

MATERIA
HETERO-
GENICZNA

— Gabriela Warzycka-Tutak

Streszczenie rozprawy doktorskiej

M A T E R I A
H E T E R O G E N I C Z N A

—

Gabriela Warzycka-Tutak

Rozprawa doktorska
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Grafiki

—

Promotor: prof. Alina Jackiewicz – Kaczmarek
Promotor pomocniczy: dr Katarzyna Lewandowska

Gdańsk 2016

Praca doktorska *Materia Heterogeniczna* stanowi projekt artystyczno-badawczy oparty na realizacjach artystycznych. Składa się ona z trzech rozdziałów, uzupełnionych o podrozdziały, skondensowanych wokół tytułowego zagadnienia.

Termin ten obejmuje kilka płaszczyzn, które zostały w pracy przybliżone. Istotą tytułowej materii jest jej różnokierunkowość. Oznacza to, że na wielu polach zazębia się, nachodzi na siebie, koreluje pomiędzy sobą. Rezultatem rozważań teoretycznych przedstawionych w dysertacji, stała się ostateczna praca - dzieło artystyczne.

Proces – podrozdział ten stanowi opis działania będącego poszukiwaniem znaczeniowości lęku. Wraz z owym poszukiwaniem opracowywana była materia jego wyrazu. Matryce wklęsłodrukowe okazały się najbardziej trafne w zobrazowaniu głównego tematu. W procesie tworzenia zostały wykorzystane techniki trawione, w których matryca opracowana została metodami chemicznymi. Proces poszukiwania lęku w znaczeniu symbolicznym przybrał także realną postać, eksperymentowania opartego na deformacjach powstałych w trakcie trawienia różnorodnych materiałów. Poszukiwanie środków formalnych służących do opracowania grafik było swojego rodzaju eksperymentem. W procesie tym obecne były najróżniejsze media. Etap ten stanowi pracę badawczą, w której należało odnaleźć formalną tożsamość zagadnienia.

Techniki, które zostały wykorzystane w trakcie procesu tworzenia: trawienie, karmelizacja ściśle współpracowały z odbiorem zmysłowym twórcy, nasuwając swoiste skojarzenia (karmelizacja zapach rodzinnego domu, trawienie – choroby).

Następnie w dysertacji pojawiła się analiza czerni, koloru który współgrał z problematyką egzystencjalną. Intensyfikował on wybrane materie wyrazu, unaoczniał je w procesie tworzenia odbitek matrycy.

Kolejny etap stanowiło wykreowanie ideologii przestrzeni, jej zrozumienie i zmaterializowanie.

W podrozdziale *Ciało* zostało zdefiniowane pojęcie cielesności w oparciu o różnego rodzaju relacje inności i tożsamości. W dysertacji kluczem do poznania ciała jest jego przeżywanie, w którym dochodzi do łączenia całości w jedno doświadczenie. Przywołane zostały tutaj postacie Eriki Kohut i jej matki. Relacja między nimi oparta jest na zbyt silnym

poczuciu przynależności dziecka do matki. Zależność ta staje się chorobliwym uzależnieniem. Erika, nauczycielka gry na fortepianie, od dziecka próbuje spełniać ambicje i oczekiwania, jakie miała wobec niej jej rodzicielka. Czytając *Pianistkę* odnosi się wrażenie, że Erika dla rodzica stanowi wyłącznie medium służące emisji muzyki. Ciało Eriki staje się zakładnikiem jej matki. Przedstawienie tego problemu było ważnym elementem pracy doktorskiej.

Następnie, pojawia się przykład bohatera z książki Julii Kristevy *Strangers to Ourselves*. Prototypem etranżera w jej książce, staje się główny bohater z *Obcego* Alberta Camusa, Meursault. Cierpi on na atrofię moralną i emocjonalną, jest kwintesencją bezcelowej egzystencji, samotnej wśród ludzi, którzy go otaczają. Praca naukowa zwraca uwagę na fakt, iż obcość Meursaulta należy rozpatrywać w znaczeniu dosłownym jako cudzoziemca, ale także odbierając mu niebywale ważną naturalną biologiczną więź matka-syn, poprzez fakt jej śmierci, jego obcość i brak przynależności pogłębia się w nim, izolując go od ludzi. Etranżer z wyraźnie odcisniętym piętnem obcości jest 'poza'. Myślenie tego typu, scharakteryzowane w dysertacji, zakłada opozycję ciała i duszy, która wyraża się w przekonaniu, że ciało jest jedynie nośnikiem duszy, ta z kolei jest siedliskiem motywów postępowania, przyczynowości i celowości działania, a także źródłem oceny zachowania, sumienia, wartości. Zgodnie z założeniami autora pracy ciało jedynie umożliwia duszy działanie i sprawczość.

Analiza – stanowi próbę zrozumienia skrywania lęku w sztuce lub przepracowywanie go w niej. Lęk w sztuce może przejawiać się pod różnymi postaciami, które są formą jego uwolnienia. W symbolice lęku widoczny jest dualizm poglądów etycznych, a także estetycznych. Lęk umieszczano po stronie zła jako obszar wrogich sił zagrażających człowiekowi, a odrażające kształty, jakie mu przydawano, unaoczniały jego negatywną ocenę. Piękno identyfikowano z dobrem, poczuciem bezpieczeństwa i harmonią, natomiast zło budzące lęk – z brzydotą i chaosem. W pracy doktorskiej przywołane zostaje ciało mierzące się z bólem oraz upokarzaniem na przykładzie akcjonisty wiedeńskiego Rudolfa Schwarzkoglera, oraz fotografie hiszpańskiego artysty Davida Nebredy. Na przykładzie Nebredy ukazany zostaje destrukcyjny bazujący na chorobie psychicznej, na którą cierpi artysta.

W rozdziale drugim w podrozdziale *Nowotwory* pojawia się zapis bólu, cierpienia, niesprawiedliwości i walki, który jest bolesny zarówno

dla twórcy, jak również dla odbiorcy. Pojawia się analiza produkcji Krzysztofa Tchórzewskiego stanowiącej unikatową dokumentację pracowni Aliny Szapocznikow mieszczącej się w Malakoff pod Paryżem. Szapocznikow to artystka prawdziwa, poszukująca siebie samej poprzez wyrażenie wrażliwości swojego czasu. To twórca, który świadomie wycofuje się z życia tu i teraz, biorąc za priorytet przestudiowanie siebie samej.

Nowotwory stanowią swoisty *danse macabre* artystki. Przy użyciu różnego rodzaju gazet, gaz, fotografii, poliestrów, stworzyła ona autonomiczne guzowate bryły, zmieniając wielkość torbielowatych narośli. Stanowią przepoczwarczone ciało, które poprzez rzeźbiarskie metamorfozy stało się obce i niepokojące. Choroba przeobrażona w obiekt stała się manifestacją przeciw sobie samej, unaoczniając tym samym niewidoczne, żrące od wewnątrz ogniwo bólu i cierpienia.

W podrozdziale *Słowo o ciele* również w rozpatrywaniu ciała w chorobie przywołane zostały prace Natalii Lach-Lachowicz z lat osiemdziesiątych. Dostrzec w nich można fizyczną przemianę ciała integralnie łączącą się z pytaniami o naturę Zła (Szatana) oraz Dobra (Boga). Artystkę interesowały zjawiska parapsychologiczne. Według niej kluczem do zrozumienia i przepracowania siebie jest ciało, w którym objawia się nasza wewnętrzna transcendencja. Natalia Lach-Lachowicz w swoich pracach dekonstruuje własną fizyczność. Ciało staje się nośnikiem, służy do odwzorowywania wewnętrznych lęków, przeżyć, przestaje być aksamitne. Widoczna w jej pracach jest próba dekonstrukcji własnej fizyczności. Studiowanie własnego 'ja' przeradza się w świadomą kreację.

W dysertacji przedstawiony jest fakt, iż zupełnie inny rodzaj wolności pojawia się w rzeźbiarskich obiektach Lyndy Benglis. Rzeźbiarka wykorzystuje szeroką gamę materiałów do tworzenia dynamicznych wrażeń z masy oraz powierzchni. Obiekty Benglis są wolne od formy, można je nazwać 'anty-formami'. Artystka za pomocą przeróżnych materiałów dokumentuje swoje gesty, emocje. Umiejscawia w nich uczucia, które kolejno zastygając stają się 'zamrożonymi gestami', zaczynającymi funkcjonowanie w przestrzeni, w której zostają osadzone. W pracach Benglis akt kreacji osadzony jest w prezentacji procesu i przepływu materiałów, stając się aktem przekształcania.

Ostatni rozdział *Białe sześcienniki* obrazuje pojęcie przestrzeni. To inaczej interpretacja relacji pomiędzy płaszczyzną pracy i leżącą za nią

ścianą. Brian O'Doherty w swojej książce *Biały sześcian od wewnątrz* zanalizował idee przestrzeni galerii. Widz zostaje postawiony w sytuacji, w której to nie sposób, w jaki obrazy zostały zaaranżowane pozwolił odczytać sens, ale to ściana stała się kontekstem sztuki, jej nadrzędną wartością.

Według autora pracy w analizie przestrzeni kluczową rolę odgrywa odbiorca, jego oko. To oczy i umysł są „najważniejsze” w galerii, ciało odbiorcy staje się tam zbędnym „kadłubem”.

Kurt Schwitters w *Merzbau* przedstawił konstrukcyjną unifikację architektury, rzeźby, malarstwa oraz wszelkiego rodzaju odpadów, które artysta systematycznie umiejscawiał w najróżniejszych zakamkach owej konstrukcji. *Merzbau* był rodzajem kolażu, asamblażu, który zacierał granicę pomiędzy sztuką a życiem. Dzieło Schwittersa unaoczniało inne rozumienie przestrzeni galerii. Schwitters to artysta mieszkający wewnątrz swojego dzieła.

W rozdziale tym pojawia się także postać Segala, autora białych gipsów, utrzymanych w konwencji usunięcia oraz Josepha Kosutha, który obnażył hermetyczność idei miejsca, jakim jest galeria, nałożeniem na odbiorcę kontekstu tożsamości ciała artysty.

Mówiąc o przestrzeni w sztuce nie sposób pominąć dzieło Marcela Duchampa. Artysta wykreował majstersztyk. Dzieło, które było w miejscu nigdy wcześniej nie aranżowanym, nagle stało się decydującym. Marcela Duchampa to praca przełomowa, w sposób wybitny ukazującą marność banalnych rozwiązań i zaskorupienia na redefinicję znaczenia galerii.

Również *Salon* Pieta Mondriana obrazuje bardzo istotny problem, stawia pytanie o użyteczność sztuki, wyciągając ją z hermetycznego kontekstu sześcianu. Manifestuje destrukcyjne działanie sztuki będącej w izolacji.

Przestrzeń przedstawiona w dysertacji jest wieloaspektowa. Zasadniczym wydaje się być dezaprobatą wzorców stylistycznych, celowości, quasi ruchów w kontekście „własnej” działalności.

W zakończeniu pracy doktorskiej przedstawione zostały wnioski dotyczące procesu poznawczego tytułowej *Materii Heterogenicznej*. Ukazane zostały poszczególne etapy twórcze, które wybrzmiały w dniu unaocznienia pracy, zintensyfikowane z przestrzenią ekspozycji.