i teraz, jacy wydają się być skomplikowani i intrygujący, jak oni na mnie oddziałują, ale i jak ja oddziałuje na nich. Każdy kontakt z poszczególnym człowiekiem powoduje, że w pewnym stopniu się zmieniamy. Mamy na siebie nawzajem wpływ, poznajemy się, manipulujemy sobą, dodajemy lub odbieramy sobie

nawzajem energię, a wszystkie działania prezentowane w kolekcji są tego odzwierciedleniem, bądź też metaforą.

# Twarz a portret

## Twarz – motyw przewodni

Motywy przewodnim kolekcji jest twarz. Pojawia się ona w pracach w sposób jednoznaczny, ale także jako nawiązania w postaci czaszek. Wybór wiodącego wątku wynika z mojego zafascynowania starą biżuterią, szczególnie gliptyką, w której używane były przedstawienia portretowe, a także z moich obserwacji dotyczących relacji między ludźmi. Dodatkowy wpływ miało to, że według mnie twarz jest jednym z nielicznych znaków ikonograficznych rozpoznawalnych przez każdego człowieka, bez względu na to w jakich warunkach został wychowany, ale i w jakiej konwencji została przedstawiona twarz.

Należy jednak rozróżnić pojęcie portretu od samej twarzy. Z założenia portret jest przedstawieniem konkretnej osoby. Biorąc jednak pod uwagę, że w kolekcji używam wizerunków osób, które nie istnieją, nie można ich określić tym mianem. Zakładając, że ujęte w przedmiotach twarze na zasadach interakcji z podmiotem mają stać się bliskie odbiorcy, status portretu mogą uzyskać dopiero wtedy, kiedy podmiot pozna strukturę pracy. Początkowo twarz jest znakiem, który podlega interakcji, a na jej podstawie interpretacji. Dopiero kiedy odbiorca pozna i zrozumie mechanizm kierujący daną pracą może sam ocenić, czy jego zdaniem przedstawioną twarz można zaklasyfikować do grupy jaką jest portret. Jednak, mimo, że użyte przeze mnie wizerunki do niej nie należą, zachowałam towarzyszące portretom konwencje oraz cechy. Sposób w jaki przedstawiam twarze jest tożsamy z klasycznym portretem.

Według mnie, mimo swojej zamkniętej kompozycji zarówno portret, jak i w przypadku moich prac, twarz, budzi największe emocje. Brak tła lub jego ograniczona rola ukazuje człowieka odizolowanego od reszty społeczeństwa, wyobcowanego. Wprowadza to element tajemniczości i pobudza odbiorcę, intryguje go i zachęca do podjęcia dialogu, który w klasycznym portrecie odbywa się między portretowaną osobą, a portrecistą. Wszelkiego rodzaju towarzyszące atrybuty oraz sposób ujęcia postaci, a także wykorzystane materiały dodatkowo naprowadzają odbiorcę w procesie interpretacji, powodując, że przedstawienie zyskuje narracyjny charakter.

Biżuteria portretowa, która była punktem wyjścia dla mojej kolekcji, odnosi się zazwyczaj do przedstawień osób bliskich lub z jakiegoś powodu istotnych, czy to dla artysty, czy właściciela danego dzieła. Jest więc zapiskiem czyjejś historii, czegoś ważnego, czegoś co



z czasem straciło lub straci swój wymiar sentymentalny na rzecz dokumentacyjnego. Ukazana osoba z czasem stanie się obca dla kolejnych pokoleń i samo przedstawienie będzie miało inny charakter. Nie będzie to już portret ukochanej babci, ale portret kobiety, który będzie dostarczał zupełnie innych bodźców niż początkowo. Wraz ze zmianą swojej natury zmieni się postrzeganie portretu, ale i całej formy danego obiektu. Inne elementy staną się ważne, ponieważ nie będą przyćmione przez sentyment do przedstawionej osoby. Ważna będzie kolorystyka, elementy wiążące kompozycję, materiały, ale i kontekst, w którym prezentowane jest dzieło.

W przypadku mojej kolekcji postanowiłam skrócić drogę przejścia od charakteru sentymentalnego do dokumentacyjnego i poniekąd ją odwrócić. Celowo użyłam przedstawień nieistniejących osób, dodatkowo niewyrażających żadnych emocji, a więc twarzy bez tożsamości, której nabierają dopiero w trakcie procesu badania formy.

Twarz jest tu swego rodzaju metaforą, znakiem, który jest uniwersalny i rozpoznawalny dla każdego, kto kiedykolwiek widział inną osobę, lub chociażby swoje odbicie w lustrze czy nawet kałuży. Użycie tego, a nie innego nośnika, w moim odczuciu, jest uzasadnione w przypadku kolekcji, która ma trafiać do osób w każdym wieku i z każdej grupy społecznej. Za jego pomocą chciałam sprawdzić, czy poprzez szeroko rozumianą interakcję, oddziaływanie na przedmiot, czy też możliwość manipulacji, odbiorca może nawiązać więź emocjonalną z użytym wizerunkiem. Twarze w tym przypadku są więc reprezentacją relacji między ludźmi. Ukazują jak człowiek zmienia się pod wpływem innych, jak jednostki wpływają na siebie nawzajem, ale także jak wygląda proces, w którym poznajemy drugiego człowieka i w którym staje się on nam bliski. Anonimowość przedstawionych osób powoduje, że początkowo są oni obcy. Emocji nie wzbudza samo przedstawienie, ale dzieło rozpatrywane całościowo. Zagłębiając się jednak w strukturę pracy, z czasem można zdać sobie sprawę z każdego elementu, z części, które tworzą pełen układ. Twarz, która go stanowi zaczyna współgrać ze zmysłami podmiotu, który poznaje nie tylko samo dzieło, ale i przedstawioną osobę. Odbiorca w odniesieniu do tego kim sam jest oraz w zależności jak odbiera bodźce, które są mu przekazywane, zaznajamia się z twarzą, która zyskuje tożsamość. Staje się bliska odbiorcy, ponieważ, aby ją poznać zaangażował emocje. Nie tylko wszedł z nią w interakcję i zinterpretował, ale nadał jej znaczenie. Przelane emocje wpłynęły na przedstawioną osobę stając się ich częścią.

Brak tożsamości przedstawionych twarzy nie jest jednak równoznaczny z bezosobowością samych prac. Dzieło sztuki z założenia nosi w sobie czynnik osobowości jego autora. Artysta wkłada w prace swoje ja. W trakcie tworzenia bazuje na tym kim jest, co go

otacza, na tym co wzbudza w nim emocje i co go porusza. Używa tych wszystkich czynników często nieświadomie. Nie jest możliwe, aby człowiek odciął się od tego kim jest, a co za tym idzie prace artysty z założenia nie mogą być bezosobowe. Zawierają w sobie odautorską interpretację nawet jeżeli artysta nie nadaje pracom tytułu czy komentarza. Podjął pewne decyzje, które wpływają na ostateczną formę dzieła. Włożył w nią całego siebie, aby mogła stać się bytem, który sam porusza odbiorcę.

W przypadku mojej kolekcji istotne są twarze, proces nadawania im znaczenia poprzez zmianę formy, ale i możliwość manipulacji przedmiotem, dzięki której odbiorca może zbudować własny kontekst pracy, do której odniesie się w osobisty sposób. Ponieważ jednak używam przedstawień osób, które nie istnieją w realnym świecie oraz nie wyrażają żadnych emocji, kwestia dialogu nakierowana jest na relację autor - dzieło – odbiorca, a nie jak w przypadku wizerunków konkretnych ludzi, portretowany – portrecista. Następstwem tego działania jest to, że użyte przeze mnie twarze są bodźcem, a nie informacją o sportretowanej osobie. Mobilność prac oraz zachodzące w nich procesy powodują, że zawarty komunikat dotyczy samej zmiany przedstawionej osoby, a nie osoby jako takiej. Istotna jest więc forma, jej pierwotny wygląd, ale i ten po przekształceniu, jej budowa oraz rozkład prowadzący do budowy nowej formy. Wszystkie mechanizmy oraz zachodzące procesy na drodze interakcji zbliżają odbiorcę do interpretacji dzieła. Ukazują jak człowiek zmienia się pod wpływem innych ludzi, jak jednostki wpływają na siebie nawzajem, ale także jak wygląda proces, w którym poznajemy drugiego człowieka i w którym staje się on nam bliski lub obcy.

## Twarz jako znak

Twarze, które wykorzystuje się jako znak, który dzięki interakcji ułatwia odbiorcy odczytanie dzieła. Wykorzystany znak podlega przeobrażeniu, a więc odbiorca może odczytać, że chodzi o zmianę samego człowieka. Biorąc jednak pod uwagę, że możliwości kształtowania znaku są nieskończone, trzeba zdać sobie sprawę, że może on być rozpatrywany na różne sposoby. W przypadku mobilnych przedmiotów, za pomocą zmiany formy sam znak podlega deformacji, a więc jego interpretacja będzie zgoła inna, niż ta zakładana pierwotnie.

Rozpatrując moją ideę twarzy jako znaku w połączeniu ze zmianą jakiejś podlega, według koncepcji Charles'a Sanders'a Peirce'a, należy przyporządkować ją do wszystkich trzech podstawowych typów znaku, które określił: symbolicznego, ikonicznego i indeksowego.<sup>26</sup> Z jednej strony użyte przeze mnie twarze są znakami, które zostały ustanowione między mną, a określoną grupą odbiorców. Aby zrozumieć ich znaczenie, podmiot musi wiedzieć co oznaczają. Z drugiej jednak strony wizerunki imitują to co reprezentują. Bezsprzeczne jest to, że twarz jest pewną symboliczną wizualizacją człowieka. Dodatkowo sama forma wykorzystanego przeze mnie znaku ma związek fizyczny i przyczynowy ze swoim znaczeniem. Wykorzystany wizerunek jest więc jednocześnie wskazaniem obecności osoby, przypomina człowieka, a jego przekształcenia sugerują zachodzące w nim zmiany.

Sama twarz jest na tyle oczywistym znakiem w każdej kulturze, że nikt w nim nie rozpozna niczego innego niż człowieka, w grę wchodzi bardziej kulturowe uwarunkowania, które mogą odbiorcę nakierować na różną narrację towarzyszącą wizerunkom. Wiąże się to ze swego rodzaju kodem, którego znajomość jest potrzebna aby komunikat był w pełni zrozumiały, a którego odczyt może być odmienny w różnych kulturach.

Funkcjonowanie kodu opisuje teoria aktu komunikacyjnego Romana Jakobson'a. Według tej koncepcji wiadomość, która została nadana odbiorcy może być rozumiana pod warunkiem, że jest odtworzeniem rzeczywistości, kontekstem, o którym obie strony mają taką samą wiedzę. Aby odbiorca miał jakikolwiek pożytek z wiadomości, kod musi być dla niego zrozumiały, a więc wysłany za pośrednictwem klarownego medium.<sup>27</sup> Wynika z tego, że w zależności od kulturowych i społecznych uwarunkowań istnieje nieskończona ilość możliwości odczytania każdego znaku.

Włoski estetyk Ch. S. Peirce udowadnia jednak, że właśnie społeczny i kulturowy kontekst zmniejsza możliwość tej nieskończoności. Tym co stanowi ograniczenie interpretacji

---

<sup>26</sup>D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 34-38

<sup>27</sup>*Ibid.*, str. 38-40

w odniesieniu do społeczeństwa jest wiedza, bądź niewiedza, która może być problemem w odczytaniu znaku. Rzeczywistość wykreowana przez dane społeczeństwo, czy też wspólnotę może być rzeczywistością, stworzoną tylko w jej kręgach i tylko dla niej zrozumiałą, nie oznacza to jednak, że jej siła oddziaływania jest słabsza.<sup>28</sup> Dlatego między innymi w swoich pracach jako główny znak wybrałam twarz, która nie ma ograniczeń kulturowych, ani społecznych. Wizerunki nie posiadają także żadnych atrybutów sugerujących przynależność do jakiegokolwiek grupy. Przedstawienia musiały być neutralne, aby mogły być rozpatrywane przez każdego potencjalnego odbiorcę, zarówno na podstawie jego wiedzy, intuicji, ale i zmysłów. Bez względu na to w jakich kręgach obraca się odbiorca przekazany komunikat będzie dla niego zrozumiałą na jego własnych zasadach. Otwarty kontekst prac, które przedstawiam, wiąże się z wiadomością, której rozpatrywanie gwarantuje odbiorcy wolność w jego interpretacjach. Komunikat jest uniwersalny, podobnie jak użyty znak, a więc jego odczytywanie pozbawione jest jakichkolwiek ograniczeń narzuconych przez autora. Poznając przedmiot za pomocą interakcji, podmiot ma możliwość odnieść się do niego w sposób osobisty, niepowtarzalny i na takich samych zasadach go zinterpretować. Jedyne co hamuje odbiorcę w procesie odczytywania znaczenia formy to jego własne blokady, które dodatkowo będą stanowiły o indywidualnej interpretacji.

Niezależnie jednak czy w trakcie procesu poznania użyjemy intelektu, intuicji czy zmysłów, potrzebny jest klucz do rozwikłania zagadki jaką jest dzieło. Z racji na mnogość dostępnych środków, wiedzy, czy to opartej na kulturze, w której się obracamy, czy też wiedzy nabytej, ilość rozwiązań nie tyle co będzie nieskończona, ale na pewno tak duża, że może dążyć do nieskończoności. Jeżeli jednak rozpatrywać poznanie pod względem formatywnym to nawet jedna osoba na jego podstawie jest w stanie wysnuć więcej niż tylko jeden wniosek. Może tak się stać chociażby dzięki samodoskonaleniu, pogłębianiu wiedzy, czy też rozwojowi wynikającemu z doświadczenia przychodzącego z wiekiem. Skoro jednak wcześniej wspomniany Peirce postrzega znak jako proces, a sam proces jego interpretacji tworzy nowe znaki to przebieg nadawania znaczenia tymże znakom może nie mieć końca.<sup>29</sup> Jeżeli podobnie jak formatywna aktywność człowieka jest on nieustannym robieniem napędzającym nowe działanie to należy zadać pytanie kiedy ma swój koniec i czy w ogóle ma? W moim odczuciu samo zadane pytanie jest ciągiem wielu różnych odpowiedzi, co dowodzi, że aktywność formatywna towarzyszy człowiekowi we wszystkich dziedzinach życia, a wszelkie działanie jest dialogiem między stronami, które ten dialog chcą prowadzić.

---

<sup>28</sup> D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str.40-41

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 40-41

# Interakcja a interpretacja

## Proces

Proces interpretacji użytych w dziele znaków, zależy od kodów. W przypadku moich prac kod ten zawarty jest w samym „robieniu”, kierowanym aktywnością formatywną, a więc interakcją, której podmiot musi się podjąć, aby w pełni zrozumieć dzieło. Oznacza to, że interpretacja jest wynikiem interakcji. Jedno wychodzi z drugiego i angażuje odbiorcę na pokrewnych zasadach. Podobnie jak w przypadku interpretacji doświadczenie interaktywne zakłada, że przebieg procesu jest zależny od podmiotu, ale i od przedmiotu, który uznaje pewną mobilność. Za każdym razem dzieło będzie tworzyło się na nowo, a więc podlega prawu nieskończoności, ale również powoduje nieskończoność samego komunikatu.

Braku tytułów i opisów prac przy możliwości ingerencji w dzieło daje sposobność budowania własnego kontekstu. Podlegające przeobrażeniom twarze są bodźcem, który to umożliwia. Istotne jest dla mnie aby odbiorca bazując na własnych doświadczeniach, wiedzy i osobowości, za pomocą interakcji nawiązał dialog z przedmiotem, zaangażował swoje emocje i odniósł się do nich. Był jednostką aktywną w procesie formowania dzieła, a samo dzieło było bodźcem, który to umożliwia.

Według klasycznej teorii komunikowania interakcja jest sytuacją, w której role nadawcy i odbiorcy są wymienne. Pojawia się między nimi przepływ informacji, których znaczenia i wartości podlegają negocjacji.<sup>30</sup> Według Grahame’a Weinbren’a dzieło interaktywne odzwierciedla autora za pomocą swojego pierwotnego kształtu. Wpływa w ten sposób na podmiot, ale i na proces, w którym kształtuje on znaczenie dzieła.<sup>31</sup> Świadczy to o tym, że dzieło interaktywne w dużym uproszczeniu można określić jako oddziałujące na odbiorcę, ale również jako takie, na które sam odbiorca na zasadzie różnego rodzaju działań ma wpływ. Podmiot w kontakcie z dziełem ma czynny udział. Nie jest tylko obserwatorem, ale jest uczestnikiem wydarzenia, które kreuje samo dzieło. Autor daje możliwość, a odbiorca w aktywny sposób ją wykorzystuje. Na drodze poznania i procesu interpretacji tworzy nowe wartości. Jednak aby proces mógł być zainicjowany potrzebny jest bodziec, który rozpocznie reakcję.

Zakładamy więc, że aktywność człowieka nie funkcjonuje bez przyjmowania bodźców

---

<sup>30</sup> Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 175-184

<sup>31</sup> *Ibid.*, str. 139-140

z zewnątrz, a aby spełniał on swoją funkcję musi budzić reakcję. Jednocześnie wyznacza ścieżkę poznania, intryguje, zachęca do działania. Sprawia, że człowiek chce podjąć się wyznaczonemu zadaniu w sposób osobisty i niepowtarzalny.<sup>32</sup> Bodziec pobudza chęć jego zrozumienia, co samo w sobie jest procesem. Przebieg pojmowania rozpatrywany w takich kategoriach, posiada nieskończenie wiele możliwości, które ze sobą korespondują w interpretacji, co z kolei nadaje jej twórczy charakter.<sup>33</sup> Powoduje to, że odbiorca bierze czynny udział w kształtowaniu znaczenia dzieła. Prace po ukończonym procesie ze strony artysty zaczynają żyć własnym życiem zyskując co rusz nowe przesłanie i wymiar. Stają się bodźcem, na który odbiorca reaguje na różne sposoby.

Partycypacja odbiorcy w kształtowaniu dzieła może odbywać się na rozmaitych zasadach. Może on interpretować pracę w sposób pasywny lub wejść z nią w interakcję i stać się jej aktywnym czynnikiem. W drugim przypadku dzieło zyskuje nowy wymiar. Biorąc jednak pod uwagę prace, które nie zakładają fizycznej zmiany ( jak w przypadku części kolekcji *Złudzenie* ), dzieło podlega metamorfozie pod wpływem pełnego zaangażowania podmiotu, nawet jeżeli dotyczy ona przeobrażenia tylko w jego oczach. Można zatem powiedzieć, że dzieło nigdy się nie kończy. Zmienia swojego twórcę, zmienia znaczenie, zmienia swój wyraz i staje się ponadczasowe.

---

<sup>32</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 200-202

<sup>33</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 18

## Zagadnienie interakcji

Bez względu na to w jakich kategoriach rozpatrywane jest zagadnienie interakcji, zawsze angażuje minimum dwa oddziałujące na siebie nawzajem byty. Podjęte działania zostawiają na nich pewien ślad w postaci aktywnego formowania interpretacji.

Wszystkie rodzaje oddziaływań, w których następuje interpretacja znaczenia podjętych czynności, kwalifikuje się jako interakcje symboliczne, które są procesem komunikacji o charakterze performatywnym. Jest więc formą działania, z której można wyodrębnić dwa typy: interakcje niezamierzone i kierowane ( te dodatkowo dzielą się na interakcje kierowane zadaniem i kierowane tożsamością ). Niezależnie jednak na to, do jakiej grupy przyporządkuje się dane oddziaływanie, jak twierdzi Thomas P. Wilson, interakcja symboliczna nie przybiera stałych form podlegających gotowym zasadom, ale przyjmuje nieustaloną formę, kształtującą się podczas procesu.<sup>34</sup> Zakłada to pewną przypadkowość. Nie jest możliwe, aby przewidzieć na jakich zasadach odbiorca wejdzie w interakcję z przedmiotem, jaki będzie końcowy jej efekt, ani jaka będzie interpretacja. Czynniki osobiste jaki podmiot wkłada w dzieło powoduje, że za każdym razem rezultat będzie inny niż poprzedni, a więc wyjątkowy i twórczy.

Prace powstałe w wyniku badań nad teorią formatywności oraz samej formy klasyfikuje do dziedziny interakcyjności, jaką jest kinetyka. Zakłada ona procesy, w których tradycyjne dzieło przeistacza się w rodzaj wydarzenia. Zrywa ze stałą strukturą dzieła oraz podlega procesom i przeobrażeniom. Zmienność jest jednym z podstawowych atrybutów kinetyki, co powoduje, że jest ona podatna na oddziaływanie i wytwarza między odbiorcą a dziełem napięcie. Publiczny, ale i autonomiczny charakter dzieła kinetycznego nie pozwala żadnej ze stron zająć pozycji dominującej. Zarówno podmiot jak i przedmiot znajdują się w tym samym punkcie, są elementami tej samej rzeczywistości, która ma się połączyć za pomocą dialogu.<sup>35</sup>

Sztuka kinetyczna proponuje odbiorcy możliwość ingerencji w strukturę dzieła. Relacje między elementami uruchamiają się wraz z wprawieniem dzieła w ruch lub za pomocą decyzji podejmowanych przez odbiorcę. Poszerzenie zakresu możliwości ingerencji podmiotu w dzieło przeobraziło sztukę kinetyczną o charakterze autonomicznym w sztukę partycypacyjną.<sup>36</sup>

Ja samą interakcję rozpatruję dwojako. Z jednej strony jest to wpływ jakie dzieło ma na odbiorcę, z drugiej natomiast dotyczy zmian jakie zachodzą w samym przedmiocie za sprawą

---

<sup>34</sup> Kluszczyński Ryszard W. *Sztuka interaktywna Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 175-184

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 66-77

<sup>36</sup> *Ibid.*, str. 66-77

podmiotu. Odbiorca uczestniczy w modelowaniu dzieła na różnych zasadach, zależnych od tego co ono mu umożliwi. Bez względu na to do jakiego nurtu zaklasyfikowałabym swoją kolekcję, należy rozróżnić wyodrębnione przez Eric'a Zimmerman'a cztery typy interakcyjności: poznawczą, funkcjonalną, eksplicytną i meta-interaktywność.

Interaktywność poznawcza zachodzi na poziomie intelektualnym i prowadzi do interpretacji dzieła. Odnosi się do tych aspektów umysłu, które określają emocje i wartościują odczuwanie dzieła. Zatem dotyczą całej kolekcji, którą wykonałam, w sposób najbardziej ogólny, ponieważ tego rodzaju interaktywność obejmuje na tych samych zasadach sztukę interaktywną, jak i malarstwo klasyczne, z założeniem, że chodzi tu przede wszystkim o zaangażowanie w dzieło poprzez psychikę, emocje, ale i otwarcie się na dialog i jego znaczenie.<sup>37</sup>Odnosi się więc do interpretacji dzieła w szerokim pojmowaniu oraz do tego jak dane dzieło działa na odbiorcę. Sztuka interaktywna staje się więc uniwersalna, ponieważ nie wyodrębnia prac rozumianych jako interaktywne we współczesny sposób. Źródłem jest tu umysł, co powoduje, że interaktywność poznawcza pojmowana jest jako właściwości istot żywych. Oznacza to, że element interaktywności dotyczy podmiotu. Wynika z tego, że ten typ może obejmować wszystkie zachowania mające związek z poznawaniem świata, niezależnie od tego co jest obiektem tego poznania.<sup>38</sup>

Jest więc najszerszym i najbardziej ogólnym sposobem pojmowania opisywanego zagadnienia, ale jednocześnie tłumaczy i wiąże się z pozostałymi typami. Interaktywność poznawcza ściśle obejmuje wszystkie grupy z mojej kolekcji, z założeniem, że niektóre można przyporządkować również do innych odmian. W przypadku grupy *Złudzenie* trzeba zaznaczyć, że podlega ona tylko wyżej opisanemu typowi.

Ważne jest, aby dodać, że wskazane rodzaje interakcyjności nie występują oddzielnie, zawsze ze sobą koegzystują ( np. eksplicytna z poznawczą ). Jedynym wyjątkiem jest wyżej opisana interakcyjność poznawcza, która może występować samodzielnie. Jednak większość działań interaktywnych łączy ze sobą wybrane typy interakcyjności w różnych konfiguracjach.<sup>39</sup>

Interakcja funkcjonalna, czyli drugi rodzaj interaktywności, związana jest ze sztuką kinetyczną. Zachodzi na poziomie materialności dzieła, na jego strukturze, ale także na wersjach, które umożliwia dane dzieło. Jest więc rodzajem uczestniczenia użytkowego.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Kluszczyński Ryszard W. *Sztuka interaktywna Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 161-163

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 164-167

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 161-163

<sup>40</sup> *Ibid.*, str. 161-163



Dotyczy bezpośrednio zagadnień dotyku i wrażeń, które za sobą niesie. Należy jednak odróżnić samo dzieło od mechanizmów, które umożliwiają jego doświadczanie. W przypadku moich prac mechanizmami tymi będą zarówno filmy dokumentujące przemianę obiektu ( w grupie *Nieodwracalne* ), jak i te pozwalające na transformację danego przedmiotu ( w grupie *Odwracalne* ). Interakcja zatem nie dotyczy wyłącznie samego dzieła, ale także zewnętrznych uwarunkowań, które wpływają na rozwój doświadczenia. Dodatkowo określają one możliwości przebiegu kształtowania się cech indywidualnych procesu, ale nie pozwalają na faktyczną ingerencję w strukturę samego dzieła. Oznacza to, że dany mechanizm pozwala oddziaływać na pracę na tyle na ile sam autor na to pozwolił. Interaktywność funkcjonalna zatem wspomaga kontakty z materialnymi obiektami.<sup>41</sup>

Trzeci rodzaj, czyli interaktywność eksplicytna, dotyczy wszelkich czynności wynikających z nieciągłości dzieła, ale i tych zakładających wybór, czy też wydarzenia przypadkowe.<sup>42</sup> Obiekty należące do tej grupy oddziałują na charakter czynności poznawczych oraz na sposoby posługiwania się nimi. Nadaje im w ten sposób naturę doświadczeń partycypacyjnych, które mają otwartą postać. Interaktywność eksplicytna łączy więc w sobie cechy interaktywności poznawczej i funkcjonalnej.<sup>43</sup> Jako przykład autor książki podaje między innymi „*Grę w Klasy*” Julia Cortazar’a, która przełamuje linearność tekstu, dając możliwość odczytywania jej na wiele sposobów. Jest ona także przykładem dzieła otwartego w teorii Umberto Eco, można więc wysnuć wniosek, że interaktywność eksplicytna oraz dzieło otwarte są ze sobą tożsame, a skoro tak jest, to odnosi się również do mojej kolekcji, a w szczególności grupy *Odwracalne* oraz *Odbiorca jako współtwórca*.

Ostatni opisany przez Zimmermana typ to meta – interaktywność. Podmiot łączy tu ze sobą zjawiska należące do różnych mediów, także nieinteraktywnych. Zawłaszcza je, przerabia i buduje od nowa po to, aby stworzyć z nich narracje.<sup>44</sup> O ile interaktywność eksplicytna związana jest z obszarami muzealno-galeryjnymi to meta-interaktywność odnosi się przede wszystkim do sztuki nowych mediów, które wykorzystują działania mające miejsce w obrębie miejskim. Przykładem może być chociażby GPS-Art, czy sztuka mediów lokacyjnych. Wiąże ze sobą sztukę awangardową oraz popularną.<sup>45</sup> Ponieważ w swoich pracach nie używam tego typu działań i mimo że naturalnym środowiskiem biżuterii jest przestrzeń publiczna, byłoby nadużyciem stwierdzenie, że działania interaktywne w tym przypadku należą do typu meta-

---

<sup>41</sup> Kluszczyński Ryszard W. *Sztuka interaktywna Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 167-170

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 161-163

<sup>43</sup> *Ibid.*, str. 170 -173

<sup>44</sup> *Ibid.*, str. 161-163

<sup>45</sup> *Ibid.*, str. 173-174

interaktywności. Dlatego postanowiłam zakończyć jego opis w tym właśnie miejscu, nie rozwijając go bardziej.

Stworzone przeze mnie prace należą do trzech z wymienionych wyżej typów. Są one interakcyjnością poznawczą, ponieważ głównym ich celem jest poznanie, funkcjonalną, ponieważ do części z nich dodane są mechanizmy, umożliwiające odbiór dzieła, a bez których mógłby być on nie jasny, eksplicytną, ponieważ zakładają wybór, ale i otwartość prac. Jednocześnie udostępniają różne możliwości partycypacyjne odbiorcy. Jedną z grup (*Odwracalne*) zakłada ingerencje w strukturę materialną pracy na ograniczonych przeze mnie warunkach. W tym przypadku podmiot ma możliwość wyboru, między proponowanymi formami przedmiotu. Kolejne dwie grupy, *Nieodwracalne* oraz *Złudzenie*, angażują odbiorcę w mniej aktywny sposób. Jest on obserwatorem zachodzących zmian. Nie ma możliwości ingerencji w formę dzieła, ale na podstawie własnych doświadczeń oraz osobowości może zbudować kontekst pracy, a więc wpływa na towarzyszącą jej narrację. Dodatkowo grupie *Nieodwracalne* towarzyszy zapis procesu zmiany, przez co kwalifikuje się do interakcyjności funkcjonalnej. Uczestniczenie w kształtowaniu dzieła w przypadku ostatniej grupy (*Odbiorca jako współtwórca*) miało największe znaczenie. Sześć osób bezpośrednio wpłynęło na jego formę, jednak nie na jej ostateczny wygląd. Postanowiłam, że podmiot będzie współuczestniczył w procesie tworzenia. Zostało mu zaznaczone, że finalna forma, będzie zależna ode mnie. Powoduje to, że proces zatoczył koło. Z jednej strony odbiorca otrzymuje przedmiot, na który ma wpływ, z drugiej jednak, ma świadomość, że wszystkie jego działania będą kształtowały ostateczną formę, dzięki komunikatom, które mi przekazał, a które ja musiałam zinterpretować.

## Autor, odbiorca, dialog

Wszelkiego rodzaju działania, których podjęłam się przy tworzeniu kolekcji zakładają interakcję, zarówno podmiotu z przedmiotem jaki i ze mną. Dzieło jest materią, która za pomocą interakcji podlega interpretacji. W tym przypadku stoi ono w centrum i jest przekąźnikiem oraz samym bodźcem do podjęcia dialogu. Trzeba tu jasno zdefiniować rolę autora i odbiorcy, ale także określić mechanizmy samego dialogu, czyli proces interpretacji.

Przy tworzeniu dzieła autorowi towarzyszą pewne intencje. Narzuca on temat, nawet jeżeli nie jest ściśle określony. Nie wiadomo, w którą stronę podąży dialog, bo jest to w dużym stopniu uwarunkowane przez podmiot. Zatem w zależności od odbiorców dialog będzie inny. Opiera się on na interpretacji, której podlega wszystko co nas otacza. Jest ona pierwotna i odnosi się do form bez rozdzielania na to co materialne i niematerialne.<sup>46</sup> Interpretacja jest osobistym działaniem, które ma na celu zrozumienie przedmiotu na własnych, oryginalnych zasadach. Zawsze jest aktywnością dotyczącą konkretnego przedmiotu, ale i określającą ten przedmiot. Nie jest możliwa tylko wtedy, kiedy podmiot podporządkuje się z góry narzuconej interpretacji.<sup>47</sup>

W przypadku mojej kolekcji możliwości zmiany, manipulacje przedmiotem czy też samo obserwowanie metamorfozy, pozwala na pewien wybór. Zakładając, że praca ma dwa oblicza, jak w przypadku broszy, w której twarz została pocięta w plastry [il.3/ il.4], odbiorca może wskazać, to co go bardziej interesuje. Może wybrać dwie ścieżki rozwoju dyskusji oscylujące wokół stylistyki pracy, ale także samą zmianę, ruch przedmiotu. Może się odnieść do prac w sposób metaforyczny, ale i ściśle techniczny. Wszystko zależy od otwartości podmiotu. Odbiorców da się zatem podzielić na tych, którzy będą rozpatrywać twarz ujętą w biżuterii w sposób metaforyczny, mówiący o zmianie przedstawionych osób oraz na tych, którzy zauważą samą zmianę przedmiotu, jego różne wersje. Zakładałam zatem otwartość na kontekst, ale i wolność interpretacji. Wszystkie ludzkie działania dążą do formowania otaczającej nas rzeczywistości, są z natury aktywne, a więc formatywne i związane siecią interpretacji, której źródło leży właśnie w wolności. Sprawia ona, że to co jest interpretowane jest nieograniczone. W wyniku tego interpretacje wiążące ze sobą relację między człowiekiem a światem są nieskończone.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 9

<sup>47</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 202-203

<sup>48</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 8-9

Procesem interpretacji rządzi więc forma, która budzi u odbiorcy zainteresowanie.<sup>49</sup> Wszelkiego rodzaju mechanizmy użyte w kolekcji zmierzają do zaangażowania podmiotu na zasadach współdziałania motywowanego brakiem narzucenia woli artysty. Interpretacja i samo dzieło stoją na równi, a więc dzieło bez niej nie istnieje.<sup>50</sup> Jednak poszczególne interpretacje, jak twierdzi Giovanni Gentile, muszą zostawać w związku z życiem każdego odbiorcy,<sup>51</sup> który do przedstawionych prac powinien odnieść się w sposób osobisty, rozpatrując przedmiot na zasadach własnych doświadczeń i poglądów.

Osobistość interpretacji zakłada również Luigi Pareyson. Jasno określa, że powinna ona być oryginalna, określona, ale i otwarta na nadchodzące perspektywy.<sup>52</sup> Formatywne działanie, każdego człowieka sprawia, że podmiot rozwija wszystko, co wejdzie z nim w reakcję, podporządkowuje sobie te rzeczy, ale jednocześnie pozostawia je w sferze niepoahamowanej niezależności. Oznacza to, że ekspresja osoby interpretującej charakteryzuje naturę interpretacji. Wykonane dzieło w jej obliczu zawiera w sobie tożsamość dzieła, ale i osobowość odbiorcy. Konkretyzuje to charakter interpretacji, która zakłada, że z jednej strony dzieło samo się określa, z drugiej zaś metody jego definiowania są za każdym razem inne. Powoduje to, że wielość możliwości wykonawczych nie jest zagrożeniem dla jego jedności.<sup>53</sup>

Nie ma wątpliwości, że odbiorca jest istotnym elementem każdego dzieła. Bez niego tworzenie nie miałoby sensu. Mimo, że artystą kieruje forma i robi ją tylko ze względu na nią samą, to rola jaką pełni nie kończy się wraz z pracą autora. Odbiorca przejmuje „pałeczkę”, aby dalej dzieło mogło żyć, funkcjonować w świecie, aby mogło zalewać ten świat mnogością znaczeń i za każdym razem formować się na nowo. Odbiorca jest więc aktywnym czynnikiem dzieła, który nie dostaje z góry określonych rozwiązań, ale jak określa to Jacques Derrida negocjuje je, a więc uwalnia od wtórności i zależności komunikatu. Dzieło jest najważniejsze, jego struktura otwiera je na relacje z podmiotem. Wymaga jednak specjalnego odbiorcy, który będzie je współtworzył, czynnie w nim uczestniczył. W wyniku tego stanie się ono wydarzeniem lub też sposobem komunikacji.<sup>54</sup> Idealny odbiorca w pełni się angażuje, współtworzy na równych prawach z autorem. Zagłębia się w dzieło, a nie bada je tylko powierzchownie. Interesuje go sedno sprawy. Użyte materiały mogą mu pomóc, ale i

---

<sup>49</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 121

<sup>50</sup> *Ibid.*, str. 118

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 119

<sup>52</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str. 204

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 248 - 250

<sup>54</sup> Kluszczyński Ryszard W. *Sztuka interaktywna Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 142

zaszkodzić w trakcie interpretacji.<sup>55</sup> Idealny odbiorca prowadzi więc dialog, nie zawsze łatwy i od razu zrozumiały, ale w pełni go angażujący. Osoba interpretująca rozpatruje dzieło w specyficzny dla siebie sposób, zależący od punktu, w którym w danym momencie się znajduje. Skoro jeden człowiek może zmienić zdanie na konkretny temat, okazuje się, że w grupie ludzi poglądów na jedno zagadnienie może być nieskończenie wiele. Punkty widzenia, opinie, a więc interpretacje są zmienne, dążą do ciągłego dopracowywania. Odbiorca stale poszerza swoją perspektywę, coraz to dalej odchodząc od pierwotnej, często banalnej interpretacji. Niezależność odbiorcy, to w jaki sposób się wyraża, ale i jego osobowość kształtuje interpretacje.<sup>56</sup>

Moim celem jest, aby prace, podlegające zmianom, oddziaływały na odbiorcę i przemawiały same przez siebie, tym jak wyglądają i jak działają. Rozkład, któremu podlegają oraz wykorzystane materiały są istotne w procesie interpretacji. W zależności od cech danego odbiorcy mogą je one ograniczać bądź też szerzej otwierać na budowanie kontekstu pracy. Odwołując się do koncepcji dzieła otwartego autorstwa Umberto Eco należy wyodrębnić dwa mechanizmy, kierujące interpretacją.

Dzieło można traktować jako komunikat. Aby go zrozumieć nadawca (czyli autor) i odbiorca muszą używać takiego samego kodu (de)szyfrującego znaki. Posługiwanie się innym kodem spowoduje brak możliwości właściwego odczytania komunikatu. Z jednej strony do analizy znaczeń nadawca używa reguł w pełni zrozumiałych dla odbiorcy, z drugiej, modyfikuje je wprowadzając dezorientację. Zmiany są jednak na tyle nieduże, że przekazywana informacja nie pozostaje całkowicie niezrozumiała. Odbiorca aby odczytać komunikat musi podjąć wysiłek. Sprawia to, że tworzą się nowe, nieprzewidziane przez autora znaczenia. Można przyjąć, że „otwieranie” dzieła sztuki wiąże się z celową, ale niewielką deformacją reguł, które narzuca sam autor. Drugi mechanizm, gwarantujący wielość możliwości interpretacyjnych opiera się na faktycznej zmianie dzieła. Przekształca się ono w obrębie swoich składowych, wzbogacając o nowe jakości i elementy. Ułożenie składników względem siebie zakłada pewną przypadkowość, co powoduje, że teoretycznie ilość kombinacji i rodzajów odczytania jest większa niż tylko jedna.<sup>57</sup>

Przyznając jednak, że dzieło jest rodzajem dialogu, a ostateczna jego postać w dużej mierze zależy od odbiorcy, zakładamy jednocześnie, że tego rodzaju komunikację można rozpatrywać na dwa sposoby. W jednym przypadku artysta znajduje się w pozycji dominującej,

---

<sup>55</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigię Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 35

<sup>56</sup> Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, str.206-210

<sup>57</sup> URL:[https://www.academia.edu/22293269/Sztuka\\_w\\_procesie\\_jako\\_typ\\_dzie%C5%82a\\_otwartego](https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego) [ odczyt: 03.07.2017]

natomiast w drugim to odbiorca gra główne skrzypce.

Pierwszy przypadek definiuje artystę jako osobę sprawującą kontrolę nad dialogiem. To on wybiera sposób w jaki przekaże informację, dokąd ona podaży, ale i kontroluje poprawność odczytania komunikatu. W drugim przypadku, to odbiorca ma władzę. Za pomocą interpretacji może przekształcać dzieło na tych samych zasadach co autor, a co za tym idzie współtworzyć. Otwartość dzieła jest narzędziem, które stanowi źródło tych przekształceń. Różne wariacje dają odbiorcy możliwość podjęcia decyzji.<sup>58</sup> Zatem w zależności od postawionego pytania, odpowiedzi będzie wiele, a dzieło będzie przybierać różne formy. Dodatkowo ilość komunikatów zawarta przez artystę, jest w tym przypadku większa, zachęca to odbiorcę do interakcji bardziej niż dzieło o prostej strukturze.<sup>59</sup>

Zarówno dla Pareyson'a, jego ucznia Umberto Eco, jak i dla mnie, rola podmiotu w procesie kształtowania dzieła jest istotna. To właśnie odbiorca już po zakończeniu procesu formowania dzieła sprawia, że dalej się ono rozwija. Według Eco dzieło jest propozycją możliwości interpretacyjnych. Jest zbiorem bodźców o nieokreślonym charakterze, co powoduje, że jego odczytania nieustannie się zmieniają. Z kolei Roman Ingarden koncentrował się na niedookreślonych miejscach pozostawionych wyobraźni człowieka. W skutek czego ilość wyobrażeń będzie tak duża jak ilość odbiorców. Sens dzieła rodzi się więc w wyniku dialogu między dziełem a tymże odbiorcą.<sup>60</sup>

Interpretacja zakłada współpracę, na kolejnych poziomach. W początkowych stadiach jest relacją artysty z aktywną materią, a następnie odbiorcy z gotowym dziełem,<sup>61</sup> jest więc dialogiem, który w odniesieniu do całościowego charakteru dzieła nie zamyka go na interpretację.<sup>62</sup> Według Luigi'ego Pareyson'a artysta, a więc autor dzieła działa kierowany formą. Nie jest on wyrażającym siebie podmiotem, który zyskuje zadowolenie dzięki udanej ekspresji.<sup>63</sup> Jednak w zależności od punktu widzenia, sztuka jest zarazem czymś mniej i czymś więcej niż wyrażającym się artystą. Przede wszystkim jest odrębną formą, a więc ekspresją samej siebie. Jednocześnie potraktowana jako uformowany materiał jest samą osobowością autora.<sup>64</sup> W trakcie formowania dzieła twórca interpretuje i kontempluje formę, poznaje Formę Idealną, którą próbuje wcielić w życie.<sup>65</sup> Autor na podstawie szeregu prób, szkiców, ciągłego poprawiania, uczy się sposobu w jaki ma zrobić formę. Testuje wszystkie możliwości, z których

---

<sup>58</sup> URL:[https://www.academia.edu/22293269/Sztuka\\_w\\_procesie\\_jako\\_typ\\_dzie%C5%82a\\_otwartego](https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego) [ odczyt: 03.07.2017 ]

<sup>59</sup> Eco Umberto, *Dzieło Otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, str. 129

<sup>60</sup> URL:[https://www.academia.edu/22293269/Sztuka\\_w\\_procesie\\_jako\\_typ\\_dzie%C5%82a\\_otwartego](https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego) [ odczyt 03.07.2017 ]

<sup>61</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigi'ego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 78

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 34

<sup>63</sup> *Ibid.*, str. 26

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 29

<sup>65</sup> *Ibid.*, str. 64

tylko jedna okazuje się tą właściwą.<sup>66</sup> Artysta jest więc przestrzenią rozważań, ich początkiem i końcem, ale też warunkiem możliwości.<sup>67</sup>

Pierwiastek duchowy, który autor utworu umieszcza w dziele powoduje, że posiada ono już jedną interpretację – odautorską. Jest ona w moim mniemaniu, ostatnim elementem potrzebnym, aby dzieło spełniało warunki jedności, która wywołuje w odbiorcy poczucie, że dzieło może być przez niego w pełni zrozumiałe i zinterpretowane we właściwy sposób. W kontakcie z dziełem szybko okazuje się, że jest ono niewyczerpalne, bo zawiera w sobie aspekty nieskończoności osoby oraz formy. Skoro dzieło jest bodźcem do zadawania ciągłych pytań, interpretacja także jest niewyczerpalna.<sup>68</sup> Nie jest jednak ostateczna, wymaga stałego drażenia. Nie ma powodu, ale i sensu zadawać pytania „co autor chciał powiedzieć?”, ponieważ dzieło wychodzi poza ramy czasu. Dzieło za każdym razem będzie odbierane inaczej, a więc zawsze będzie aktualne.

Opisane przeze mnie zagadnienie interpretacji, jej charakter oraz mechanizmy jakimi się rządzi, prowadzi do jednoznacznego określenia jej jako narzędzie interakcji. Relacje między dziełem a odbiorcą, zakładające czynny udział podmiotu, bezsprzecznie należy określić mianem interaktywnych, nawet jeżeli owa interaktywność rozumiana jest na zasadach oddziaływania lub szeroko rozumianego partycypowania w procesie kształtowania dzieła. Jego otwartość, a także założenie, że interpretacja dąży do nieskończoności z góry rozpatruje udział podmiotu w sposób aktywny, czyli zakłada pewną interakcję, zarówno między autorem a odbiorcą jak i samym dziełem a odbiorcą. Moje prace, poza koncepcją otwartości na kontekst, opierają się w dużej mierze na fizycznej zmianie przedmiotu. Podmiot bierze czynny udział nie tylko w procesie interpretacji, ale ta interpretacja wyrasta z owej fizycznej zmiany. Aby odbiorca mógł w pełni zinterpretować dzieło musi poznać jego strukturę, jego wszystkie oblicza, a więc wejść w interakcję z przedmiotem w sposób fizyczny, a nie tylko ideowy. Interakcja nie kończy się więc tylko na obserwowaniu gotowego przedmiotu i wysnuciu wniosków, ale na obserwacji zmiany, która odbywa się w czasie i przestrzeni.

---

<sup>66</sup> Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, str. 59-60

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 43-44

<sup>68</sup> *Ibid.*, str. 116- 117

# Kolekcja

## Odwracalne

W swojej kolekcji, wykorzystałam różnego rodzaju interakcje, które opisuję na przykładzie konkretnych prac. Powstało 37 przedmiotów oraz 5 dodatków (uchwyt do tygla i pudełko, linka z zapięciem oraz dwa magnesy (zestaw 8)), z których może powstać około 55 obiektów. Z racji tego, że zakładam otwartą interpretację kolekcji, opiszę tylko wykorzystane mechanizmy, to jak można nimi manipulować oraz możliwości jakie dają. Wszystkie prace poruszają tematykę zmian, które zachodzą w człowieku pod wpływem innych, dlatego uważam, że nie ma większego sensu opisywać mojej interpretacji poszczególnych elementów kolekcji, szczególnie, że motywy jej powstania opisałam we wcześniejszych częściach dysertacji. Jedynym wyjątkiem (od braku opisu inspiracji) jest czwarta grupa, w której proces zmiany odbywał się na zasadach doświadczenia, któremu towarzyszyły opisy uczestników.

Pierwsza grupa prac, ukazuje odwracalną dekonstrukcję. W tym przypadku biżuteria ma dwa oblicza, oraz w części przedmiotów dwie lub więcej funkcji. W skład tej grupy wchodzi dziewięć obiektów, w których za pomocą przemieszczania elementów lub ich przekształcania można w sumie stworzyć około trzydziestu wariacji. Do tej części kolekcji, zostały dołączone, krótkie filmy instruktażowe, pokazujące działanie poszczególnych mechanizmów.

W pięciu pracach, mobilne elementy powodują, że następuje deformacja lub „ukrycie” głównego motywu, czyli twarzy. W dwóch broszach wizerunek skonstruowany jest z ruchomych plastrów, co pozwala na przemianę. W jednej z nich (brosza(1)) [il.1] plastry ułożone są pionowo, a ich ruch następuje naprzemiennie w sposób uporządkowany. Sama twarz umiejscowiona jest w prostokątnej złotej ramie, dzięki której możliwe jest przekształcenie broszy [il.2]. Zakłada ona dwa warianty, zamknięty, czyli przedstawiający oraz otwarty, abstrakcyjny. W drugim ułożeniu aby rozpoznać wizerunek trzeba dobrze się przyjrzeć strukturze pracy. W tym przypadku twarz wykonana jest z czarnego szkła akrylowego. Jest ona matowa, jednak kiedy „otworzy” się broszę widać boki plastrów, które subtelnie błyszczą, w trakcie ruchu. [ film nr 1 ]

W drugiej broszy (2) poziome elementy twarzy rozpadają się chaotycznie. Wizerunek umieszczony jest w owalnej, srebrnej ramie, co może kojarzyć się z klasyczną kameą. Biała twarz, została pokryta ciemnym pigmentem, który następnie przetarłam, dzięki czemu uwidoczniły się jej rysy. Stanowi to także kontrast dla jasnych ścian plastrów. Elementy poruszają się w górę oraz w dół po dwóch szynach konstrukcyjnych. W przypadku tej broszy



plastry można rozsunąć symetrycznie [il.3], zostawić całą twarz [il.4], „rozrzucić” elementy chaotycznie [il.5] lub ułożyć inny układ w obrębie ramy. [ film nr 2]

Trzecia brosza (3) [il.6], jest odmienna od wcześniej wspomnianych. Zmiana, którą pokazuje nie zakłada deformacji, ale ukazuje dwa oblicza osoby [il.7]. Brosza ma formę czaszy, która została wypolerowana na lustro i dodatkowo pozłocona. W środku umieszczony został ruchomy element na trzpieniu, dzięki któremu można nim obracać i wybrać jeden z wizerunków. Element ten jest połączeniem twarzy i czaszki [il.8]. Wykonany został z żywicy. Dodatkowo sama czaszka pokryta została czarnym pigmentem dla uwypuklenia kształtu. [ film nr 3]

W kolejnej pracy twarz, podobnie jak w przypadku wcześniej opisanych brosz, skonstruowana jest z plastrów, jednak pokazuje inny mechanizm. W złotej klatce wisiora (4) znajduje się pomiedziowany wizerunek głowy kontrastujący z obramowaniem [il.9]. Główny element umieszczony jest na dwóch szynach, które trzymają go w centrum prostopadłościanu. Jednocześnie są one częściami mechanizmu pozwalającego na ruch twarzy. Za pomocą korbki umieszczonej na szczycie klatki wizerunek przechodzi coraz większą deformację [il.10]. Twarz podlega rozkładowi budując nową formę. [film nr 4]

Ostatnia mobilna praca wykonana jest z betonu. Wisior (5) jest duży i ciężki [il.11]. Składa się z dwóch prostopadłościanów. Na jednym z nich umieszczony jest negatyw twarzy, natomiast na drugim pozytyw [il.12]. Magnesy umieszczone w rogach brył powodują, że składają się one w jedną, większą całość. Prostopadłościany stanowią jednocześnie główny element wisiora oraz jego zapięcie. Obracając bloki w osi pionowej można uwidocznić twarze, odwrócić je względem siebie [il.13] lub umieścić jedną w drugiej, zamykając je w prostopadłościanie. [il.14] [film nr 5]

Kolejne prace wchodzące w skład tej grupy, mają więcej niż jedną funkcję. Mobilność w tym przypadku nie pokazuje samego ruchu twarzy, ale dotyczy przemiany jednego elementu biżuterii w inny, np.: jeden naszyjnik zbudowany jest z dwóch odrębnych elementów biżuterii. W przypadku tej części ciężko jednoznacznie przypisać im określoną kategorię, ponieważ naszyjnik w jednym układzie, w następnym przekształca się w broszę lub na odwrót.

Jedna z prac całkowicie złożona tworzy broszę (6) [il.15]. Po wyjęciu głównego elementu, z metalowej, ażurowej konstrukcji, tworzy wisior (6a) [il.16] oraz broszę (6b) [il.17]. Są tu więc zawarte trzy elementy biżuterii. Dla przejrzystości skupię się na dwóch oddzielnych częściach, czyli broszy i wisiorze. Brosza (6b) wykonana jest z mosiądzu. Jest ona elementem konstrukcyjnym, który można założyć osobno. Jest swego rodzaju klatką, która trzyma wszystkie części w całości. Główny element jest owalną fasetowaną formą wykonaną z czarnej

żywicy oraz mosiądzu. Jako element broszy (6) przypomina pęknięty kamień, który po wyjęciu z „klatki” można otworzyć. W środku jest łańcuszek, dzięki czemu element ten staje się wisiosem (6a). Kiedy owal zostanie otwarty uwidaczniają się dwa profile twarzy skierowane w przeciwnych kierunkach. Obie części zamontowane są na zawiasie, a jako zamknięcie służą magnesy, które pozwalają także na stabilne umiejscowienie elementu z powrotem w broszy (6b). [film nr 6]

Kolejna praca może przybrać trzy formy. Kiedy wszystkie części są złożone stanowi owalny wisior (7) [il.18], który został wykonany z białego mosiądzu, szkła akrylowego oraz nefrytu, w którym wyrzeźbiona została twarz. W tej formie przypomina klasyczną kamee. Nefrytowy wizerunek można wyjąć z wisiora, pozostawiając ramę. Otrzymujemy wtedy dwa odrębne obiekty, nefrytowy łańcuch (7a) [il.19] oraz wisior z metalu (7b) [il.20]. Nefrytową twarz wykonałam z ułożonych pionowo płytek o grubości 2 milimetrów. W tylnej części każdej z nich wmontowany został podłużny element ze srebra połączony z następną częścią, dzięki temu twarz rozkłada się harmonijkowo i tworzy łańcuch o nieregularnym kształcie (7a). Rama (7b), która została po wyjęciu nefrytowego elementu jest rodzajem cargi, która w pierwotnej wersji trzyma kamień. Na tylnej ścianie wisiora jest rysunek twarzy niewidoczny kiedy wszystkie części są złożone. [film nr 7]

Ostatnia praca z tej grupy jest zestawem (8) [il.21], który ma najwięcej możliwości. W jego skład wchodzi 11 elementów, pięć brosz (8a), wisior (8b), uchwyt (8c), dwa magnesy, kauczukowa linka z zapięciem oraz bryłka metalu uformowana w twarz. Wszystkie części są zamknięte w pudełku przez co zestaw przypomina produkt marketingowy. Każda z brosz (8a) [il.22] wykonana została z barwionego silikonu oraz miedzi. Przedstawiają one negatywowe wizerunki kobiety w różnym wieku, który dodatkowo podkreślony jest kolorem, od bladego różu w przypadku noworodka, do ciemnej szarości w przypadku starszej kobiety. Brosze oprócz tego, że same stanowią elementy biżuterii, to dzięki temu, że wizerunki ukazane zostały w negatywie, można wykorzystać jako formy odlewowe do naszyjnika (8b) [il.23]. Daje to możliwość stworzenia pięciu różnych wariacji. Główny element wisiora służy jednocześnie jako tygiel [il.24]. W rurkę umieszczoną w jego górnej części mocuje się uchwyt (8c). W wisiorze umieszczona jest twarz wykonana ze stopu wooda, który topi się w temperaturze 65,5 stopnia Celcjusza. Aby zmienić formę wizerunku, tygiel trzeba zalać wrzątkiem. Kiedy metal będzie płynny należy przelać go do wybranej formy i na wierzchu zamocować dołączony do zestawu magnes. Po umieszczeniu magnesu i zastygnięciu metalu, z formy wyciągamy twarz w wybranym wieku. Umieszczamy ją w podstawie, z której wyjmujemy uchwyt, a w jego miejsce mocujemy linkę z zapięciem. W tym przypadku, wisior (8b) zmienia się po

każdorazowym procesie. Modyfikacji podlega nie tylko twarz. Stop wooda, który stanowi centralny element wchodzi w reakcję z powierzchnią podstawy, przez co na dnie zostaje cienka, chropowata warstwa metalu, nadając całości przypadkowy charakter [il.25]. Zestaw ten umożliwia odbiorcy wybór najbardziej atrakcyjnej dla niego opcji. Być może takiej z jaką najbardziej się identyfikuje, taką jaką chciał by być lub taką jaka wyda mu się najbardziej bliska. [film nr 8]

## Nieodwracalne

Kolejna grupa składa się z prac, w której zainicjowane procesy są nieodwracalne. Jeden przedmiot zmienia się w drugi, niosąc za sobą dwa różne doznania emocjonalne oraz estetyczne. W tym przypadku, ważniejszy od efektu końcowego jest proces, któremu podlegają prace. Aby odbiorca mógł w pełni dostrzec i zinterpretować zmiany zachodzące w przedmiocie zostały one udokumentowane.

W skład tej grupy wchodzi cztery wisior. Trzy z nich wykonane zostały z drewna i mosiądzu, jeden z miedzi. Nacisk kładę tu na sam przebieg zmiany, a nie na początkowy wygląd naszyjnika lub jego efekt końcowy. Prace podlegają takim procesom jak spalanie, rozrost mchu, rzeżuchy oraz soli. Za pomocą różnych działań twarz zmieniała się na cztery odmienne sposoby.

Proces palenia (9) był najkrótszy, a jednocześnie najbardziej destrukcyjny. Spalona twarz [il.27] niesie za sobą zupełnie inne odczucia, niż początkowo [il.26]. W pewnym momencie rysy twarzy zaczęły gwałtownie znikać, a sama forma stawała się coraz mniejsza i bardziej krucha. [film nr 9]

Zupełnie inna sytuacja towarzyszyła pracy, w której użyłam mchu. Wisior (10) ma formę koła, a drewniana twarz znajduje się w jego centralnym punkcie [il.28]. Dookoła zaszczepiłam kępki mchu, który stopniowo zarastał twarz. Postęp zmiany był długotrwały i wymagał cierpliwości. Z czasem jednak proces się skończył. Mimo, że twarz w zupełności zarosła i straciła swą czytelność, osobiście uważam, że pracy towarzyszą pozytywne uczucia. [il.29] [film nr 10]

W kolejnym doświadczeniu do procesu transformacji użyłam soli (11). Początkowo twarz moczyła się w roztworze ponad trzy tygodnie [il.30]. Na tym etapie na filmie można zaobserwować jej ruchy, zmianę koloru, która następuje kiedy drewno nasiąka wodą i solą. Po wyjęciu naszyjnika z płynu wraz ze stopniowym schnięciem zaczynała wychodzić z niego sól. Pojawiała się kępkami, które spadały, a w ich miejsce rosły nowe, aż w końcu sól przestała przyrastać [il.31]. Proces zmiany wydawał mi się tutaj magiczny, wyjątkowo spokojny, jakby senny. [film nr 11]

Ostatnią pracą z tej grupy jest wisior wykonany z miedzianej siatki (12). Twarz sama w sobie jest tu ledwo dostrzegalna i bardzo ulotna [il.32]. W nadtopionej siatce widać dziury, przez co praca wydaje się być stara. Dla kontrastu postanowiłam w niej wyhodować rzeżuchę, roślinę, która szybko rośnie [il.33]. Proces kiełkowania wzbogacił pracę. Rośliny wychodziły przez większe otwory w siatce, powodując, że twarz stawała się miejscami coraz bardziej zielona, ale i coraz mniej czytelna. W tym przypadku postanowiłam nie zatrzymywać procesu

na etapie wzrostu, ale pozwoliłam uschnąć roślinom. Dzięki temu w pracy widać przejście od zniszczonej twarzy, poprzez kojarzący się z życiem rozrost, aż do obumierania roślin. [film nr 12]

Każda twarz mimo, że dalej przypomina tą pierwotną, po zmianie ma zupełnie inny wyraz, wzbogacony dokumentacją, która sama w sobie jest osobną opowieścią. Odbiorca wchodzi w interakcję z przedmiotem obserwując jego historię, rozkład pierwotnej formy dążącej do nowej, zupełnie innej. Procesy uwiecznione na filmach miały swoją kontynuację. Musiałam podjąć decyzję kiedy zakończyć ich rejestrowanie. Mogły one trwać dalej i dalej w nieskończoność, a co za tym idzie dostarczać kolejnych bodźców. Postanowiłam je jednak zatrzymać. Było to działanie intuicyjne, czekałam, aż efekt będzie dla mnie satysfakcjonujący, aż forma, którą przyjęła dana praca będzie moim zdaniem skończona, aż wzbudziła we mnie uczucia, które były „jakieś”, w nadziei, że odbiorca odbierze je w podobny sposób. Dzięki dokumentacji podmiot może uczestniczyć w tym procesie, którego zakończenie nie jest definitywne, bo mogłoby trwać dalej. Zostawia więc odbiorcę w pewnym niedosycie, ale i z rozbudzoną ciekawością, zaintrygowanego jak dalej potoczyły się losy przedstawionych osób. Będzie zadawał pytania, a więc będzie rozpoczynał dialog.

## Złudzenie

Trzecią częścią kolekcji są prace, które zmieniają swój charakter w zależności od dystansu, z jakiego są oglądane. Z daleka wyglądają zupełnie inaczej niż z bliska. Aby dostrzec wszystkie elementy należy w pełni zaangażować zmysł wzroku, a także dokładnie zbadać strukturę prac. Jako jedyne kładą one nacisk nie tylko na formę, ale i na to z czego ta forma jest zrobiona. W skład tej części wchodzi cztery wisiory, dwa naszyjniki i cztery brosze, do stworzenia, których wykorzystałam dwie teorie dotyczące zmysłu wzroku – teorię widzenia z bliska i z daleka oraz psychologię postaci.

Teoria widzenia z bliska i daleka została rozwinięta między innymi przez Hildebrand'a. Jest ona rodzajem poznania opartym na zmysłach. Według autora koncepcji podczas patrzenia z bliska gałki oczne są w ciągłym ruchu przez co jedynie obiegają kontury przedmiotu. Tego rodzaju patrzenie potrzebne jest w życiu codziennym, aby zapoznać się z przedmiotem. Nieustanny ruch oczu przeszkadza jednak w stworzeniu całościowego obrazu, który może być wyraźny tylko w trakcie oglądania z daleka.<sup>69</sup> W przypadku biżuterii, czyli małego przedmiotu, sytuacja jest odwrotna.

Patrząc z daleka otrzymujemy inny przekaz, obraz jest niepełny. Oczy wymagają większego skupienia na przedmiocie, aby móc dostrzec wszystkie szczegóły i w pełni poznać obiekt. Wzrok musi zostać zaangażowany zupełnie inaczej niż w przypadku np. malarstwa, szczególnie impresjonistycznego, gdzie aby ogarnąć wzrokiem całość, wszystkie plamy barwne, trzeba stanąć odpowiednio daleko.

Cztery wisiory wykonane zostały z mosiądzu, który został częściowo pozłocony. Z daleka prace te zdają się być prostymi bryłami geometrycznymi. Z bliska jednak widać, że dwie kule i dwa sześciiany zbudowane są z małych czaszek. Drobne elementy, układające się w ażurowe formy zaskakują swoim ciężarem. Dodatkowo łączą ze sobą dwie odmienne powierzchnie, gładką i chropowatą. Wypolerowane, pozłoczone części, zdają się być bardziej szlachetne i kontrastują z matowymi, przebarwionymi fragmentami. W przypadku tych prac należy odwrócić teorię widzenia z bliska i daleka, ponieważ rozkładowi podlega tu nie tyle sam przedmiot, co wiedza, którą posiada odbiorca. Podmiot widząc z dystansu te naszyjniki z góry zakłada ich prosty kształt. Odczytuje je jako podstawowe bryły geometryczne. Dopiero patrząc na nie z bliska w jego percepcji buduje się ich faktyczna forma.

---

<sup>69</sup> Tatariewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 280 - 281

Jeden z wisiorów (13) odnoszący się do odwrotności teorii widzenia z bliska i daleka na zewnątrz ma cztery gładkie ściany. W środku umieszczony jest wypolerowany, połocony ostrosłup o podstawie prostokąta, który odbija czaszki w wewnętrznych płaszczyznach bryły [il.34]. Dzięki temu wydaje się ich być więcej niż w rzeczywistości, a dodatkowo pozornie wypełniają całe wnętrze głównej części wisiora [il.35].

Kolejna z prac (14) ma kształt sześcianu [il.36]. Front czaszek, w tym przypadku skierowany jest na zewnątrz bryły, którą można otworzyć. Wewnątrz znajduje się złoty naszyjnik (14a), który prześwieca przez ażury [il.37]. Środkowy element jest lustrzanym sześcianiem wiszącym na łańcuszku, w takim samym układzie jak zewnętrzny wisior [il.38]. W tym przypadku został dołączony krótki film, pokazujący działanie mechanizmu [film nr 13]. Mimo, że ta praca ma dwa oblicza postanowiłam zaklasyfikować ją do tej grupy, ponieważ jej głównym motywem jest manipulacja percepcją odbiorcy.

Kolejne dwa wisior mają kształt kuli. Jedna z nich (wisior (15)) w całości zbudowana jest z czaszek o wymiarach ok. 5 mm. W tym przypadku ażur pomiędzy nimi jest na tyle duży, że widać środek. W osi oraz na zwieńczeniu linki zostały umieszczone rurki delikatnie podgięte po łuku, które subtelnie odbijają otoczenie [il.39]. W przypadku następnej pracy (wisior (16)), czaszki umieszczone są bardzo gęsto. W górnej części w ich miejsce wstawiony został fragment złotej półkuli, która odbija otoczenie oraz osoby oglądające wisior [il.40].

Kolejne dwie prace pokazują proces zmiany w odmienny sposób. W tym przypadku istotna jest ewolucja części, z których się składają. Główny element krok po kroku podlega coraz większej deformacji, budując w ten sposób całą formę naszyjnika. Aby dostrzec zmianę twarzy trzeba dokładnie obejrzyć prace. Każdy kolejny moduł różni się od poprzedniego, a więc ostatni element w szeregu znacząco odbiega od pierwotnego. Odbiorca w tym przypadku, może być zaskoczony ewolucją elementu, ale także poznać drogę jaką musi on przejść aby dojść do ostatecznej swojej formy. W zależności od tego, w którym miejscu podmiot zacznie, element będzie podlegał procesowi zmiany od formy twarzy do jej maksymalnego uproszczenia lub na odwrót.

W naszyjniku (17), wykonanym z mosiądzu, wykorzystałam technologię odlewu na glinkę. Wychodząc od formy pierwotnej, która znajduje się w centrum naszyjnika, kolejno robiłam kopię kopii uzyskując coraz to mniej dokładną wersję pierwowzoru, dochodząc do kształtu, który nie przypomina twarzy, ale raczej kroplę stopionego metalu. W tym przypadku elementy naszyjnika rozchodzą się symetrycznie od dwóch skierowanych do siebie profili, pomiędzy którymi znajduje się zdeformowana klatka w kształcie graniastosłupa. Elementy dodatkowo pokryte są boraksem, co nadaje całości starego wyglądu, ale także powoduje, że

powierzchnia elementów jest nierówna, szorstka, co jest kontrastem dla coraz to bardziej opływowych modułów. [il.41]

W kolejnym naszyjniku (18) części rozchodzą się niesymetrycznie. W centrum znajduje się przezroczysty sześcian, w którym umieszczona została misternie wyrzeźbiona głowa. Od sześcianu odchodzą kolejne elementy, które ulegają stopniowej deformacji. Z jednej strony są one coraz bardziej gładkie, obłe, aż w końcu dochodzą do kształtu kuli. Głowy z drugiej strony ulegają stopniowej geometryzacji, w efekcie ostatni element ma kształt sześcianu. Zapięcie, które znajduje się pomiędzy kulą a sześcianem jest bryłą, która łączy ich cechy charakterystyczne, sześć ścian i obły kształt. Dzięki temu ciąg części jest zachowany, a prace można oglądać zaczynając w dowolnym jej punkcie. Zbudowana z podlegających zmianom elementów forma utrzymana jest w kolorystyce perłowego różu, dlatego z daleka, może przypominać klasyczny naszyjnik z pereł. [il.42]

Kolejne prace należące do tej części kolekcji to seria czterech brosz, które odwołują się do psychologii postaci. Teoria ta skupia się na całościowym postrzeganiu form. Według jej twórców twierdzenie, że najpierw postrzegamy elementy, a dopiero na ich podstawie budujemy całość jest nieprawdą. Psychologia postaci zakłada, że bezpośrednio widzimy twarz, a nie osobne jej części, które jako takie są abstrakcyjne. Tak więc całość ma charakter pierwotny, a poszczególne fragmenty łączymy ze sobą mechanicznie. Człowiek patrząc na twarz automatycznie składa wszystkie jej elementy w całość, a więc mimo, że pamięta jak wygląda dana osoba, nie jest w stanie przypomnieć sobie kształtu np.: jej oczu.<sup>70</sup>

Cztery wykonane przeze mnie brosze o obłym kształcie, na froncie mają umieszczone poszczególne części twarzy jednej osoby, oczy (19a, 19b), nos (19c) i usta (19d) [il.43-46]. Każda z nich funkcjonuje jako oddzielny element biżuterii, można je jednak ułożyć na stelażu tworząc w ten sposób rzeźbę (19) [il.47]. Mimo swoich dużych rozmiarów, brosze są bardzo lekkie. Puste w środku prace wykonane zostały z dwóch cienkich warstw żywicy. Zewnętrzna warstwa ma ciemno szary kolor, natomiast wewnętrzna jest intensywnie różowa. Powoduje to, że brosze, które mają formę „baniek” są interesujące także od środka [il.48-51]. Jaskrawy kolor częściowo powtarza zarys elementów twarzy, a częściowo tworzy różnego rodzaju nacieki. W formie brosz wewnątrz jest ukryte, przylega do ubrania odbiorcy, nie da się go zobaczyć. Jednak kiedy ułoży się je na stelażu zmieniają swój charakter, stają się częścią rzeźby. Prostopadłościan wykonany z niklowanego mosiądzu w przedniej części zamontowane ma przezroczyste szkło akrylowe, na którym wiszą brosze. Na tylnej ścianie umieszczone jest lustro, które dzięki

---

<sup>70</sup> Tatkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, str. 285



dystansowi odbija wnętrze brosz, umożliwiając ich całościowy ogląd. Brosze, elementy rzeźby, wiszą kolejno jedna pod drugą. Najpierw jedno oko, później drugie, następnie nos i w końcu usta. Osoba oglądająca taki układ automatycznie składa elementy w twarz.

## Odbiorca jako współtwórca

W ostatnią częśći kolekcji odbiorca został najbardziej zaangażowany. Wykorzystałam zasady interakcyjności odnoszące się do sztuki konceptualnej. Przygotowany przeze mnie materiał, udostępniłam odbiorcy, który został przeciwstawiony materii. Dzieło nie ma tu charakteru finalnego, ale jest kontekstem dla odbiorcy. Dopiero dzięki wkładowi intelektualnemu podmiotu powstała jego ostateczna forma.<sup>71</sup>

Wybrałam sześć osób, które otrzymało wyrzeźbioną głowę oraz zadanie do wykonania. W jego treści określone zostały warunki doświadczenia, do których należało odnieść się w osobisty i niepowtarzalny sposób [il.52]. Celem doświadczenia była próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję, poznanie jego struktury, a także przekształcenie formy obiektu. Każdy miał za zadanie wyobrazić sobie, że przedmiot przedstawiający głowę (obiekt (20)) [il.53] jest żywym człowiekiem, na którego wpływa. Osoby biorące udział w doświadczeniu mogły ją rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, mogły także zmienić ją na wiele innych sposobów, wybór należał do nich. Można było wpłynąć na tą osobę pozytywnie lub negatywnie, manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Kiedy uczestnicy podjęli decyzję w jaki sposób chcą wpłynąć na tą jednostkę, mieli wybrać element lub elementy, które ich zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawili. Z tych fragmentów wykonałam biżuterię przedstawiającą osobę, którą dzięki temu doświadczeniu uczestnicy mogli poznać. Dodatkowo zadaniu towarzyszyła karta z serią pytań, na które podmioty badania miały odpowiedzieć. Pytania odnosiły się do ich motywacji, do sposobu wpływania na „osobę”, do stosunku jaki do niej mają, czy stała im się bliższa oraz jakie towarzyszyły im przy tym emocje.

Doświadczenie okazało się trudne dla niektórych uczestników. Powstała seria sześciu elementów, które zaskoczyły mnie swoją formą. Zaobserwowałam, że część uczestników mimo, że ciężko było im się odciąć od tego, że głowa, którą dostali jest przedmiotem, podkreślała, że nie chcą jej niszczyć, że każdy akt będzie w jakiś sposób destrukcyjny, nie zdając sobie sprawy z tego, że nasze działanie skierowane w stronę innych ludzi w jakiś sposób ich przekształca, nie zawsze w ten zły. Czynności uczestników miały pokazać zmiany człowieka za pomocą różnych mechanicznych procesów, niekoniecznie dosłownie. To, że jedna z osób biorących udział w doświadczeniu rozciąła ją na cztery części nie oznacza, że w

---

<sup>71</sup> Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010, str. 114-115

rzeczywistości chciałaby rozplatać komuś głowę. W tym przypadku to działanie miało odkryć wnętrze przedstawianej osoby. Uczestnik doświadczenia chciał pokazać, że ludzie skrywają za maską to jakimi są naprawdę [il.62]. Jednocześnie jedna z osób podkreśla: *„miło zajrzeć komuś do głowy, zobaczyć co myśli, co się w nim znajduje, szczególnie, jeżeli jest się pewnym, że nie spotka się tam prawdziwych, być może złych, myśli, a tylko bajkę”*. Później dodając jednak, że nie czuje bliskości z przedstawioną osobą, ani tego, że na nią wpływa. Był to przedmiot, który w pewnym stopniu identyfikowała ze mną, bo głowa jest wytworem moich rąk. Do wykonanej w efekcie geody (21) [il.54], która składa się tylko z lewej części twarzy obciętej tuż przy oku, perły i koralików, postanowiłam dodać jedynie zapięcie broszy (21a) [il.55]. Cała forma wydawała mi się już tak skomplikowana, że nie potrzebowała żadnego dopełnienia. [ zał. 1]

Ciekawym rozwiązaniem wydało mi się podejście chłopca, który jak na swój wiek podszedł bardzo poważnie do tematu. Chciał, *„żeby głowa przemówiła”*. Swoim działaniem pokazał, że *„rozmowa, kłótnia potrafi zepsuć relację międzyludzką – tak jak na przykład niepotrzebnie powiedziane słowo. Można potem wszystko odbudować, ale jest inaczej”* Zamierzał w ten sposób zaznaczyć jak trudno czasem porozumieć się z innymi. Mimo, że przedmiotu nie rozpatrywał jako osoby to jednak podkreślił, że rozumie, iż jest to pewien symbol. Poszarpane krawędzie obiektu (22) [il.56] wydają się być agresywne. Dodatkowo podkreśla to posklejanie rozbitych elementów w przypadkowy sposób. Do obiektu dodałam czarny łańcuch o nieregularnych ogniwach, aby praca zachowała swój charakter (22a) [il.57]. [ zał. 2]

Szczególnie osobiście do problemu podeszła studentka. Postanowiła pokazać obiektowi doświadczenia swój świat, to co dla niej jest ważne, czyli słowo, które jest początkiem i pozwala na komunikację. Dla niej w literach zawiera się cały świat. Chciała, aby osoba, na którą oddziałuje poznała jak słowa wpływają na nią, jak to co czyta lub słyszy zostaje w jej umyśle na zawsze i buduje jej tożsamość. Dzięki temu, że przekazała część siebie, przelała w „osobę” swoje myśli, słowa, przeżycia i wspomnienia, nawiązała z nią więź. Podkreśliła nawet, że jest ona teraz jej częścią. Droga ku temu nie była jednak dla niej łatwa. Czowała strach, bo nie zastanawiała się nigdy nad tym jak może wpływać na innych, ani jak inni wpływają na nią. Jednak później poczuła fascynację, ponieważ tworząc tą „osobę” poniekąd przyglądała się temu jaka ona jest. Fascynację na końcu zastąpiła rezygnacja spowodowana brakiem możliwości pokazania drugiemu człowiekowi tego co nosimy w sobie, bo każdy odbierze to inaczej, bo każdy jest inny. Obiekt (23) [il.58], przetworzony z głowy stanowi dwie połączone ze sobą połówki twarzy. Szczelina między nimi wypełniona jest dużą ilością małych kartek ze słowami ważnymi dla uczestnika doświadczenia. Postanowiłam z obiektu wykonać wisior (23a) [il.59],

pokazujący twarz wertykalnie, tak aby szczelina znajdowała się z boku. Dodatkowo dodałam do niej wąski srebrny pasek uzupełniający twarz. [ zał. 3]

Część z osób postanowiła wykonać zaawansowane, przestrzenne obiekty, z dużą ilością dodanych elementów. Inni z kolei do samej formy podeszli bardzo oszczędnie. Za pomocą niedużych środków wykonali wiele mówiące obiekty. Jednym z przykładów jest praca kobiety, która postanowiła wyciąć środkowy element twarzy (24) [il.60], zawierający usta, nos i część oczu. Stworzyła pas, który dodatkowo pomalowała na ciemny niebieski kolor. Według niej to działanie jest „[...] próbą przywołania słów tej osoby, jej zapachu i sposobu w jaki postrzega świat. To próba wtargnięcia w jej wnętrze”. Wybrany przez nią fragment jest symbolem najważniejszych dla niej zmysłów: wzroku, smaku i słuchu. Natomiast pokrycie go kolorem jest rodzajem zabezpieczenia przed światem. „Obraz osoby” chciała zachować, zabrać jej fragment dla siebie. Jednocześnie kolor niebieski jest w tym przypadku symbolem wolności, niezależności i spokoju. Sama „osoba” wpłynęła na nią pozytywnie, dała jej dużo ciepła i dobrej energii, a także bliskości i zaufania. Do niebieskiego pasa twarzy dodałam z obu stron wąskie srebrne obramowanie stanowiące granice bransolety (24a) [il.61], co podkreśliło wyrwany z kontekstu fragment twarzy. [ zał. 4]

Kolejny uczestnik doświadczenia poruszył problem tego, w jaki sposób odbieramy nowych ludzi. Początkowo widzimy ich fizyczność. Dopiero w późniejszym kontakcie dostrzegamy jacy są naprawdę. Zrzucają maskę, można zauważyć ich wnętrze. Za pomocą rozcięcia twarzy w trzech miejscach i otwarcia tych przecięć uczestnik uwidoczniał jaskrawy kolor, który krył się w środku (25) [il.62]. Wydało mu się to interesującą metaforą tego, że ktoś kto pozornie jest nijaki ze względu na swój wygląd tak naprawdę może być interesujący. Po zajrzeniu w głąb danego człowieka przestaje on być zagadką. Osoba stała mu się więc bliska, ponieważ poznał jej strukturę. Miał z nią bezpośredni kontakt, co zmieniło zarówno ją jak i jego samego. W tym przypadku do obiektu postanowiłam dodać lustrzany element umiejscowiony z tyłu (25a) [il.63]. Odbija on jaskrawy kolor różowy i nadaje głębi pracy, która w efekcie końcowym stała się broszą. [ zał. 5]

Ostatni uczestnik doświadczenia postanowił ofiarować „osobie” plemienny tatuaż (26) [il.64]. Według niego stanowi on uzupełnienie głowy, dodaje jej charakteru, a także nadaje cech indywidualnych. W tym przypadku przywiązanie, które opisuje, dotyczy własnoręcznie wykonanego „dzieła”, a nie samej osoby. Odpowiedzi na pytania były tu bardzo krótkie i zdawkowe, dlatego ciężko wysnuć z nich jakiegokolwiek wnioski. Czego ja mogę się domyślać, to to, że uczestnik doświadczenia nie zdając sobie sprawy wpłynął na tą „osobę”, coś jej ofiarował, a więc wpływ był pozytywny. Mimo, że podkreślił, że sam nie chce jej niszczyć to

pisze także, że z niechęcią myśli o tym, że ja ją zniszczę wykonując z niej biżuterię. Oznacza to, że wbrew temu co może się wydawać przywiązał się, może nie do „osoby”, ale do przedmiotu, bardziej niż sam zakładał. W przypadku tego obiektu moja ingerencja była największa. Ponieważ uczestnik wykonał „tatuaz” uznałam, że jest on najważniejszym elementem jego działania i na niego chciał zwrócić największą uwagę, dlatego jest to praca, w której twarz w końcowym efekcie jest w ogóle niezauważalna. Postanowiłam wyciąć część głowy z „tatuazem” i przekształcić ją, być może, na przekór uczestnikowi. Wykonałam broszkę (26a) [il.65], która wygląda jak swego rodzaju żywy organizm. Chciałam pokazać jak ważny może być tatuaz, jak staje się on czyjąś historią, a nawet czyjś życiem. To jak w przypadku plemiennych tatuazy, wzory żyją wraz z kulturą danej społeczności. Jednocześnie działanie uczestnika bardzo mocno wpłynęło na moje zachowanie. W przypadku osób, które wykonały pracę rzetelnie i w sposób przemyślany, poświęcając jej dużo czasu, moje działanie było tylko dopełnieniem prac. Tu jednak zostało rzucone mi wyzwanie, którego postanowiłam się podjąć. Praca, którą wykonał ten mężczyzna oczywiście była pracochłonna i celowa, jednak jego sposób podejścia do tematu był inny, a więc spełnił swoje zadanie, powodując jednak, że dialog, który zawiązał się w tym przypadku był bardziej skomplikowany. [zał. 6]

Z wykonanych przez uczestników doświadczenia obiektów stworzyłam biżuterię podkreślającą cechy charakterystyczne przedmiotów. Dzieło w tym przypadku zatacza krąg, przechodzi od autora do (pierwszego) odbiorcy pełniącego funkcję współtwórcy i znowu do autora, który przez pryzmat swojej osoby odbiera dany mu obiekt, aż do odbiorcy (ostatecznego), który zinterpretuje gotowe dzieło na własnych niepowtarzalnych zasadach. W tym przypadku pracy towarzyszy opis, odbiorca (ostateczny) może się więc do niego odnieść. Zna podstawy historii, które dzieło przedstawia oraz drogę jaką przeszło. Ma wszelkie niezbędne informacje do tego, aby wysnuć zaawansowane wnioski.

Doświadczenie to udowadnia, że jeden przedmiot można przekształcić na wiele sposobów. W zależności od osoby, rozwiązania będą bardziej metaforyczne lub bardziej techniczne. Wszystko zależy od tego kim dana osoba jest i jakie wartości przeważają w jego życiu. Wykonane realizacje podlegają interakcji odbywającej się na zasadach autor – (pierwszy) odbiorca – autor – odbiorca (ostateczny). Nastąpiło tu podwójne przemodelowanie dostarczanego komunikatu. Jest to swego rodzaju zabawa w „głuchy telefon”, gdzie pierwotny komunikat podlega przewartościowaniu, ale i rozkładowi, za pomocą dostarczanych nowych kodów. W trakcie cyklu ostateczna forma buduje się dzięki „negocjacom” podjętym z (pierwszym) odbiorcą. W wyniku tego odbiorca (ostateczny) dostaje formę, która nosi w sobie osobowość dwóch autorów.

## Zakończenie

Kolekcja interaktywnej biżuterii jest wynikiem badań nad teorią Luigi'ego Pareyson'a oraz zagadnieniem formy. Stworzyłam prace, które w oparciu o założenia formatywności ukazują aktywność człowieka w procesie formowania. Poczynając od idei, poprzez szkice i modele, aż do ostatecznej materialnej formy, której rozwój, dzięki odbiorcy nigdy się nie kończy.

Odwołując się do mojej wcześniejszej twórczości, nie zdawałam sobie sprawy z tego, że korzystam z założeń teorii formatywności. To co początkowo robiłam intuicyjnie teraz zyskało większy sens. Także uporządkowanie wartości, które towarzyszą dziełu sprawiło, że jestem obecnie bardziej świadomym twórcą, który wie co chce uzyskać swoim działaniem i co jest jego celem.

W przypadku tej kolekcji tworzenie było długotrwałym procesem opartym na szeregu badań zarówno teoretycznych jak i technicznych. Mechanizmy pozwalające na ruch oraz zmianę przedmiotu wymagały wielu prób oraz stricte technicznego podejścia. Wszystkie prace w pełni zaangażowały moją świadomość, ale i umiejętności manualne. Powstały one bez użycia współczesnych technologii, takich jak chociażby druk 3d. Pozwoliło to na wykonanie serii unikatów podlegających zmianom. Zachęcają one odbiorcę do interakcji swoją nieoczywistą formą, a dalej do interpretacji dzieła.

Podjęłam się tematu rozkładu oraz budowy formy ponieważ proces zmian, przechodzenia jednego kształtu w inny, wydał mi się interesujący. Dał mi również możliwość eksperymentowania z formą na odmiennych zasadach, a także rozszerzył zakres możliwości interpretacyjnych przez samego odbiorcę. Ukazanie szeroko pojętych zmian, pozwala na odbiór kolekcji w osobisty sposób. Mimo, że moja prywatna interpretacja nie jest narzucona, w moim mniemaniu jest czytelna. Jednak to czy odbiorca podąży tym samym tokiem myślenia i zrozumie, że ukazane w biżuterii twarze podlegające przeobrażeniu mogą być czymś więcej niż tylko pokazaniem zmian przedmiotu, będzie jego subiektywną opinią. To czy interakcja zaprowadzi go do głębszej interpretacji, czy też będzie ona powierzchowna, zależy tylko od niego. Podobnie jak zrozumienie całego komunikatu, ale i samego znaku jakim jest twarz. Odbiorcę stawiam więc na uprzywilejowanym stanowisku, dającym mu całkowitą wolność w interpretacji kolekcji, która dzięki swej otwartości na kontekst to umożliwia.

Interakcyjność biżuterii pokazuje, że nie jest ona tylko użytkowym przedmiotem, ale niesie ze sobą doznania estetyczne takie jak może nieść rzeźba czy obraz. Sposób użycia

materiałów, stylistyka prac, ale i same formy poszczególnych elementów kolekcji są w moim mniemaniu potwierdzeniem tych słów. Aktywna rola odbiorcy w procesie formowania dzieła dodatkowo podbija znaczenie kolekcji, nie tylko jako serii użytecznych przedmiotów, ale jako dzieł, nad którymi odbiorca może sprawować władzę, zarówno w trakcie interakcji, interpretacji, ale i samego prezentowania prac. Podmiot jest filarem, który łączy dwa światy. Wychodzi z galerii i sam staje się kuratorem wystawy, którą prezentuje. Pogłębia tym samym samą interpretację dzieła, które wchodzi w interakcję z większą ilością ludzi, a tym samym rozszerza zakres energii formatywnej.

Długotrwała praca nad kolekcją, rzeźbienie twarzy, bezpośredni z nimi kontakt spowodował, że ta kolekcja jest mi bliższa niż którakolwiek wcześniejsza. Znam na pamięć wszystkie detale, rysy, kształty, nawet sam ruch, to jak forma się rozkłada i buduje w nową. Prawdopodobnie, poza swoją twarzą, nie znam niczyjej innej w taki sposób jak znam te, które zostały użyte w kolekcji.

## Kolekcja – zdjęcia





*Ilustracja 1 - Brosza (1) - miedz, szkło akrylowe, stal*



*Ilustracja 2 - Brosza (1) - miedz, szkło akrylowe, stal*



*Ilustracja 3 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony miedz, stal*



*Ilustracja 4 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony miedz, stal*



*Ilustracja 5 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony mosiądz, stal*



*Ilustracja 6 - Brosza (3) - złożony mosiądz, żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 7 - Brosza (3) - złożony mosiądz, żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 8 - Brosza (3) - złożony mosiądz, żywica epoksydowa, stal*





*Ilustracja 9 - Wisior (4) - złożony mosiądz, mosiądz, stal*



*Ilustracja 10 - Wisior (4) - złożony mosiądz, mosiądz, stal*



*Ilustracja 11- Wisior (5) - beton, magnes, stal*



*Ilustracja 12 - Wisior (5) - beton, magnes, stal*



*Ilustracja 13 - Wisior (5) - beton, magnes, stal*



*Ilustracja 14 - Wisior (5) - beton, magnes, stal*



*Ilustracja 15 - Brosza (6) - mosiądz, żywica epoksydowa, stal, magnes*



*Ilustracja 16 -Wisior (6a) - mosiądz, żywica epoksydowa, stal, magnes*





*Ilustracja 17 - Brosza (6b) - miedz, stal, magnes*



*Ilustracja 18 - Wisior (7) - biały mosiądz, szkło akrylowe, kauczuk, srebro, nefryt*



*Ilustracja 19 – Łańcuch (7a) - srebro, nefryt*



*Ilustracja 20 - Wisior (7b) - biały mosiądz, szkło akrylowe, kauczuk*



*Ilustracja 21 -Zestaw (8) - drewno, stal, miedź, srebrzony miedź, magnes, silikon, miedź, biały miedź, stop wooda, kauczuk*



*Ilustracja 22- Brosze (8a) - silikon, miedź, stal*



*Ilustracja 23 - Wisior (8b) - biały mosiądz, stop wooda, magnes, kauczuk*



*Ilustracja 24 -Tygiel (8c) - srebrzony mosiądz, biały mosiądz, magnes*





*Ilustracja 25 - Wisior (8b) - biały mosiądz, stop wooda, magnes, kauczuk*



*Ilustracja 26 - Wisior (9) - mosiądz, drewno, stal*



*Ilustracja 27 - Wisior (9) - mosiądz, drewno, stal*



*Ilustracja 28 - Wisior (10) - mosiądz, drewno, mech, stal*



*Ilustracja 29 - Wisior (10) - mosiądz, drewno, mech, stal*



*Ilustracja 30 - Wisior (11) - mosiądz, drewno, stal*



*Ilustracja 31 - Wisior (11) - mosiądz, drewno, sól, stal*



*Ilustracja 32- Wisior (12) - miedź, stal*





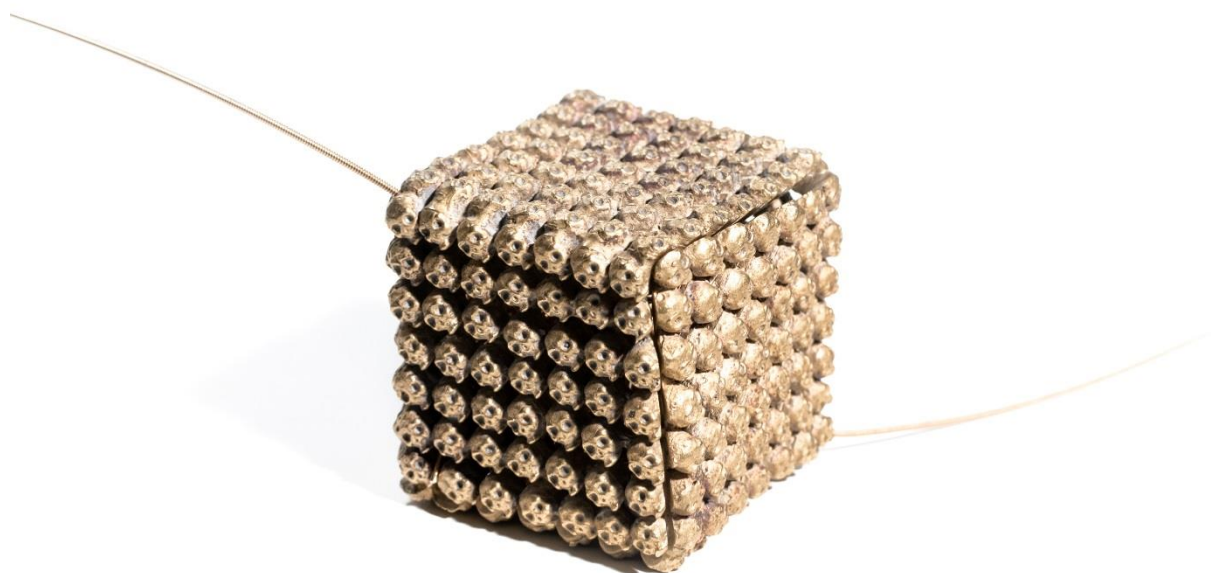
*Ilustracja 33 - Wisior (12) - miedź, rzeżucha, gaza, stal*



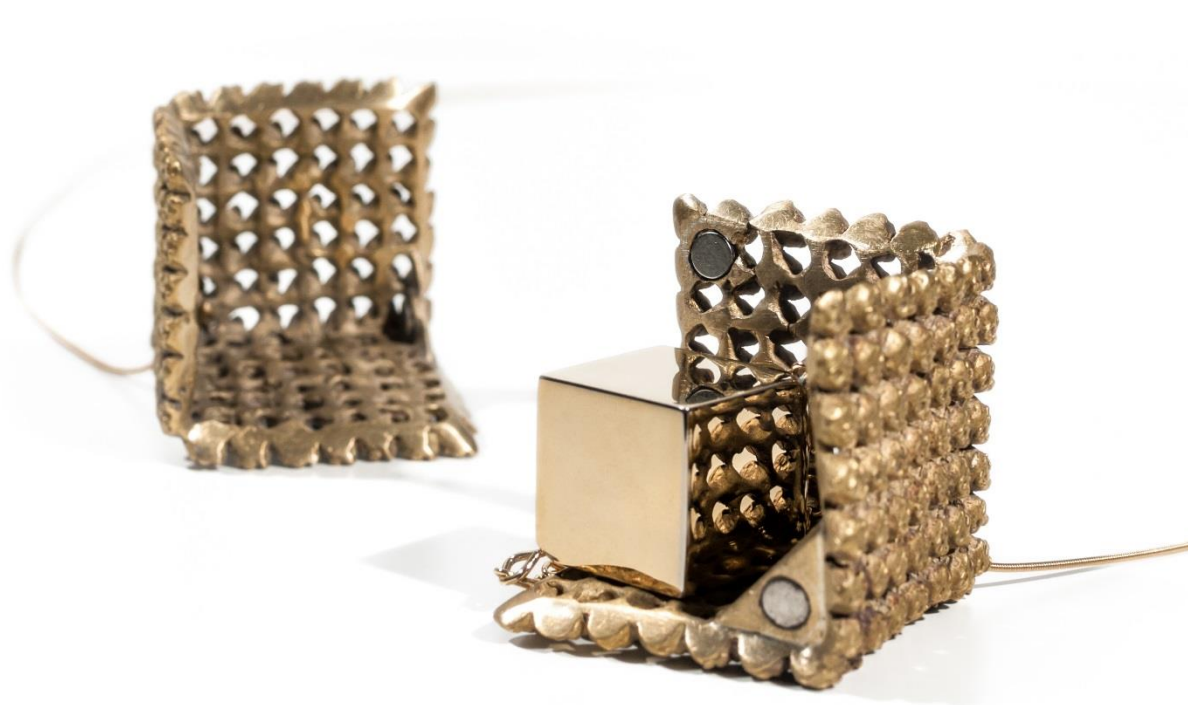
*Ilustracja 34 - Wisior (13) - mosiądz, złożony mosiądz, stal*



*Ilustracja 35- Wisior (13) - mosiądz, złożony mosiądz, stal*



*Ilustracja 36 - Wisior (14) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, magnes*



Ilustracja 37 - Wisior (14)/ Naszyjnik (14a) – mosiądz, złożony mosiądz, stal, magnes



*Ilustracja 38 - Naszyjnik (14a) - złocony mosiądz*



*Ilustracja 39 - Wisior (15) - mosiądz, złożony mosiądz, stal*



*Ilustracja 40 - Wisior (16) - mosiądz, złożony mosiądz, stal*





*Ilustracja 41 - Naszyjnik (17) - mosiądz, boraks*



*Ilustracja 42 - Naszyjnik (18) - żywica epoksydowa, żywica poliestrowa, mosiądz, rzemień*



*Ilustracja 43 -Brosza (19a) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 44 - Brosza (19b) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 45 - Brosza (19c) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 46 - Brosza (19d) - żywica epoksydowa, stal*

*Kolekcja Złudzenie*



*Ilustracja 47 -Rzeźba (19) -niklowany mosiądz, stal, szkło akrylowe, żywica epoksydowa*



*Ilustracja 48 - Brosza (19a) - żywica epoksydowa, stal*





*Ilustracja 49 - Brosza (19b) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 50 - Brosza (19c) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 51- Brosza (19d) - żywica epoksydowa, stal*



*Ilustracja 52- Dokumentacja pracy współtwórców*



*Ilustracja 53- Obiekty w pierwotnej formie (20) - żywica epoksydowa*



*Ilustracja 54- Obiekt (21) - żywica epoksydowa, szkło, perła*



*Ilustracja 55- Brosza (21a) - żywica epoksydowa, szkło, perła, biały mosiądz, stal*

KARTA nr.....1.....

pleć.....końskie.....

wykształcenie.....inżynier.....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.



Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Miałam zajrzeć komuś do głowy, zobaczyć co myśli, szczególnie, jeżeli był się pesymistą, i nie spotkać się z tym prawdziwym, być może tylko, myśli, a tylko bajkę - jak w geologii.

2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

Nie chciałam, żeby wpłynęłam na osobę. cały czas miałam do czynienia z przedmiotem. Przedmiotem, który był wyjątkiem. To było jak, więc traktowałam go z szacunkiem i delikatnością - jak dziecko.

3. Czy „osoba”, z którą miałeś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to dlaczego i w jaki sposób?

Jak wyjątek - poczucie bliskości z przedmiotem, wyjątkowo bliskości z autentycznością. Nie byłam w stanie zobaczyć w przedmiocie osoby - może, jeśli przedmiot miał „tę osobę”.

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

Chęć poznania, ciekawość, poczucie delikatności, uważności, nienawiść, czasem mielenie.



*Ilustracja 56 - Obiekt (22) - żywica epoksydowa, tworzywo sztuczne*



*Ilustracja 57 - Naszyjnik (22a) - żywica epoksydowa, tworzywo sztuczne, biały mosiądz*

KARTA nr...2.....

pleć...mężczyzna.....

wykształcenie: w trakcie szkoły podstawowej.....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.

Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Chciałem, żeby głowa przemówiła - dlatego rozważyłem od  
ust. Potem chciałem pokazać, że rozmowa, kłótnia potrafi  
zepsuć relacje między ludźmi - tak jak na przykład nie-  
potrzebnie powiedziane słowo. Można potem wszystko odbudo-  
wać, ale jest inna rzecz (dlatego sklepiłem kawałki, ale nie w kształt  
2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

Chciałem pokazać, jak trudno jest się dogadać z ~~innymi~~ innymi  
głowy).

3. Czy „osoba”, z którą miałeś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to  
dlaczego i w jaki sposób?

Nie, to tylko przedmiot - symbol.

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

Entuzjazm, ciekawość i radość, a potem znużenie.



*Ilustracja 58 - Obiekt (23) - żywica epoksydowa, papier*



*Ilustracja 59 - Wisior (23a) - żywica epoksydowa, papier, biały mosiądz, kauczuk*

KARTA nr. 3

płeć..... KOBIETA .....

wykształcenie..... STUDENT .....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.



Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Motywacją do wpięgnięcia na tę ~~własną~~ osobę w taki sposób było to, jak ja postrzegam świat - że powołałem słowa, które są dla mnie ważniejsze niż obrazy. Uważam, że to właśnie słowa jest punktem wsiątkowego; to słowa sprawia, że nasz umysł buduje brzozy i myślenie; to słowa jest czymś co pozwala nam komunikować się ze światem. Słowa jest czymś więcej niż tylko zbiorem liter. Dla mnie w tych znakach zamiera się cały świat.

2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

wpiękniałem na tę „osobę” w taki sposób, ponieważ chciałem pokazać, jak łatwo pisane, abstrakcyjne na mnie chciałem symbolicznie przedstawić to, że wszystko, co czytamy, słyszymy pozostaje w naszym umyśle na zawsze - fragmenty, strzępy, ułamki, notki, książki itp. Wszystko to buduje w nas „je”, nasz sposób patrzenia na świat.

3. Czy „osoba”, z którą miałeś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to dlaczego i w jaki sposób?

Tak osobę którą stworzyłem stała się dla mnie bardzo bliska ze względu na to, że przedstawiłem do jej „umysłu” myślenie, moich myśli, słów, pryncypów i wspomnień. Uważam, że kiedy spotykasz jakąś nową osobę i poznajesz ją, już nie możesz być z nią znowu - chociażby w sposób jednego słowa, które pozostaje w pamięci. Daję tej osobie fragment siebie, a stworzyłem kogoś, kto jest tak naprawdę częścią mnie i to sprawia, że przywróciłem się do tej osoby.

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

Uczucia, które pojawiły się w kontakcie z tą „osobą” są dość specyficzne. Nie dostrzegam by, to strach, który wynika z faktu, że tak naprawdę nigdy do głębi nie zastanawiałem się nad tym, jak bardzo ja wpłynęłam na innych ludzi oraz jak oni wpłynęli na mnie. Później dopiero pojawiła się fascynacja tym, że mogę stworzyć kogoś takiego jak ja przywrócić się sobie samej, od momentu w powołałem słowa. Ta fascynacja przerodziła się następnie w rezygnację, ponieważ pomyślałem o tym, że nie da się pokonać. Odnajdując doświadczenie tego, co nosimy w sobie w taki sposób, aby on odbierał to dotychczas tak samo, jak my. Każdy z nas jest inny, nie ma i nigdy nie będzie dwóch o takich samych osob.



*Ilustracja 60 - Obiekt (24) - żywica epoksydowa, farba akrylowa*



*Ilustracja 61- Bransoleta (24a) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, biały mosiądz*

KARTA nr.....4.....

płeć.....KOBIETA.....

wykształcenie.....WYŻSZE, MAGISTERSKIE.....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.

Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Wyobrazenie bliźniej mi osoby wpłynęło na decyzję wybrania tego, a nie innego fragmentu twórcy. Dotknęcie - wyizolowanie próby przywołania słów tej osoby, jej zapachu i sposobu w jaki postrzega świat. To próba wtargnięcia w jej wnętrze.

2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

Wybrałem fragment „twary”, który symbolizuje zmysł wzroku, smaku, słuchu. Pojęcie fragmentu kolorem jest rodzajem otulenia, zabezpieczenia, przed światem. Nie potrafiłam zniszczyć, zdekonstruować, przetworzyć tego wnętrza. Chciałam ten „obraz” osoby zachować dla siebie.

3. Czy „osoba”, z którą miałeś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to dlaczego i w jaki sposób?

Jest to „osoba” bardzo mi bliska. Ważna dla mnie, która wpływa na mnie bardzo pozytywnie. To „osoba”, która daje mi dużo ciepła i „dobrej” energii, którą cenię i szanuję. Ma także ona wpływ na postrzeganie świata przez pryzmat „wielkiego błękitu” - symbolu wolności, niezależności i spokoju.

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

W pierwszym momencie kontaktu z tą „osobą” pojawia się wątpliwość czy chciałabym w jakikolwiek sposób wpłynąć na nią. Nie potrafiłam zidentyfikować jej wnętrza, zniszczyć lub zdeformować, dlatego postanowiłam jedynie „zabrać” jej fragment. W kontakcie z tą „osobą” zawsze pojawiają się dobre uczucia: bliskości, zaufania, ciepłości, otwarcia, prawdy i tęsknoty.



*Ilustracja 62 - Obiekt (25) - żywica epoksydowa, farba akrylowa*



*Ilustracja 63 - Brosza (25a) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, biały mosiądz, stal*

KARTA nr.....5.....

płeć... Mężczyzna .....

wykształcenie... wyższe .....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.



Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Świadomie nie zdecydowałem się poznać tej osoby w niczym innej formie, ponieważ chciałem, aby pozostał z nią ślad po kontakcie ze mną. Na początku interesowałem się fizycznością osoby, to jak wygląda, jejino piękno zachęcało się elastycznie jak ta osoba jest, jakie ma wnetrze. Rodzicie i dwurdzie twamy miało na celu zwrócić uwagę innych właśnie na wnetrze tej osoby, na to jakie jest interesujące, zabawne, fascynujące. Daliśmy ażurom, można powiedzieć tę osobę na wyłot, dzięki czemu nie jest już ona dla nas zapakcją.

2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

Kontakty międzyludzkie bnieją wciąż i nie, ponieważ każdy chce się za jakąś miarą. O wiele bardziej było by gdyby ludzie byli wobec siebie szerszymi i bardziej otwarci!

3. Czy „osoba”, z którą miałeś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to dlaczego i w jaki sposób?

Tę osobę stała mi się bliska. Mogłem poznać jej strukturę. Podkreślam wiarę, że bezpośredni kontakt posiada, że to co dajemy od siebie zmienia tę osobę, ale i ta osoba zmienia nas w jakimś momencie. Praca nad nią sprawowała, że oddałem część siebie, a jednocześnie przedstawiłem „osobę” zostawiła ślad we mnie.

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

Na początku strach, który towarzyszył każdemu pierwszemu kontaktowi z konkretną osobą. Nie wiem jakim była ona jest i czego można się po niej spodziewać. Jednak w trakcie pracy odkryłem, że wnetrze tej osoby jest bardziej interesujące niż mogło się wydawać. Kiedy autorzyłem jakiegoś kolor wnetrze, byłem zaskoczony, ponieważ miałem kontaktować z mijaniem koloru z wnetrzem. Byłem mile zaskoczony, że można przewidzieć moim słabszą i interesujące wnetrze.



*Ilustracja 64 - Obiekt (26) - żywica epoksydowa*



*Ilustracja 65 - Brosza (26a) - żywica epoksydowa, stal*

KARTA nr...6.....

pleć..... M .....

wykształcenie..... WYŻSZE .....

wiek:

- do 15 roku życia
- 15-25 lat
- 25-35 lat
- 35-45 lat
- 45 lub więcej lat

zadanie:

Kontakty międzyludzkie powodują, że na każdym zostaje pewien ślad. Wyobraź sobie, że przedmiot przedstawiający głowę jest żywą osobą, na którą wpływasz. Możesz to zrobić na wiele sposobów. Możesz manipulować tym człowiekiem, sprawić aby się zmienił lub „zajrzeć mu do środka”, aby bliżej go poznać. Możesz wpływać na tego człowieka w sposób pozytywny lub negatywny.

Celem tego doświadczenia jest próba poznania przedmiotu poprzez wejście z nim w interakcję oraz poznanie jego struktury. Za pomocą odpowiednich narzędzi przekształć przedmiot będący reprezentacją osoby. Możesz go rozbić lub delikatnie podzielić na kawałki, możesz go także zmienić na wiele innych sposobów, wybór należy do Ciebie.

Gdy już podejmiesz decyzję w jaki sposób chcesz wpłynąć na tę „osobę”, wybierz element lub elementy, które Twoim zdaniem najlepiej odzwierciedlają „ślad”, który na niej pozostawiłeś. Z tych elementów, wykonam biżuterię w formie sekretników przedstawiających osobę, którą dzięki temu doświadczeniu miałeś okazję poznać.

Pytania:

1. Co Tobą motywowało?

Stawałoby się złość i bez wymiaru. Nie odpowiedział mi  
pomysł masyżu, bardzo przyjemna do mnie  
możliwość odwołania się do - w tym przypadku  
plemiennego "tatużu" który pokazuje powołanie  
głowy wyrażać ją i dobrać ją, Chanellem.

2. Dlaczego postanowiłeś wpłynąć na tę „osobę” w ten sposób?

Pierwszym pomysłem było wtedy i tak po chwili pojawił  
się pomysł odwołania się do tatużu inspirowanego  
Maoyami. Miał dawać ją kompozycje i modę  
jej cech indywidualnych.

3. Czy „osoba”, z którą miałaś do czynienia w tym zadaniu stała Ci się bliska? Jeżeli tak to  
dlaczego i w jaki sposób?

Tak gdzie w tym momencie wykonana "dzieta"  
- jestem do niej przywiązany i z medycy myśli  
o miarce jej w celu wykonania "sektorków"  
(cokolwiek by to było)

4. Jakie uczucia towarzyszyły Ci w kontakcie z tą „osobą”?

- sympatia do ambicji pomysłu
- chęć stworzenia czegoś nowego mi im  
nieustanny ekspres
- celowość co było inspiracją kształtu głowy.

## Bibliografia

1. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008.
2. Eco Umberto, *Dzieło Otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
3. Kasia Katarzyna, *Rzemiosło Formowania Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008.
4. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i profesjonalne, Warszawa 2010.
5. Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009.
6. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
7. Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, G. Gebethner i S-ka, Warszawa 1919.
8. URL:[https://www.academia.edu/22293269/Sztuka\\_w\\_procesie\\_jako\\_typ\\_dzie%C5%82a\\_otwartego](https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego) [ odczyt: 03.07.2017]
9. URL: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/budowac;5415186.html> [ odczyt: 03.07.2017]
10. URL: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/rozk%C5%82ada%C4%87.html> [ odczyt: 03.07.2017]
- Muzyka wykorzystana w filmach**
11. film nr 1 - 8, 13 - Ochmann Jonathan M., *A White Echo*, Atmostra II, 2010,  
URL:<http://bubaproducer.com/atmostra/> [odczyt: 20.07.2017]
12. film nr 9 - Diordievic Zdravko, *Rose*, Atmostra III, 2012,  
URL:<http://bubaproducer.com/atmostra/> [odczyt: 20.07.2017]
13. film nr 10 - Ochmann Jonathan M., *Fata Morgana*, Atmostra II, 2011,  
URL:<http://bubaproducer.com/atmostra/> [odczyt: 20.07.2017]
14. film nr 11 - Diordievic Zdravko, *Peaceful mind*, Atmosphere, 2010,  
URL:<http://bubaproducer.com/atmostra/> [odczyt: 20.07.2017]
15. film nr 12 - Diordievic Zdravko, *End*, Atmosphere, 2010,  
URL:<http://bubaproducer.com/atmostra/> [odczyt: 20.07.2017]

## Spis ilustracji

1. Ilustracja 1- Brosza (1) - mosiądz, szkło akrylowe, stal, wymiary: wys. 72 mm, szer. 58 mm, gr. 21 mm
2. Ilustracja 2 - Brosza (1) - mosiądz, szkło akrylowe, stal, wymiary: wys. 78 mm, szer. 58 mm, gr. 21 mm
3. Ilustracja 3 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony mosiądz, stal, wymiary: wys. 66 mm, szer. 55 mm, gr. 16 mm
4. Ilustracja 4 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony mosiądz, stal, wymiary: wys. 66 mm, szer. 55 mm, gr. 16 mm
5. Ilustracja 5 - Brosza (2) - poliuretan, srebrzony mosiądz, stal, wymiary: wys. 66 mm, szer. 55 mm, gr. 16 mm
6. Ilustracja 6 - Brosza (3) - złocony mosiądz, żywica epoksydowa, stal wys. 50 mm, szer. 50 mm, gr. 27 mm
7. Ilustracja 7 - Brosza (3) - złocony mosiądz, żywica epoksydowa, stal wys. 50 mm, szer. 50 mm, gr. 27 mm
8. Ilustracja 8 - Brosza (3) - złocony mosiądz, żywica epoksydowa, stal wys. 50 mm, szer. 50 mm, gr. 27 mm
9. Ilustracja 9 - Wisior (4) - złocony mosiądz, mosiądz, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 53 mm, gr. 53 mm, długość linki: 680 mm
10. Ilustracja 10 - Wisior (4) - złocony mosiądz, mosiądz, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 53 mm, gr. 53 mm, długość linki: 680 mm
11. Ilustracja 11 - Wisior (5) - beton, magnes, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 70 mm, gr. 50 mm, długość linki: 960 mm
12. Ilustracja 12 - Wisior (5) - beton, magnes, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 130 mm, gr. 50 mm, długość linki: 960 mm
13. Ilustracja 13 - Wisior (5) - beton, magnes, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 96 mm, gr. 50 mm, długość linki: 960 mm
14. Ilustracja 14 - Wisior (5) - beton, magnes, stal, wymiary: wys. 75 mm, szer. 130 mm, gr. 50 mm, długość linki: 960 mm
15. Ilustracja 15 - Brosza (6) - mosiądz, żywica epoksydowa, stal, magnes, wymiary: wys. 73 mm, szer. 58 mm, gr. 40 mm

16. Ilustracja 16 - Wisior (6a) - mosiądz, żywica epoksydowa, stal, magnes, wymiary: wys. 60 mm, szer. 42 mm, gr. 23 mm, długość łańcuszka: 940 mm
17. Ilustracja 17 - Brosza (6b) - mosiądz, stal, magnes, wymiary: wys. 73 mm, szer. 58 mm, gr. 40 mm
18. Ilustracja 18 - Wisior (7) - biały mosiądz, szkło akrylowe, kauczuk, srebro, nefryt, wymiary: wys. 72 mm, szer. 52 mm, gr. 34 mm, długość linki: 620 mm
19. Ilustracja 19 - Łańcuch (7a) - srebro, nefryt, wymiary: wys. 25 mm, szer. 45 mm, gr. 2 mm, długość łańcucha 660 mm
20. Ilustracja 20 - Wisior (7b) - biały mosiądz, szkło akrylowe, kauczuk, wymiary: wys. 72 mm, szer. 52 mm, gr. 19 mm, długość linki: 620 mm
21. Ilustracja 21 - Zestaw (8) - drewno, stal, mosiądz, srebrzony mosiądz, magnes, sylikon, miedź, biały mosiądz, stop wooda, kauczuk, wymiary: wys. 195 mm, szer. 380 mm, gr. 600 mm
22. Ilustracja 22 - Brosze (8a) - sylikon, miedź, stal, wymiary: wys. 67 mm, szer. 57 mm, gr. 25 mm
23. Ilustracja 23 - Wisior (8b) - biały mosiądz, stop wooda, magnes, kauczuk, wymiary: wys. 70 mm, szer. 55 mm, gr. 22 mm, długość linki: 640 mm
24. Ilustracja 24 - Tygiel (8c) - srebrzony mosiądz, biały mosiądz, magnes, wymiary: wys. 230 mm, szer. 55 mm, gr. 22 mm
25. Ilustracja 25 - Wisior (8b) - biały mosiądz, stop wooda, magnes, kauczuk, wymiary: wys. 70 mm, szer. 55 mm, gr. 22 mm, długość linki: 640 mm
26. Ilustracja 26 - Wisior (9) - mosiądz, drewno, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 63 mm, gr. 25 mm, długość linki: 900 mm
27. Ilustracja 27 - Wisior (9) - mosiądz, drewno, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 40 mm, gr. 22 mm, długość linki: 900 mm
28. Ilustracja 28 - Wisior (10) - mosiądz, drewno, mech, stal, wymiary: wys. 59 mm, szer. 59 mm, gr. 23 mm, długość linki: 900 mm
29. Ilustracja 29 - Wisior (10) - mosiądz, drewno, mech, stal, wymiary: wys. 59 mm, szer. 59 mm, gr. 23 mm, długość linki: 900 mm
30. Ilustracja 30 - Wisior (11) - mosiądz, drewno, stal, wymiary: wys. 49 mm, szer. 42 mm, gr. 28 mm, długość linki: 900 mm
31. Ilustracja 31 - Wisior (11) - mosiądz, drewno, sól, stal, wymiary: wys. 49 mm, szer. 42 mm, gr. 28 mm, długość linki: 900 mm



32. Ilustracja 32 - Wisior (12) - miedź, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 38 mm, gr. 27 mm, długość linki: 900 mm
33. Ilustracja 33 - Wisior (12) - miedź, rzeżucha, gaza, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 38 mm, gr. 27 mm, długość linki: 900 mm
34. Ilustracja 34 - Wisior (13) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 40 mm, gr. 36 mm, długość linki: 840 mm
35. Ilustracja 35 - Wisior (13) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, wymiary: wys. 43 mm, szer. 40 mm, gr. 36 mm, długość linki: 840 mm
36. Ilustracja 36 - Wisior (14) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, magnes, wymiary: wys. 40 mm, szer. 40 mm, gr. 40 mm, długość linki: 890 mm
37. Ilustracja 37 - Wisior (14) / Naszyjnik (14a) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, magnes, wymiary: wys. 40 mm, szer. 40 mm, gr. 40 mm, długość linki: 890 mm
38. Ilustracja 38 - Naszyjnik (14a) - złożony mosiądz, wymiary: wys. 20 mm, szer. 20 mm, gr. 20 mm, długość łańcucha: 560 mm
39. Ilustracja 39 - Wisior (15) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, wymiary: wys. 47 mm, szer. 81 mm, gr. 47 mm, długość linki: 630 mm
40. Ilustracja 40 - Wisior (16) - mosiądz, złożony mosiądz, stal, wymiary: wys. 42 mm, szer. 45 mm, gr. 45 mm, długość linki: 690 mm
41. Ilustracja 41 - Naszyjnik (17) - mosiądz, boraks, wymiary: wys. 30 mm, szer. 410 mm, gr. 8 mm
42. Ilustracja 42 - Naszyjnik (18) - żywica epoksydowa, żywica poliestrowa, mosiądz, rzemień, wymiary: wys. 28 mm, szer. 520 mm, gr. 28 mm
43. Ilustracja 43 - Brosza (19a) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 83 mm, szer. 120 mm, gr. 52 mm
44. Ilustracja 44 - Brosza (19b) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 71 mm, szer. 120 mm, gr. 30 mm
45. Ilustracja 45 - Brosza (19c) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 90 mm, szer. 120 mm, gr. 53 mm
46. Ilustracja 46 - Brosza (19d) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 82 mm, szer. 120 mm, gr. 39 mm
47. Ilustracja 47 - Rzeźba (19) - niklowany mosiądz, stal, szkło akrylowe, żywica epoksydowa, wymiary: wys. 515 mm, szer. 110 mm, gr. 143 mm
48. Ilustracja 48 - Brosza (19a) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 83 mm, szer. 120 mm, gr. 52 mm

49. Ilustracja 49 - Brosza (19b) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 71 mm, szer. 120 mm, gr. 30 mm
50. Ilustracja 50 - Brosza (19c) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 90 mm, szer. 120 mm, gr. 53 mm
51. Ilustracja 51 - Brosza (19d) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 82 mm, szer. 120 mm, gr. 39 mm
52. Ilustracja 52 - Dokumentacja pracy współtwórców
53. Ilustracja 53 - Obiekt (20) - żywica epoksydowa, wymiary: wys. 83 mm, szer. 70 mm, gr. 83 mm
54. Ilustracja 54 - Obiekt (21) - żywica epoksydowa, szkło, perła, wymiary: wys. 82 mm, szer. 67 mm, gr. 16 mm
55. Ilustracja 55 - Brosza (21a) - żywica epoksydowa, szkło, perła, biały mosiądz, stal, wymiary: wys. 82 mm, szer. 67 mm, gr. 16 mm
56. Ilustracja 56 - Obiekt (22) - żywica epoksydowa, tworzywo sztuczne, wymiary: wys. 70 mm, szer. 62 mm, gr. 63 mm
57. Ilustracja 57 - Naszyjnik (22a) - żywica epoksydowa, tworzywo sztuczne, biały mosiądz, wymiary: wys. 70 mm, szer. 62 mm, gr. 63 mm, długość łańcucha 980 mm
58. Ilustracja 58 - Obiekt (23) - żywica epoksydowa, papier, wymiary: wys. 81 mm, szer. 34 mm, gr. 37 mm
59. Ilustracja 59 - Wisior (23a) - żywica epoksydowa, papier, biały mosiądz, kauczuk, wymiary: wys. 81 mm, szer. 48 mm, gr. 37 mm, długość linki: 700 mm
60. Ilustracja 60 - Obiekt (24) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, wymiary: wys. 78 mm, szer. 14 mm, gr. 16 mm
61. Ilustracja 61 - Bransoleta (24a) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, biały mosiądz, wymiary: wys. 78 mm, szer. 16 mm, gr. 16 mm
62. Ilustracja 62 - Obiekt (25) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, wymiary: wys. 80 mm, szer. 94 mm, gr. 43 mm
63. Ilustracja 63 - Brosza (25a) - żywica epoksydowa, farba akrylowa, biały mosiądz, stal, wymiary: wys. 80 mm, szer. 103 mm, gr. 44 mm
64. Ilustracja 64 - Obiekt (26) - żywica epoksydowa, wymiary: wys. 83 mm, szer. 70 mm, gr. 83 mm
65. Ilustracja 65 - Brosza (26a) - żywica epoksydowa, stal, wymiary: wys. 55 mm, szer. 180 mm, gr. 57 mm

## Załączniki

1. film nr 1 - film pokazujący mechanizm - brosza (1) - załącznik na płycie CD
2. film nr 2 - film pokazujący mechanizm - brosza (2) - załącznik na płycie CD
3. film nr 3 - film pokazujący mechanizm - brosza (3) - załącznik na płycie CD
4. film nr 4 - film pokazujący mechanizm - wisior (4) - załącznik na płycie CD
5. film nr 5 - film pokazujący mechanizm - wisior (5) - załącznik na płycie CD
6. film nr 6 - film pokazujący mechanizm - brosza (6) - załącznik na płycie CD
7. film nr 7 - film pokazujący mechanizm - wisior (7) - załącznik na płycie CD
8. film nr 8 - film pokazujący mechanizm - zestaw (8) - załącznik na płycie CD
9. film nr 9 - film dokumentujący proces - wisior (9) - załącznik na płycie CD
10. film nr 10 - film dokumentujący proces - wisior (10) - załącznik na płycie CD
11. film nr 11 - film dokumentujący proces - wisior (11) - załącznik na płycie CD
12. film nr 12 - film dokumentujący proces - wisior (12) - załącznik na płycie CD
13. film nr 13 - film pokazujący mechanizm - wisior (14) - załącznik na płycie CD
14. załącznik 1 – karta nr 1
15. załącznik 2 – karta nr 2
16. załącznik 3 – karta nr 3
17. załącznik 4 – karta nr 4
18. załącznik 5 – karta nr 5
19. załącznik 6 – karta nr 6