

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Praca Doktorska

„Gatunek Specjalny”

Kolekcja tkanin i unikatowych obiektów stołowych

mgr Paulina Sadrak

Promotor: Dr hab. Lidia Choczaj prof. ASP

Łódź 2024

Spis treści

Prolog – <i>Wspomnienie I</i>	6
Wstęp	7
<i>Wspomnienie II</i>	11
Rozdział I	
Stół i obrus – funkcje i znaczenia	12
I.I Stół i obrus w tradycyjnej kulturze polskiej	
Analiza zbiorów tkanin stołowych z Muzeum Etnograficznego w Tokarni	15
I.II. Stół i obrus w sztuce współczesnej i designie – wybrane przykłady	22
Rozdział II	
Porcelana – materiał i symbol	32
II.I. Sentymalny recykling we współczesnej sztuce i projektowaniu – wybrane przykłady ..	36
<i>Wspomnienie III</i>	43
Rozdział III	
Dom i ogród – miejsca realne, miejsca wyobrażone	44
<i>Wspomnienie IV</i>	48
Rozdział IV	
IV. „Gatunek Specjalny”	50
IV.I. Dokumentacja fotograficzna	83
Zakończenie	107
Bibliografia	108
Podziękowania	113



II. 1. Lato 1995, archiwum prywatne, fot. Sławomir Sadrak

Prolog

Wspomnienie I

Mam osiem, może dziewięć lat. Podpierając się wątlymi ramionami, próbuję wdrapać się na kredens, który stoi obok okna w dużym pokoju. To trzypiętrowy skarbiec. Na najniższych półkach, zamykanych na drzwiczki, z uchwytyami w kształcie ozdobnych kluczyków, leży starannie poukładana porcelana. Talerze, półmiski i wazy — zastawa, która gości na stole tylko na specjalne okazje. Celem mojej wspinaczki jest stojąca na najwyższym piętrze biblioteczka. Te z książek, które przyciągają mnie najmocniej, są poza granicami zasięgu moich kilkuletnich, krótkich ramion. Nie są to książki dla dzieci. Nie będę ich czytać ale pokusa choćby obejrzenia okładek jest zbyt silna. Aby dostać się na górę muszę pokonać jeszcze jeden poziom. Drugie piętro to trzy szklane półki. Kiedy stawiam stopy na wąskim blacie kredensu, muszę balansować na palcach jak baletnica. W myślach słyszę głos mojej mamy „Po co tam włączysz, jeszcze spadniesz i zrobisz sobie krzywdę!?”. Długo wpatruję się w przedmioty stojące na połyskującej tafli — starannie wybrane, zbierane przez lata pamiątki i bibeloty. Najpierw moją uwagę przykuwa „rodzina” niewielkich figurek w kształcie łabędzi. Podziwiam ich smukłe transparentne szyje, pnące się do góry z baniek kolorowego ciężkiego szkła. Wydają mi się być szczytem zgrabności i elegancji. Wiem, że są kruche i nie powinnam ich dotykać, ale w przyпіływie odwagi biorę jedną do ręki. Delikatnie przesuwam palce po zimnym, szklanym cieie. Spód figurki jest chropowaty i matowy, inny niż cała reszta łabędzia. Ten kontrast jest przyjemny w dotyku. Sprawdzam czy pozostałe sześć lub siedem wygląda podobnie, po czym starannie odkładam jednego po drugim na wyznaczone miejsca. Kiedy podnoszę wzrok na najwyższą, na tym piętrze półkę, widzę porcelanowe filiżanki. Na każdej z nich nad kolorowym paskiem widnieją symbole, które znam z gry w karty. Zupełnie nie rozumiem, dlaczego ktoś umieścił je na porcelanie, ale to dziwne zestawienie mnie intryguje. Złote uszko przyciąga moją dłoń jak magnes. Delikatnie biorę je w dwa palce. Zaglądam do środka.

Na dnie leży kilka mlecznych zębów, nie wiem które z nich są moje, a które mojego brata...

Wstęp

Głębokie zrozumienie własnych inspiracji i celów artystycznych jest kluczowe w dążeniu do świadomego kierowania procesem twórczym. Prowadzenie dialogu z samym sobą, analizowanie motywacji i rozpoznanie swoich emocji są według mnie niezbędne do doskonalenia warsztatu i tworzenia bardziej autentycznych dzieł. Autorefleksja wymaga także największego zdyscyplinowania i szczerości.

W wykonanej na potrzeby przewodu doktorskiego kolekcji dzieł plastycznych pt. „Gatunek Specjalny”, odwołuję się do wątków autobiograficznych. Idąc za Karenann Boyle Crep perspektywę badawczą, którą przyjęłam, można nazwać autoetnograficzną. Twórczość w tym paradygmacie opiera się na elementach zaczerpniętych z doświadczeń życia codziennego. Autoetnografowie zakotwiczą projekty we własnej indywidualnej perspektywie, podobnie traktują interpretacje artefaktów muzealnych, które odczytują zarówno w kontekście ekspozycyjnym, jak i ich funkcji poza nim¹.

Zdecydowałam się na przyjęcie modelu rozprawy przywołanego przez Paulinę Brelińską, w którym „działalność artystyczna jest traktowana jak badanie i może być obroniona jako samoistna praca, w której teoria i praktyka są ściśle powiązane”². Zarówno forma poniższej pracy, jak i poruszane w niej tematy, dojrzewały długo i ewoluowały równolegle z procesem powstawania dzieł. Poniżej postaram się w klarowny sposób wskazać najistotniejsze powody jej ostatecznej treści oraz formy.

U źródeł inspiracji sięgam do dziedzictwa regionu, w którym się urodziłam – województwa świętokrzyskiego. Zależało mi na rozpoznaniu i wskazaniu własnych osobistych tropów pamięci, które w szerszej perspektywie zyskałyby bardziej uniwersalne, symboliczne znaczenie.

Tytuł „Gatunek Specjalny” odnosi się do oznaczenia porcelany, która została wyprodukowana w serii limitowanej³. Powodem takiej klasyfikacji produktu bywa wada fabryczna lub użycie specjalnej receptury. Emblem ten jednak nie pozbawia przedmiotu

¹ Boyle Crep K., *Autoetnografia artystyczna: jak otworzyć drzwi do nieograniczonej twórczości artystycznej?*, [w:] The AutoEtnographer Literary and Arts Magazine, 2023, <https://theautoethnographer.com/artistic-autoethnography-artifacts/> [dostęp: 01.04.2024].

² Brelińska P., Małkiewicz-Daszkowska, Reznik Z., *Z krajobrazu badań artystycznych* [w:] Notes na 6 tygodni wersja online, <https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/> [dostęp: 01.04.2024].

³ Sygnatura Polska Fabryka Porcelany Specjalny Gatunek Ćmielów stosowana była po 1930 roku. <https://theoldstuff.com/pl/sygnatury-porcelany/124-sygnatury-na-porcelanie-i-ceramice/48-sygnatury-cmielow> [dostęp: 10.06.2024].

jego funkcji użytkowych, przeciwnie - nadaje mu wymiar unikatowy. Określenie to można potraktować metaforycznie. Moim gatunkiem specjalnym jest rodzina – zbiór podobnych do siebie jednostek, z których każda posiada unikatowe cechy. Kiedy byłam dzieckiem, moja mama używała tego określenia pejoratywnie, zwykle żeby podkreślić przywary któregoś z domowników. Dla mnie sformułowanie to niesie więcej znaczeń, a jego metaforyczny wymiar, potraktowałam jako punkt wyjścia do rozważań na temat symbolicznej oraz nostalgicznej mocy zwykłych-niezwykłych przedmiotów codziennego użytku.

Tytułowa kolekcja prac oparta jest o metaforę powrotu do domu rodzinnego, a wraz z nim osobiste wspomnienia związane ze stołem, obrusem i porcelanowymi naczyniami. Zbiorowa oraz prywatna pamięć przechowywana w każdym dotyku rodzinnego stołu, została zobrazowana w instalacjach wykonanych z wykorzystaniem przemysłowych i unikatowych technik artystyczno-projektowej wypowiedzi (haft komputerowy, cyjanotypia na porcelanie, odlew woskowy). Odwołanie do wspomnienia idyllicznej krainy dzieciństwa znajduje miejsce w metaforze „magicznego ogrodu”, której centrum stanowi fotografia z rodzinnego albumu, będąca głównym źródłem osi narracyjnej całego cyklu (II.1).

Kluczowa dla mojej wypowiedzi pozostaje analiza symbolicznego kontekstu domu rodzinnego jako przestrzeni zapamiętanej z dzieciństwa. Za jeden z celów stawiam sobie zbadanie tradycji zdobienia elementów bielizny stołowej, wykorzystywanych w regionie świętokrzyskim (na podstawie próbki zbiorów z Muzeum Etnograficznego w Tokarni). Działania artystyczno-projektowe opieram na ponownym wykorzystaniu porcelanowych pofabrycznych odpadów z fabryki w Ćmielowie (stłuczki oraz form gipsowych). Przedmiotem kolekcji doktorskiej jest metaforyczny pejzaż stołu, składający się zarówno z unikatowej zastawy, jak i skoordynowanych z nią tkanin-instalacji.

Struktura pracy

Poniższa rozprawa składa się z czterech rozdziałów, w których refleksja teoretyczna przeplata się z artystyczną reprezentacją procesu. Świadomie nie ukrywam się za „parawanem obiektywności”⁴, jak pisze Joanna Bielecka-Prus:

„Zarówno proces badawczy, jak i jego artystyczna reprezentacja jest jednym z wielu możliwych sposobów selekcjonowania i interpretowania danych. Badacz, podobnie jak artysta, w sposób jawny jest kreatywny i aktywny w procesie badawczym, świadomy swojej roli, działań i wpływu, jaki wywiera na otoczenie społeczne oraz tworzone

⁴ Bielecka-Prus J., *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research)*, [w:] „PSJ”, t. 16, nr 2, s. 23.

artefakty. W przypadku ABR⁵ można mówić o dwóch typach refleksyjności, które mogą się pojawić w tym samym wytworze. Pierwszy typ to refleksyjność konfesyjna, która przybiera formę autoetnografii, drugi zaś, proponowany przez Pierre'a Bourdieu i Loïca Wacquanta epistemologiczny namysł nad procesem tworzenia wiedzy”⁶.

Całość mojej pracy doktorskiej jest zatem przejawem wspomnianej wyżej refleksyjności konfesyjnej, wzbogaconej o zagadnienia krytyczne dotyczące usytuowania moich działań artystycznych i projektowych, w szerszym kontekście sztuki współczesnej i historii tradycyjnego wzornictwa regionu świętokrzyskiego.

Pierwszy rozdział rozprawy zawiera analizę znaczenia i funkcji kulturowej stołu oraz obrusu, ze szczególnym naciskiem na polską tradycję ludową na przełomie XX i XXI wieku. Przywołuję i przyglądam się również przykładom współczesnych realizacji artystycznych i projektowych poruszających opisywane zagadnienia.

Kolejną z części poświęcam porcelanie. Nakreślam historię fabryki w Ćmielowie oraz opisuję jej współczesne wzornicze znaczenie. Wprowadzam kontekst ponownego wykorzystania odpadów oraz przywołuję przykłady projektowania w nurcie „material memories”. Tłumaczę również jak rozumiem pojęcie „sentymentalnego recyklingu” oraz jakie ma ono znaczenie dla całości mojej pracy. W rozdziale trzecim pochylam się nad toposem domu i ogrodu jako miejsc zapamiętanych w dzieciństwie. Zastanawiam się w jaki sposób przestrzenie te mogą stymulować zmysły w kontekście haptyczności poszerzonej⁷.

Pomiędzy poszczególnymi rozdziałami przywołuję własne zrekonstruowane wspomnienia i wyobrażenia domu rodzinnego. Były one ważnym źródłem tropów wizualnych oraz atmosfery obecnej w całości cyklu. Ostatnia część to zapis etapów pracy nad kolekcją „Gatunek Specjalny” oraz jej opis, wskazujący na wykorzystane techniki, materiały oraz symbolikę. Rozprawę kończą podsumowanie oraz wnioski z przeprowadzonego procesu badawczo-artystycznego. W całej pracy, aby trafnie opisać powyższe zagadnienia, uprawiam metodologiczny eklektyzm, posługuje się pojęciami nie tylko z zakresu historii sztuki i projektowania, ale także socjologii, etnografii czy kulturoznawstwa.

⁵ Skrót od ang. Artistic based research, badanie oparte o proces twórczy.

⁶ *Tamże*, s. 24.

⁷ Przyjmuję definicję haptyczności poszerzonej opisaną przez Martę Smolińską, która oprócz zmysłu dotyku włącza do multisensorycznego odbioru sztuki także słuch, smak, węch, równowagę oraz kinestetykę. Zob. Smolińska M., *Haptyczność poszerzona ZMYŚŁ DOTYKU W SZTUCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX I POCZĄTKU XXI WIEKU*, Kraków 2020.

Wspomnienie II

Jest piątek, za zegarze wiszącym w kuchni wskazówki zbliżają się do dziewiętnastej. Zaraz rozpoczniemy z mamą nasz cotygodniowy rytuał. Siedzę przy stojącym prawie na środku kuchni dużym prostokątnym stole. W szybie okna odbija się światło lampy. Spod długiej rozłożonej na blacie ceraty, cicho słychać miarowy psi oddech. Z głośników radia rozbrzmiewa znajomy dżingiel listy przebojów Trójki. Robimy to co tydzień — mama piecze ciasto, ja jej asystuję. Wspólnie słuchamy muzyki. Czasami zdarza się, że do stołu siadam z blokiem do rysowania i ołówkami, tak jest też dzisiaj. Mama zdejmuje ze ściany wiszącą na dwóch gwoździach dużą, ciężką stolnicę. Kiedy nie bez trudu kładzie ją na blacie, ta zajmuje ponad połowę całej przestrzeni. O szklankę stojącą przede mną, opieram pocztówkę z reprodukcją obrazu „Śpiący Staś” Wyspiańskiego. Chcę ją przerysować. Podobają mi się płynne linie na koszuli chłopca, w fascynujący sposób zmieniają grubość i kolor — z całych sił wyteżam się, żeby mój rysunek był podobny do oryginału. Mama po kolei miesza składniki ciasta. Od zagniatania lekko porusza się cały stół. Czuję zapach mąki, jajek, masła i śmietany. W radiu głos Marka Niedźwieckiego zapowiada kolejne miejsca z listy przebojów. Ciasto trafia do piekarnika. Mama radośnie podryguje w miejscu w takt muzyki. Czuję jak ogarnia mnie zmęczenie. Kładę ramiona na stole a na nich składam głowę.

Zamykam oczy, zasypiam czując wydobywający się z piekarnika zapach ciasta. Z głośników radia słyszeć *In my secret life* Leonarda Cohena. Na rysunku leżącym obok na stole śpi mój Staś...

Rozdział I

Stół i obrus – funkcje i znaczenia

Grecki sympozjon stał się wzorcem spotkań przy wspólnym stole, gdzie spożywanie posiłków i rozmowa zyskiwały charakter rytualny. Kultywowanie wiary w symboliczną moc stołu, nadawało ludzkim emocjom wartość moralną oraz potwierdzało wspólnotową tożsamość. Ucztovanie w gronie rodziny i przyjaciół zawsze było znaczącym elementem życia społecznego, wpływającym na rozwój kultury⁸. W przedmowie do publikacji „Stół przyszłości” autorzy określają obiekt ten jako „jedną z tych rzeczy, która łączy doświadczenie codzienności z niezwykle bogatą symboliką myślenia i działania”⁹. Zarówno w sferze przedmiotów użytkowych, jak i w warstwie symbolicznej, stół może być interpretowany na wiele sposobów. Wzornicze zróżnicowanie jego form pozwala na rozbudowywanie i urozmaicanie funkcji.

Massimo Montanari wymienia kilka podstawowych przeznaczeń stołu. Pierwsze z nich związane jest z potwierdzeniem przynależności do grupy. Dotyczy to zarówno rodziny, jak i szerszej społeczności, która dzieląc miejsce przy stole, cementuje kolektywną tożsamość¹⁰. W większości domów stół stanowi centrum rodzinnego życia, jest punktem skupiającym wewnętrzną domową komunikację¹¹. Jak podkreśla Mariola Tymochowicz, „Szczególne znaczenie zyskał ten kuchenny, przy którym wszystkim najlepiej się rozmawia – członkom rodziny i zaproszonym gościom”¹². Tak też było ze stołem kuchennym w domu moich rodziców. Pamiętam potężne toczone drewniane nogi, przez lata obgryzane przez kolejne przygarniane przez moją mamę psy i koty. Zapach świeżej prasowanej na stole pościeli i stolnicę do ciasta tak dużą, że jej brzegi wystawały poza krawędź blatu. W mojej pamięci

⁸ Staszczak Ciałowicz M., *Kluby kolacyjne jako element kosmopolitycznej kultury, która łączy ludzi*, [w:] *Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura*, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016, s. 433.

⁹ *Stół przyszłości*, red. A. Kucner, M. Wasyluk, Olsztyn 2017, s. 5.

¹⁰ Montanari M., *Medieval Tastes: Food, Cooking and the Table*, tłum. z wł. B. Archer Brombert, Nowy Jork: Columbia University Press 2015, s. 211.

¹¹ Kaprzyk M., *Dekonstruowanie tradycji. Stół w narracjach filmowych najnowszego kina hiszpańskiego* [w:] *Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura*, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016, s. 563.

¹² Tymochowicz M., *Funkcje stołu w kulturze tradycyjnej*, [w:] *Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura*, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016, s. 445.

maluje się bardzo wyraźny, ułożony z przedmiotów pejzaż: dzbanki, kubki, owoce, zeszyty z odrabianą pracą domową, kuchenna waga, stosy czasopism i gazet. Stół narysowany jak mapa, zbiór śladów codziennego działania. Meblujemy sobie ten kawałek przestrzeni wszystkim, co w danej chwili uważamy za najważniejsze lub najpiękniejsze. Monika Zawadzka trafnie zauważa, że właściwie od zawsze to co świadomie i nieświadomie umieszczamy na stole, jest odbiciem naszego wyobrażenia o tworzeniu domowego nastroju:

„W chłopskiej chacie na środku stołu zawsze leżał owinięty w płótno chleb – pod groźbą kary, wypukłą stroną ku górze – a także święta księga i pasyjka, czyli krzyżyk z wiszącym Chrystusem. Co dziś kładziemy na naszych miejskich, reprezentacyjnych stołach? W różnych domach różne rzeczy: kwiaty w wazonie, małe trofea z podróży, nastrojowe świece, misę z owocami czy łakociami, table-books czy ekskluzywne magazyny, które mają odwzorowywać zaprojektowane tożsamości nas samych. Mimo wyraźnej odmienności istnieje wspólna logiczna reguła spajająca wymienione obiekty – wszystkie one pełnią w domach ważną rolę oraz w taki czy inny sposób odwzorowują klimat domowości istotny dla mieszkańców”¹³.

Pejzaż stołu jest zatem odzwierciedleniem emocjonalnego wnętrza zasiadających przy nim domowników.

Także obrus jako przedmiot codziennego użytku można zaliczyć do grona tych, które nie pozostają niewidzialne. Nakrywając do stołu zazwyczaj starannie, zwraca się uwagę na kolor, rodzaj tkaniny czy zdobiący obrus ornament. Jak zauważa Zawadzka, głęboko wdrukowane w podświadomość ślady kultury mieszczańskiej wyznaczają potrzebę posiadania śnieżnobiałego obrusu, który jest symbolem doskonałości:

„W wypadku najważniejszych świąt obrus nieodmiennie musi być utkany ze szlachetnego, nieskazitelnie białego materiału, co – poprzez znaczenie nie-tkniętej tkaniny – odsyła wprost do obrazu doskonałości i boskości oraz do kulturowego nakazu oddania tym sferom najlepszych z dostępnych jakości”¹⁴.

W tym wymiarze estetyczna funkcja obrusu płynnie przechodzi w znaczenie symboliczne. U swoich początków obrus miał spełniać jedynie użyteczną rolę związaną z biesiadowaniem. Pierwsze wzmianki o użyciu kawałka tkaniny jako „łapacza” szczątków spożywanych

¹³ Zawadzka M., *Stół jako domownik* [w:] *Wokół stołu Monografia Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Sławomira Fijałkowski, Gdańsk 2014, s. 33.

¹⁴ *Tamże*, s. 37.

pokarmów i ochrony stołu przed zabrudzeniem, pochodzą z zapisków łacińskiego poety Marcialisa, z około 100 roku naszej ery¹⁵.

Rzymianie, którzy często spożywali posiłki w pozycji leżącej, używali różnej długości lnianych serwet. Spartanie przed nimi posiłkowali się do tego samego celu kawałkami rozwałkowanego cienkiego ciasta. Jeśli chodzi o wykorzystanie tkaniny o funkcji obrusu, pionierami byli Rzymianie. Podczas biesiady używali nappy, niewielkich kawałków lnianego materiału, służących do wycierania dłoni. Na oparcia i siedziska foteli zakładali mantele – większe fragmenty tkaniny, które służyły jako serwetki. Z biegiem lat mantele stawały się coraz dłuższe, a pozycja podczas jedzenia zmieniała się z leżącej na siedzącą. Przez wieki, materiałem pierwszego wyboru pozostawał len¹⁶.

Historia sztuki podsuwa wiele przykładów obrazowania uczt, w których obrus jako rekwizyt spełnia znaczącą, także symboliczną rolę. Przyglądając się sztandarowemu z nich namalowanemu przez Leonarda da Vinci („Ostatnia wieczerza”), Tom Knisely docenia jak dzięki uchwyconemu przez artystę nakryciu stołu możemy wyobrazić sobie piętnastowieczne biesiadne rytuały¹⁷.

Obecnie funkcje stołu i obrusu ograniczyły się głównie do użytkowej i estetycznej. Wskazując na przyczyny zmian w wystroju wnętrz w XX wieku Olga Mulkiewicz Goldbergowa podkreśla, że degradacja stołu do mebla przeznaczonego jedynie do celów konsumpcyjnych połączona była z podziałem przestrzeni na codzienną – kuchnię oraz reprezentacyjną – salon¹⁸. Pojawił się stół w formie, która do dziś z powodzeniem funkcjonuje w wielu domach – duży, ustawiony w centralnej części pokoju. Jego zadaniem jest gromadzenie rodziny podczas wspólnych posiłków i tym samym wyznaczanie przestrzeni jadalni¹⁹. Jak trafnie stwierdza Massimo Montanari: „To, że stół jadalny jest jednym z najlepszych miejsc do komunikacji – być może miejscem idealnym, gdzie pragnienie komunikowania z bliskimi jest wyrażane z łatwością i wolnością – jest tak ewidentne i z łatwością zauważalne, że nie wymaga historycznego potwierdzenia”²⁰.

¹⁵ Knisely T., *Handwoven Table Linens: 27 Fabulous Projects From a Master Weaver*, Lanham 2017, s. 3.

¹⁶ Smith W., D.C.L., LL.D., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities* John Murray, Londyn 1875, wersja online, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Mantele.html [dostęp: 27.03.2024].

¹⁷ Knisely T., *Handwoven Table...*, op. cit. s. 4.

¹⁸ Mulkiewicz-Goldbergowa O., *Przemiany urządzenia wnętrza współczesnej izby wiejskiej*, [w:] „Polska Sztuka Ludowa” 1967, r. XXI, nr 2–3, s. 132.

¹⁹ Kopaliński W., *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa 2018, s. 213.

²⁰ Montanari M., *Medieval Tastes: Food...*, op. cit., str. 211.

I.I Stół i obrus w tradycyjnej kulturze polskiej

Analiza zbiorów tkanin stołowych z Muzeum Etnograficznego w Tokarni

Podczas przygotowywania poniższej rozprawy, wielokrotnie napotykałam na problem wynikający z obranej strategii twórczej, opartej głównie o osobiste doświadczenia. Ewa Nizińska pisze:

„Jak wiadomo, autobiografia nie jest bezpośrednim odbiciem rzeczywistości, a pewnym konstruktem, sposobem na przedstawienie swojego życia w pożądanej formie. Proces opowiadania autobiografii pełni ważne funkcje: jest metodą na „przepracowanie” swojego życia, uporządkowanie przeszłych wydarzeń, ponowną ich analizę i interpretację. Tym samym pozwala na powrót do przeszłości i spotkanie z należącym do niej, nieistniejącym już światem.”²¹

Ciągle odwoływanie się do własnej (zwodniczej) pamięci rodzi zatem ryzyko hermetyczności wypowiedzi. Idea powrotu do domu rodzinnego jako „krajny lat dziecięcych”, jest wizją pobudzającą wyobraźnię plastyczną, nie sprzyja jednak ugruntowaniu prac w szerszym kontekście historycznym. Aby rozszerzyć własną perspektywę badawczą, zdecydowałam się przyjąć pojęcie domu, nie tylko jako dosłownego rodzinnego gniazda, ale także większego obszaru geograficznego – regionu. Tak narodził się plan oparcia moich projektów o muzealne artefakty, które mogłabym umieścić we własnej wyobrażonej przestrzeni wsi świętokrzyskiej, a które byłyby próbą szerszą niż jedynie osobiste przedmioty z rodzinnego archiwum. W tym celu w maju 2022 roku udałam się z wizytą badawczą do Muzeum Wsi Kieleckiej w Tokarni.

Powołany do życia w 1976 roku Park Etnograficzny w Tokarni (powiat Chęciny) jest zatrzymanym w czasie dokumentem życia świętokrzyskich wsi. Stanowi realizację założeń naukowych etnografa i badacza tradycyjnej kultury ludowej profesora Romana Reinfussa. Plan parku odtwarza typowy układ osadniczy wiosek z różnych subregionów Kielecczyzny: Gór Świętokrzyskich, Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej, Wyżyny Sandomierskiej i Niecki Nidziańskiej²².

Dzięki uprzejmości kustoszy miałam okazję zapoznać się z czterdziestoma siedmioma tkaninowymi obiektami (obrusami, serwetami oraz bieżnikami) oraz trzydziestoma porcelanowymi naczyniami z muzealnego magazynu. Odwiedziłam także większość

²¹ Nizińska E., *Rzeczy nostalgiczne o powrotach do krajny dzieciństwa*, [w:] *Ludzie w Świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016, s. 76.

²² <https://mwk.com.pl/o-muzeum/park-etnograficzny-w-tokarni> [dostęp: 22.05.2024].

ekspozycji w zaaranżowanych na miejscu wiejskich chatach (w tym jednej przeniesionej z Ćmielowa (Il. 2.).



Il. 2. Wnętrze domu z Ćmielowa, Muzeum Park Etnograficzny w Tokarni, fot. własna

Analiza eksponatów umożliwiła mi wskazanie charakterystycznych sposobów zdobienia obrusów i tkanin stołowych z regionu świętokrzyskiego. Najstarsze z analizowanych eksponatów pochodziły z 1915 roku, najnowsze wyprodukowane zostały w 2013. Wnioski mogę podsumować następująco: wiodącą techniką dekoracji tkanin jest haft płaski. W większości przypadków wykonany ręcznie, często łączony z wykończeniem brzegów obrusu lub serwety мережką. Głównym motywem zdobniczym są kwiaty, zwłaszcza róże, piwonie oraz kwiaty polne. Przeważają tkaniny w splocie płótna, bawełniane i lniane w jasnym kolorze (bieli lub złamanej bieli).

Emblematycznym przykładem może być kunsztownie haftowany bawełniany obrus w kolorze kremowym (Il. 3.). Płat płótna obszyto na brzegach ozdobną złotą taśmą. Cała powierzchnia tkaniny pokryta jest stylizowanym motywem roślinno-kwiatowym. Haft krzyżykowy został wykonany grubymi wełnianymi nićmi w kolorach bordowym, białym, zielonym, różowym, żółtym, brązowym i beżowym. Główny motyw zdobniczy składa się z czterech kwiatów

ułożonych na planie krzyża. W rogach obrusa znajdują się zdobienia wykonane haftem krzyżykowym²³.



Il. 3. Haftowany obrus bawełniany z motywem kwiatowym ze zbiorów Muzeum w Tokarni, fot. własna

Podobnie jak w tym przypadku, na płaszczyźnie większości serwet, uproszczone zgeometryzowane formy kwiatów, w symetrycznych powtarzalnych układach, budują zdecydowane kompozycje (Il. 3).

²³ Opis przedmiotu pochodzi z systemu archiwalnego Muzeum Wsi Kieleckiej, dostęp do katalogu otrzymałam dzięki uprzejmości kierownika działu zbiorów muzealnych p. Łukasza Poniewierskiego.



Il. 4. Detale tkanin haftowanych ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Tokarni, fot. własna

Motywy kwiatowe przedstawiające piwonie i róże, które powtarzają się jako deseń reprodukowany na historycznych egzemplarzach zastawy z Ćmielowa (Il. 5.), bezpośrednio posłużył mi jako inspiracja do zdobienia porcelanowej części kolekcji. Istotne okazały się również koronkowe serwety (Il. 6.), do których form nawiązuje tkanina wykonana w technice komputerowego haftu maszynowego.



Il. 5. Porcelana Ćmielów z motywami kwiatowymi, po lewej patera z uchwytami 1870 - 1887, po prawej talerz deserowy 1870 - 1887, fot. Janusz Podlecki²⁴



Il. 5. Tkaniny koronkowe z Muzeum w Etnograficznego w Tokarni, fot. własna

²⁴ Źródło ilustracji: B. Kołodziejowa, Z. M. Stadnicki, *Zakłady Porcelany Ćmielów*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1986.

Z muzeum w Tokarni wyjechałam z głębokim przeświadczeniem, że tkaniny, które zobaczyłam, naładowane są wielką wartością emocjonalną. Będąc na miejscu bardzo mocno poczułam symboliczny wymiar oglądanych przedmiotów. Działanie artefaktów zostało dodatkowo wzmocnione drobiazgowym historycznym odwzorowaniem wnętrza. Zarówno sam stół, jak i wszystkie przedmioty gromadzone wokół niego Piotr Wasyluk postrzega jako „przestrzeń historyczną, nośnik pamięci indywidualnej i zbiorowej”²⁵. W przypadku tego przedmiotu możliwość symbolizowania zarówno prywatnych wspomnień, jak i szerszego kolektywnego doświadczenia, jest bardzo klarowna. Muzeum jako szczególne zatrzymane w czasie miejsce, motywuje do zadumy i introspekcji. Skojarzenie wnętrza skansenu z przestrzenią sakralną nasuwa się w tym kontekście naturalnie.

O analogii domowego stołu i ołtarza piszą odwołując się do myśli Eliade Mircea Danuta i Zbigniew Benedyktowicz: „Dom i świątynia są więc tym samym pisze autor Fenomenologii religii - „domem bóstwa”. Także ołtarz i ognisko są tym samym – ołtarz jest w świątyni stołem i ogniskiem bogów. Tak jak stół jest w domu ołtarzem, a ognisko jego miejscem szczególnie świętym”²⁶. Mariola Tymochowicz podkreślając znaczenie stołu jako mebla o niezwykłym znaczeniu w kulturze polskiej także zwraca uwagę na jego funkcję sakralną: „Stół w kulturze tradycyjnej był meblem, który traktowano wyjątkowo, gdyż do końca XIX w. w całej Polsce, a we wschodnich i południowych jej krańcach nawet dłużej, pełnił funkcję domowego ołtarza”²⁷. Według Jakuba Bułata stół dzięki przynależności do porządku sakrum służył łączności z zaświatami. Był atrybutem obrzędowym w sytuacjach inicjacyjnych, a także zamykającym pewne etapy np. przejście na „tamten świat”, „Przy stole sadzano czasami umierającego do ostatniego namaszczenia i spowiedzi”²⁸. Tak zwany „Święty kąt”, którego kluczowym elementem był stół, stanowił jedyne miejsce w całym domu gdzie znajdowały się wszystkie atrybuty kultu religijnego. Cementował komunikat o wierze i pobożności domowników. Stół zamieniał przestrzeń z porządku profanum w sferę sakrum²⁹. Istotne było także jego znaczenie ochronne. Szeroki wachlarz właściwości apotropeicznych wyznaczany był przez szereg rytuałów. Ochronę mieszkańców przed niszczącymi siłami przyrody, miało zapewnić wystawienie stołu przed domem w sytuacji kryzysowej takiej jak pożar czy inna klęska żywiołowa³⁰. Także nakrycie odgrywało znaczącą rolę

²⁵ Wasyluk P., *Przedmiot i metafora. Stół jako byt autentyczny* [w:] Stół przyszłości, Olsztyn 2017, s.19.

²⁶ Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. 1)*, [w:] Polska Sztuka Ludowa. Konteksty, t. 44, z. 3, s. 51.

²⁷ Tymochowicz M., *Funkcje stołu...*, op. cit., s. 435.

²⁸ Bułat J., *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, [w:] „Konteksty” 1990, nr 4. s. 30.

²⁹ Ogrodowska B., *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce. Mały słownik*, Warszawa 2001, s. 141.

³⁰ Tymochowicz M., *Funkcje stołu...*, op. cit., s. 443.

w sprowadzeniu na domostwo dobrobytu. Wigilijny obrus służył wiosną jako płótno do przechowywania zboża przeznaczonego do siewu. Miało to pomóc w urodzajnych zbiorach³¹.

Pomimo tego, że obecnie stół jako przedmiot symboliczny utracił wiele tradycyjnych znaczeń, nadal jest obiektem, który budzi zainteresowanie projektantów, artystów i badaczy kultury. W dalszym ciągu z powodzeniem pełni funkcje integracyjne i społeczne³². W moim odczuciu stół to dużo więcej niż tylko mebel. To przedmiot wyzwalający wspomnienia o wszystkich osobach, z którymi dzieliło się przy nim miejsce.



Il. 6. Święty kąt, ekspozycja w Muzeum Etnograficznym w Tokarni, fot. własna

³¹ *Tamże*, s. 444.

³² *Tamże*, 445.

I.II Stół i obrus w sztuce współczesnej i designie – wybrane przykłady

Antoni Starczewski – stołu naszego powszedniego.

Twórczość Antoniego Starczewskiego trudno jednoznacznie zaklasyfikować. Analizując dokonania artysty Janusz Głowacki zauważa: „W atmosferze, jaka tworzy się wokół twórczości Antoniego Starczewskiego, wyczuwa się – jakby pod powierzchnią – krążące pytanie o miejsce tej twórczości w określonej dziedzinie sztuki. Dla grafików jest grafikiem, dla rzeźbiarzy – rzeźbiarzem, a dla tkaczy – tkaczem³³”. Istotniejsze niż klasyfikacja samej dziedziny, pomiędzy którymi artysta płynnie lawirował na przestrzeni lat swojej działalności, jest według mnie ustalenie sedna idei, która znajdowała odzwierciedlenie w niemal wszystkich jego pracach. Wspomniany wyżej Janusz Głowacki używa w swoim tekście stwierdzenia „dualizm uniwersalnego porządku i osobniczej indywidualności”³⁴. Idea ta według mnie w pełni realizuje się w cyklu prac Starczewskiego pt. „Stoły”.

Jego fascynacja niepowtarzalnością form przedmiotów codziennego użytku w postaci owoców i warzyw, rozpoczęła się na dobre w latach siedemdziesiątych. Artysta osobiście wybierał podczas zakupów na rynku ziemniaki, jabłka i marchewki, które później służyły mu jako formy odlewane w porcelanie. Tak proces ten opisuje Marta Kowalewska:

„Na początku malował je białą farbą. Dzięki ujednoliceniu koloru wszelkie cechy, dzięki którym formy różniły się od siebie – wypustki, bruzdy, niedoskonałości czy choćby wielkość – ulegały uwypukleniu. Efekt ten skłonił artystę do wykonania porcelanowych odlewów w skali 1 : 1. Tak powstały zestawy elementów, które mógł wykorzystywać w instalacjach. Z wielką precyzją układał je w równych rzędach na stołach pokrytych śnieżnobiałymi, wykrochmalonymi obrusami³⁵”.

Według przywołanej przez Kowalewską informacji pochodzącej z dziennika artysty, inspiracją do wykorzystania formy stołu, było wspomnienie o świątecznych nakryciach wigilijnym i wielkanocnym, „które to można było obejść z każdej strony”³⁶. Starczewski igrał

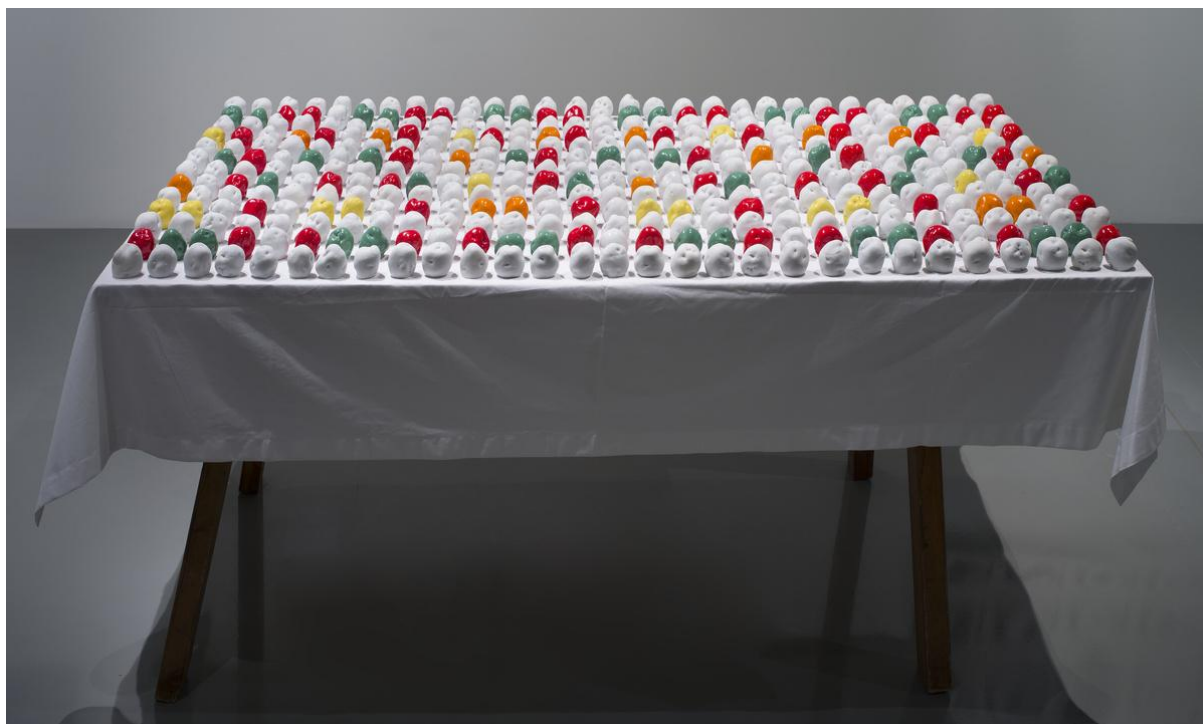
³³ Głowacki J., *Glosa do twórczości Antoniego Starczewskiego*, [w:] *Sploty Idei*, red. Ewa Łatkowska Żychska, Marta Kowalewska, Łódź 2016, s. 62.

³⁴ *Tamże*.

³⁵ Kowalewska M., Musiał G., *Komplementarność aktów twórczych*, [w:] *Transpozycje Antonii Starczewski*, Łódź 2022 s. 56.

³⁶ *Tamże*.

zatem z obrazem tradycji zapisanym w zbiorowej pamięci. Jego porcelanowa „zastawa” stała się symbolem komunikującym wyjątkowość każdego z użytych warzyw – wywyższała do rangi dzieł sztuki, pospolite, spożywane przez większość Polaków przy codziennym stole ziemniaki czy marchew. Odczytuję w tym działaniu także rys przenikliwego poczucia humoru artysty- żart z rutyny i powtarzalności życia.



Il. 7. Antoni Starczewski, „Stół z kolorowymi kartoflami”, 1973.³⁷

Do budowy instalacji Starczewski wykorzystywał nie tylko porcelanę, ale także najpospolitszy i jednocześnie najbardziej uświęcony z rekwizytów codzienności – bochenek chleba. W polskiej kulturze tradycyjnej, w kontekście której w poprzednim rozdziale starałam się opisać znaczenie stołu, chleb stanowi kolejny niezwykle istotny symbol. O jego wadze w polskiej tradycji pisze Helena Stypa:

„Większość z nas jada chleb codziennie. Podświadomie staramy się nie dopuścić do tego, aby się marnował i był wyrzucany na śmietnik. Zapewne widzieliśmy, jak niektórzy całują go z uszanowaniem albo czynią na nim znak krzyża. Modląc się, prosimy o nasz

³⁷ Źródło ilustracji: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/350?page_art_mcol=8&arts_martist=1 [dostęp:26.05.2024].

chleb powszedni. Parę nowożeńców witamy chlebem i solą. Zaś dożynek nie możemy sobie wyobrazić bez okazałych bochnów chleba”³⁸.

Gest wykorzystania bochenka, jako elementu budującego instalacje interpretuję jako dosłowną gloryfikację powszedniości. Starczewski po raz kolejny tworzy narrację, w której pierwszoplanowym bohaterem staje się tak dobrze znany nam wszystkim pokarm.



Il. 8. Antoni Starczewski, „Stół z układem naturalnych angielek i bułek poznańskich”, rekonstrukcja asamblażu z 1973 roku na podstawie zachowanej dokumentacji fotograficznej, fot. Norbert Piwowarczyk³⁹.

³⁸ Stypa H., *O chlebie naszym powszednim - motyw chleba w kulturze i języku polskim*, [w:] *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018, s. 208.

³⁹ Źródło ilustracji:

<https://piklodz.pl/art/wystawa/antoni-starczewski-idea-zapisu-linearnego-wystawa-czasowa-lodz/> [dostęp: 26.05.2024].

Głowacki w samym procesie powstawania stołów Starczewskiego, zauważa analogię do budowy tradycyjnej tkaniny. Przywołuje w jaki sposób krok po kroku artysta konstruował każdą z aranżacji:

„Bez względu na rodzaj przedmiotów, jakimi były wypełnione – czy były to porcelanowe ziemniaki, marchewki czy żywe bułki, zasada była ta sama. Były układane w ciągach, których równoległe osie wyznaczały, niczym nitki osnowy, proste linie. Dla ułatwienia samego procesu budowania, Starczewski używał sznurków, po obu stronach zakończonych kluczami jako ciężarkami”⁴⁰.

Stół przejął zatem rolę tkackiej ramy, gdzie na białym płótnie osnowy – obrusu, artysta wprowadzał przedmioty – wątki.

W całym stołowym cyklu Starczewskiego odnajduję bliską mi ideę zwykłych-niezwykłych przedmiotów codziennego użytku, niosących zaszyfrowane, głębsze niż utarte w zbiorowej świadomości znaczenia.

⁴⁰ Głowacki J., *Glosa do twórczości...*, op. cit. s. 63.

Anna Królikiewicz – stoły wielozmysłowe.

Blisko dwadzieścia lat temu Anna Królikiewicz dokonała znamiennego w skutkach gestu. Jak sama określa „pokonała drogę z pracowni artystycznej do kuchni”⁴¹. Ta metaforyczna i fizyczna zmiana artystycznego warsztatu okazała się bardzo istotna dla jej dalszej pracy. Według Marty Smolińskiej zmiana porządku, w którym do tej pory powstawały dzieła artystki oraz przejście ze sfery okulocentryzmu do działań oddziaływujących na wszystkie zmysły stanowi klucz do interpretacji jej twórczości:

„Instalacje, działania i obiekty autorstwa Królikiewicz oraz – co wcale nie takie oczywiste – także ich dokumentacja pokazują, że percepcja jest haptycznym zjawiskiem wielozmysłowym, a oddzielanie doznań związanych z poszczególnymi zmysłami to odziedziczony po epoce wrokocentryzmu sztuczny konstrukt, separujący oko przede wszystkim od dotyku, smaku i węchu, a nawet i słuchu. Artystka nigdy nie serwuje nam artystycznego fast foodu i w większości realizacji nie wypreparowuje doznań związanych z działaniem jednego zmysłu, lecz w wyrafinowany sposób łączy potencjał ich wszystkich”⁴².

Kontekst wielozmysłowego oddziaływania instalacji autorstwa Królikiewicz, który Smolińska łączy z pojęciem haptyczności poszerzonej, stanowi dla mnie nie tylko intrygujący teoretyczny trop badawczy, ale także punkt odniesienia do własnych działań twórczych. Równoczesne pobudzenie u odbiorcy więcej niż jednego zmysłu (wzroku), stanowi jedno z założeń mojej kolekcji.

W instalacji site specific z 2013 roku zatytułowanej „Stany Skupienia”, Królikiewicz buduje misterną przestrzeń stołu, wypełnioną opuszczonymi przez domowników rekwizytami. Teatralne Mise-en-scène, które aranżuje artystka można porównać do stwierdzenia Piotra Wasyluka, który opisuje związek stołu i reguł dramaturgicznych: „Wedle reguł dramaturgicznych, stół to miejsce, w którym nieustająca zmiana inscenizacji opisana jest nieustannym przeplataniem się scen komediowych i dramatycznych, smutnych i wesołych, wypełnionych emocjonalnymi uniesieniami lub intelektualnymi rozterkami”⁴³. Kontekst miejsca stanowi tutaj nieczynny od lat sklep mięsny – miejsce do bólu prozaiczne, zamienione przez Królikiewicz w zatrzymany w czasie kadr z czyjegoś życia. Smolińska

⁴¹ Królikiewicz A., JA: POLE DO PRZEPISU* / STRATEGIA RESZTEK [w:] <http://miejmiesce.com/sztuka/ja-pole-przepisu-strategia-resztek/> [dostęp: 10.06.2024].

⁴² Smolińska M., *Haptyczność poszerzona ZMYŚŁ DOTYKU W SZTUCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX I POCZĄTKU XXI WIEKU*, Kraków 2020, s. 160.

⁴³ Wasyluk P., *Przedmiot i metafora...*, op. cit., s. 20.

zwraca uwagę na aspekt pozbawienia widza możliwości partycypacji w opuszczonej „uczcie”⁴⁴. Cały stół artystka zaalała woskiem, tym samym mumifikując podane na nim potrawy wraz z zastawą oraz obrusem. Pod warstwą wosku dochodzi do nieodwracalnego procesu konserwacji zarówno potraw, miejsca, w którym zostały podane, jak i momentu zatrzymanego w czasie⁴⁵. Według Anny Stonciwilk, „Królikiewicz pozwala, aby wspomnienie o danym miejscu stało się niejako częścią samych odbiorców, którzy wchłaniają je do swojego wnętrza”⁴⁶.



Il. 9. Anna Królikiewicz, „Stany skupienia”, 2012, fot. Bogna Kociumbas⁴⁷.

⁴⁴ Smolińska M., *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 167.

⁴⁵ *Tamże*.

⁴⁶ Stonciwilk A., *Spektakle smaku* [w:] Anna Królikiewicz Międzyjęzyk, Sopot 2019, s. 161.

⁴⁷ Źródło ilustracji:

<https://noweidzieodmorza.com/pl/8498-anna-krolikiewicz-zminimalizowac-wizualnosc/> [dostęp: 26.05.2024].

Tytułowe stany skupienia to nie tylko odniesienie do konsystencji, smaku i zapachu zakonserwowanego pod warstwą wosku jedzenia, to pytanie o stan, w którym odbiorca doświadczając instalacji wszystkimi zmysłami, podróżuje w przestrzeń własnej pamięci. Sposób, w jaki prace Królikiewicz bazują na wrażeniach i impulsach emocjonalnych, trafnie opisuje Dorota Koczanowicz:

„Artystka stawia sobie za cel pobudzenie niekiedy anemicznego wspomnienia albo zbudowanie od podstaw obrazu miejsca, które silnie zaznaczone jest obecnością poprzednich lokatorów. Nie proponuje dialogu poznawczego, intelektualnej obróbki danych zmysłowych, lecz relację wynikającą z procesów emocjonalno-empatycznych”⁴⁸.

Sztuka Królikiewicz „idzie z brzucha”, jest rodzajem portalu do podświadomie zapisanych w ciele wspomnień, które zostają uwolnione w procesie zmysłowego kontaktu z pracami artystki. Odczytując jej działania w tym wymiarze niezwykle ważny wydaje mi się aspekt korzystania z tradycji obrazowania, charakterystycznego dla przedstawień martwej natury. Sztandarowym przykładem takiej strategii jest instalacja „Stół” z 2012 roku.

Jak zauważa Marta Smolińska, Królikiewicz w oczywisty sposób odwołuje się tutaj do tradycji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. Kompozycja jest pełna przepychu, a użyte rekwizyty wskazują na wanitatywną symbolikę⁴⁹: „Surowe ryby, rybie łby i ościste szkielety, napoczęte pajdy i bochny chleba, częściowo opróżnione kielichy, do połowy obrane cytryny, przybrudzone talerze, sztucce i serwetki świadczą o tym, że uczta już się odbyła. Coś bezpowrotnie przeminęło. Spóźniliśmy się”⁵⁰. To właśnie niemożność przybycia na czas, utrata szansy wzięcia udziału w społecznym rytuale, jakim jest wspólne biesiadowanie przy stole, stanowi oś opowieści snutej przez Królikiewicz. Idąc dalej za Smolińską uważam, że warto także w tym miejscu wskazać odwołanie do alegorii pięciu zmysłów,

„W ramach której tematyka ta była tak obrazowana, by umożliwić odbiorcom powstawanie doznań znamienych dla innych zmysłów w trakcie używania tylko zmysłu wzroku. Doświadczenia innych zmysłów, zapisane w ciele, pozwalają bowiem zmysłowi wzroku wywoływać doznania przynależne pozostałym zmysłom na zasadzie „obrazów-wspomnień”. Zarówno w barokowym malarstwie, związanym z tematyką zmysłów, jak i we współczesnej multisensorycznej instalacji Anny Królikiewicz dochodzi

⁴⁸ Koczanowicz D., *Pamięć podniebienia. Smak i Archiwizowanie tożsamości w instalacjach Anny Królikiewicz*, [w:] Konteksty Polska Sztuka Ludowa 2020/1-2 (328-329) s. 141.

⁴⁹ Smolińska M., *Haptyczność poszerzona...*, op. cit. s. 167.

⁵⁰ *Tamże*.

więc do aktywacji doznań zmysłowych – wspomnień zapachów, dźwięków, zapisanych w ciele reminiscencji z dotykania faktur, materiałów i powierzchni rzeczy”⁵¹.

Pomimo tego, że nie miałam do tej pory przyjemności obcować ze sztuką Królikiewicz na żywo, świadectwem jej siły i oddziaływania jest uruchomienie mojej poza wzrokowej wrażliwości, nawet za pomocą fotograficznej i filmowej dokumentacji.

Stół jest dla artystki wehikułem, sceną i narzędziem stymulacji zmysłów.



Il. 10. Anna Królikiewicz „Stół”, 2012, fot. Michał Andrysiak⁵².

⁵¹ *Tamże*.

⁵² Źródło ilustracji:

<https://noweidzieodmorza.com/pl/8498-anna-krolikiewicz-zminimalizowac-wizualnosc/> [dostęp: 26.05.2024].

Tim Parry-Williams – obrus jako katalog dziedzictwa.

Władysław Kopaliński opisując znaczenie zastawy stołowej w kontekście tradycyjnego dwudziestowiecznego domostwa zauważa jak istotną rolę odgrywał każdy z elementów „stołowego garnituru przedmiotów”:

„W zamożnym domu rodzinnym, gdzie do stołu siadało wiele osób, wszystko, co służyć miało do spożywania potraw i napojów, a co kładło się przy głównym posiłku dnia na obrusie pokrywającym stół, a po jedzeniu, umyciu i wytarciu chowało z powrotem do kredensu, nazywało się zastawą. Dziś nazwy tej, jeśli ją nawet znamy, nie używamy wcale, albo co najwyżej zastosujemy ją do szczególnie cennego, eleganckiego kompletu naczyń stołowych: półmisek, waz, sosjerek, talerzy porcelanowych, srebrnych cukiernic, kryształowych flakonów itp. oraz sztuców: widelców do mięsa, do ryb, do śledzi, łyżek wazowych, stołowych, do herbaty, do kompotu, do kawy, noży do mięsa, do ryb, do owoców itd.”⁵³.

Brytyjski projektant i artysta Tim Parry Williams porusza temat stołu i obrusu jako metafory potencjalnego miejsca spotkania historycznej i współczesnej zastawy stołowej. Jego zakardowa tkanina „Dinner service” (2023), jest częścią większego projektu, w którym artysta przygląda się tradycji wykorzystania włókien lnianych, w produkcji domowych tekstyliów w Wielkiej Brytanii⁵⁴. Wytkane na obrusie elementy zastawy stołowej, to starannie wybrane przez Williamsa z „historycznego kredensu”, porcelanowe, szklane i stalowe naczynia pochodzące z kolekcji Ulster Folk Museum w Irlandii północnej. W procesie starannej dokumentacji, polegającej na drobiazgowym sfotografowaniu, każdego z obiektów i ich w interpretacji na język tkaniny zakardowej, artysta wykonał gest, który można porównać do intertekstualnego tłumaczenia. Powierzchnia tkaniny stała się tu symbolicznym katalogiem materialnego dziedzictwa i tradycji.

Jak pisze sam projektant, „Dzięki tej synchronicznej metodologii dziedzictwo i tradycja, analogowe i cyfrowe, współlistnieją dosłownie i metaforycznie – przy tym samym stole”⁵⁵.

Parry-Williams zwraca uwagę na ważność ceramiki i tkaniny jako istotnych historycznie, ale obecnie wymierających, dziedzin przemysłu w Irlandii północnej. Fakt wykorzystania do produkcji tkaniny niebielonej lnianej przędzy, odzyskanej z ostatniej zamkniętej w 1997

⁵³ Kopaliński W., *Opowieść o rzeczach powszednich...*, op. cit. s. 36.

⁵⁴ Cytat pochodzi z profilu Tima Parry Williamsa w serwisie instagram https://www.instagram.com/p/C0CTL8vMVS5/?locale=pl&img_index=1 [dostęp: 01.04.2024].

⁵⁵ *Tamże*.

roku przędzalni Andrews Comber's Mill w Newtownards, wybrzmiewa w tym kontekście w symboliczny sposób⁵⁶. Minimalistyczna, szlachetna forma całego przedstawienia, kojarzy się z tradycyjnym wzorzystym obrusem żakardowym – tak dobrze znanym z rodzinnych odświętnych kolacji. Postindustrialny kontekst nadaje jednak całości nostalgicznego, o ile nawet nie smutnego tonu. Williams nakrywa swój stół, resztką tradycji, zaprasza widzów do biesiady na zdematerializowanych nakryciach wraz z duchami ich dawnych właścicieli.

To, co stanowi o sile tego skromnego przedstawienia, to (podobnie jak w przywoływanych powyżej pracach Starczewskiego i Królikiewicz), siła z jaką pobudza ona wyobraźnię odbiorcy, przy pomocy trafnie użytej metafory, w specyficznym bliskim autorowi historycznym kontekście.



Il. 11. Tim Parry Williams „Dinner Service”, 2023, fot. Tim Parry Williams⁵⁷.

⁵⁶ *Tamże*.

⁵⁷ Źródło ilustracji: https://www.instagram.com/p/C0CTL8vMVS5/?locale=pl&img_index=1 [dostęp: 01.04.2024].

Rozdział II

Porcelana – materiał i symbol

Współczesność sprawia, że coraz częściej odsuwamy się od materialnych doświadczeń na rzecz ich cyfrowych zamienników. Potrzeba kontaktu z realnymi przedmiotami, które budzą autentyczne reakcje i stymulują odczucia zmysłowe, rośnie wprost proporcjonalnie do rozwoju technologicznego ekranów dotykowych. Jak zauważa Hanna Stauffer, ceramika jako materia umożliwia zobaczenie i „poczucie niedoskonałości”⁵⁸. Wzrost zainteresowania rękodziełem, który ucieleśnia się we wzorniczym odrodzeniu ceramiki, symbolizuje sentymentalną tęsknotę za tradycyjną intymnością dotyku⁵⁹.

Porcelana – „piękna i najszlachetniejsza odmiana ceramiki”⁶⁰, jak nazywa ją Jan Davis, pochodzi z Chin. Darzona była w tym kraju niezwykle szacunkiem oraz traktowana na równi z innymi dziedzinami sztuki. Davis porównuje ten rodzaj azjatyckiej fascynacji ceramiką, do europejskiego uwielbienia renesansowego malarstwa i rzeźby⁶¹. Chociaż metody wytwarzania porcelany, dotarły do Europy setki lat temu⁶², to tajemnica technologicznej alchemii, stojąca za delikatnym ciałem porcelanowych naczyń, nie przestaje fascynować artystów i projektantów po dziś dzień.

Porcelana z Ćmielowa była w moim rodzinnym domu od zawsze. Bez trudu znalazłabym ją również we wszystkich domach moich sąsiadów, z których część przepracowała w fabryce wiele lat. Pomimo, że skojarzenie domowego stołu z ołtarzem w latach dziewięćdziesiątych (na które przypada moje dzieciństwo), już od dawna nie funkcjonowało żywo w zbiorowej świadomości, to obecność porcelanowej zastawy, zawsze wywoływała we mnie poczucie respektu. Szczególne połączenie pół transparentnej bieli i złota nadal budzi silne skojarzenia, z najdroższym domowym skarbem.

Ćmielów jest jedną z najstarszych, wciąż działających polskich fabryk porcelany. Udokumentowane początki produkcji sięgają roku 1790, kiedy na terenach w okolicy miasteczka garncarz Wojtas założył niewielką manufakturę wyrobów glinianych. Od roku 1804 w źródłach historycznych pojawia się manufaktura w Ćmielowie, która produkuje

⁵⁸ Stauffer H., *The New Age of Ceramics*, Berkeley 2016, tłum. własne, s. 1.

⁵⁹ *Tamże..*

⁶⁰ Divis J., *Porcelana Europejska*, przeł. L. Kuciński, Warszawa 1984, s. 9.

⁶¹ *Tamże.*

⁶² Technologię produkcji porcelany opracowano w Europie na początku XVIII wieku.

fajans. Jej właścicielem i założycielem był Hyacynt (Jacek) hrabia Małachowski. Fabryka ta ok. 1838 roku rozpoczęła produkcję porcelany. Obecnie Polskie Fabryki Porcelany „Ćmielów” i „Chodzież” S.A. działają nieprzerwanie pomimo wielu przekształceń i restrukturyzacji, którym przez lata były poddawane⁶³. Bolesława Kołodziejowa w swojej wydanej w 1987 roku monografii fabryki w Ćmielowie, podkreśla zróżnicowaną ofertę produkcji zakładu, ale jednocześnie zauważa dlaczego porcelana ta, nie doczekała się kompleksowego opracowania pod względem historycznym i wzorniczym:

„Fabryka Ćmielowska wzorem dziewiętnastowiecznych fabryk europejskich, prowadziła produkcję użytkową przeznaczoną dla szerokich warstw społecznych, a więc jej wyroby charakteryzowały się raczej solidnością wykonania i niskimi cenami, aniżeli wysokim kunsztem zdobniczym, typowym dla osiemnastowiecznej produkcji „elitarnej”⁶⁴.

Wiele z wzorów, o których pisała w latach osiemdziesiątych Kołodziejowa, jest obecnie uważanych za ponadczasowe klasyki, a komplety takie jak „Roccoco” czy „Empire”, nadal goszczą na stołach w wielu polskich domach.



Il. 12. Naczynia z kompletu Rococo Porcelana Ćmielów.⁶⁵

⁶³ Informacje pochodzą z oficjalnej strony [www Polskie Fabryki Porcelany Ćmielów i Chodzież](https://porcelana.com.pl/cmielow/brand/) <https://porcelana.com.pl/cmielow/brand/> [dostęp: 24.04.2024].

⁶⁴ Kołodziejowa B., *Porcelana Ćmielów*, Kraków 1986, s. 5.

⁶⁵ Źródło ilustracji: <https://www.cmielow-sklep.pl/> [dostęp: 24.04.2024].

Wzorniczy rozwój linii produkcyjnej Ćmielowa przypisać należy kilku projektantom, działającym głównie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W wydanej niedawno książkowej publikacji *Polski New Look*, Barbara Banaś jako najważniejszego z nich wymienia Wincentego Potackiego. Jako projektant form pracował on w Ćmielowie od 1955 roku. Jest autorem kilkudziesięciu wzorów najpopularniejszych serwisów, m.in. „Ada”, „Krokus” i „Goplana”. Przyłożył on także rękę do powrotu wzorów historycznych. Dzięki jego rekonstrukcji oryginalnej formy do produkcji Rococo Sevres, wzór ten produkowany jest do dziś. Na bazie projektów historycznych powstały także zestawy „Romantica” i „Pompadour”.



Il. 13. Wincenty Potacki, Serwis kawowy „Ada”, 1970.⁶⁶

⁶⁶ Źródło ilustracji:

<https://galeriazak.pl/pl/p/-Serwis-kawowy-Ada%2C-Wincenty-Potacki%2C-ZPS-Cmielow%2C-1970-r./5442> [dostęp: 26.05.2024].

Potacki był wielokrotnie nagradzany, między innymi na targach „Ładne-Dobre-Poszukiwane” w 1964 roku w Poznaniu⁶⁷: „jury złotym medalem obdarzyło projekt Wincentego Potackiego Kubuś, prezentujący formę nowoczesną, choć opartą na odwiecznych tradycjach formowania garniturów do kawy⁶⁸. Obok Potackiego wymienić należy także Kazimierza Czubę, specjalizującego się w projektowaniu wzorów sitodrukowych i Ewę Chodor, której modelarskie projekty Kołodziejowa opisuje jako „kompozycje, które charakteryzują się asymetrią i naturalną swobodą w duchu sztuki modernistycznej, a subtelna kolorystyka kwiatów harmonizuje pięknie ze szlachetnym tłem białej porcelany”⁶⁹. Obecnie wśród kolekcjonerów porcelany największą popularnością cieszą się obiekty produkowane w Ćmielowie w latach 1956-65, zaliczane do grona porcelanowej rzeźby kameralnej. Nieduże figurki zaprojektowane przez Lubomira Tomaszewskiego, Hannę Orthwein czy Mieczysława Naruszewicza, są według Kołodziejowej „efektem wywodzenia się ze znakomitej szkoły obserwacji natury, doprowadzonej do ostatecznego poznania najbardziej typowych gestów, ruchów, charakteru modelu, pozwalająca na uproszczenie, które wynika z doskonałej syntezy formy, a nie tylko jej stylizacji”⁷⁰.



Il. 14. Po lewej: M. Naruszewicz, „Pudle”, 1965, po prawej: H. Orthwein „Gibon”, 1958⁷¹.

⁶⁷ Banaś B., *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Warszawa 2019, s. 188.

⁶⁸ Kołodziejowa B., *Porcelana Ćmielów...*, op. cit. s. 33.

⁶⁹ Tamże, s. 34.

⁷⁰ Tamże, s. 33.

⁷¹ Źródło ilustracji: Kołodziejowa B., *Porcelana Ćmielów*, Kraków 1986.

II.I. Sentymentalny recykling we współczesnej sztuce i projektowaniu – wybrane przykłady

Marek Cecuła – produkcja masowa inspiracją dla indywidualizmu.

Współcześnie fabryka w Ćmielowie stara się kontynuować tradycję współpracy z artystami za sprawą Ćmielów Design Studio, założonego w 2013 roku przez Marka Cecułę. Artysta ten urodzony i wychowany w Kielcach, pierwsze twórcze lata życia spędził w Izraelu. Rozkwit kariery przeżywał w światowej stolicy sztuki – Nowym Jorku. Po latach wrócił do rodzinnego miasta, by podjąć się stworzenia w Kielcach Centrum dizajnu – instytucji o światowych aspiracjach, nie gorszej niż tego typu miejsca na zachodzie. Współpraca ta nie zakończyła się dla projektanta pozytywnie. Centrum dizajnu istnieje, ale to już nie jego inicjator zajmuje tam czołowe miejsce. Cecuła jednak z nie porzucił marzenia o reaktywacji przemysłu porcelanowego w województwie świętokrzyskim. Fabryka w Ćmielowie zyskała dzięki niemu nowe studio projektowe. Jak sam mówi:

„Moim zadaniem jest zbudowanie nowej marki Ćmielów Design Studio i pokazanie/udostępnienie dobrego polskiego wzornictwa w porcelanie przemysłowej. Prowadzimy studio na terenie fabryki – eksperymentujemy w nim i tworzymy produkt, który nie może być robiony na linii produkcyjnej. To jest wartość dodana dla fabryki porcelany. Wprowadzamy bowiem na rynek unikatową porcelanę, niejako z dotykem ręki. Zabiegamy o to, żeby marka ĆDS dorównała najnowszym trendom światowego projektowania i aktywnie uczestniczyła w eksporcie polskiego wzornictwa⁷²”.

Motywami w twórczości Cecuły, które chciałabym przywołać w kontekście moich twórczych poszukiwań są odniesienia do historii sztuki i historii w ogóle. Powstała w 2008 roku instalacja „Klepisko” jest dowodem zainteresowania artysty przeszłością i archeologią. Jak sam określa: „ta praca to nowy rodzaj wykorzystania archeologii, paradoks w którym niczym na klatce filmowej zatrzymana jest jednocześnie przeszłość i teraźniejszość⁷³”. Cecuła korzystając z gliny jako środka ekspresji artystycznej, odwołuje się do pierwotnych tradycji budowy domu – schronienia. Stawia znak równości pomiędzy materiałem z którego tworzy współcześnie oraz jego dawnymi zastosowaniami. Poza niezwykle poetycką wartością, którą bez wątpienia niesie ta praca, ma ona według mnie również wymiar krytyczny. Odnosi

⁷² <http://www.modusdesign.com> [dostęp: 28.03.2015].

⁷³ Ilse-Neuman U., *The Free Library*. S.V. Klepisko: Ursula Ilse-Neuman discusses an installation by Marek Cecula, <http://www.thefreelibrary.com/Klepisko%3A+Ursula+Ilse-Neuman+discusses+an+installation+by+Marek...-a0216961407> [dostęp: 01.04.2024].

się do współczesnej nadprodukcji przedmiotów oraz zaniedbania dóbr historycznych. Gliniane artefakty zakopane w klepisku tracą formę, niszczone z każdym krokiem widzów odwiedzających wystawę.



Il.15. Po lewej: Marek Cecuła, „Klepisko”, 2008⁷⁴, po prawej: Marek Cecuła, „In Dust Real: Transformation WCL 7'”, 2005⁷⁵.

W projektach „In dust real” oraz „Mutants”, trwających jako proces przeszło przez dziesięć lat, Cecuła po raz kolejny sięgnął do historii, tym razem skupiając się na konkretnych przykładach porcelany wyprodukowanej w europejskich fabrykach. Idealne, identyczne powtarzalne formy stają się przedmiotem transformacji. Projektant sytuuje się w pozycji krytyka, kwestionującego masowy obraz piękna – synonimu estetyki opartej na bezpiecznej wizualnej satysfakcji, dostarczanej przez znane wzory. Przypadkowe błędy, które w produkcji zostałyby odrzucone, stają się główną wartością przedmiotu. Tytułowe mutanty zyskują nową formę, jest to więc strategia recyklingu i reinterpretacji⁷⁶. Ingerencja jest jednak często na tyle subtelna, że granica pomiędzy tym, co na pierwszy rzut oka wydaje się być zaprojektowanym elementem, a przypadkiem, zaciera się. Wypalone po raz drugi w tradycyjnych piecach dzbany i talerze pokrywa patyna i dym, ogień jest tu symbolem czasu i przekształcenia w coś nowego.

⁷⁴ Źródło ilustracji: <https://culture.pl/pl/tworca/marek-cecula> [dostęp: 26.05.2024].

⁷⁵ Źródło ilustracji:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O297228/in-dust-real-transformation-wcl-sculpture-and-base-marek-cecula/> [dostęp: 26.05.2024].

⁷⁶ De Waal E., *Marek Cecuła: to object*, [w:] Katalog Wystawy Marek Cecuła In dust real project 2003 - 2005 mutant 2000, Garth Clarc Gallery, s. 3.

Monika Patuszyńska – porcelanowe sieroty i bękarty.

Zbliżoną do postawy Cecuły strategię twórczej działalności, która opiera się na recyklingu i reinterpretacji znanych form ceramicznych, prezentuje Monika Patuszyńska. Artystka od wielu lat eksperymentuje z autorską techniką dekonstruowania i ponownego łączenia form odlewniczych. Porcelanowe obiekty powstające w jej pracowni charakteryzuje ogromna niejednoznaczność, zarówno formalna, jak i ideowa. Agata Kiedrowicz opisując sposób pracy artystki, porównuje go do zagłębienia do środka naczynia – ciała:

„Monika zaczyna pracę z samymi formami. Tnie, piłuje, tłucze. Żeby zajrzeć do środka, zorientować się, czego chce materiał. Zajrzeć pod podszewkę, rozerwać gładką strukturę, włożyć palec do rany. Zaczyna od szwów. To z nimi od wieków bezskutecznie zmagają się ceramicy i technologowie. Gipsowa forma, z której odlewa się naczynia, jest podzielona na dwie części. Porcelana, która wpłynie do szczeliny, a potem utwardzi się w piecu, od początku ma inną strukturę niż reszta naczynia. Szwy usuwa się w dalszej obróbce, uważane są za defekt, efekt uboczny całego procesu. – Szwy były dla mnie pierwszą okazją, by zajrzeć do środka. Szczeliną, przez którą mogłam się wślizgnąć, wejść i zobaczyć” – mówi artystka⁷⁷.

Patuszyńska odwraca zatem porządek tradycyjnej produkcji porcelany. Interesuje ją to, co uznane jest za błąd i przypadek. Niedoskonałość w jej pracach urasta do rangi waloru estetycznego. Marta Kołacz trafnie zauważa, że kwestionowanie utartej idei doskonałości wyprodukowanego masowo przedmiotu jest dla projektantki kluczowe: „Patuszyńska postawiła przed odbiorcami pytanie o doskonałość formy. To, co w przypadku seryjnych produktów zostałoby przez odbiorców odrzucone jako projekt ze skazą, w projektach autorki zintensyfikowane i zwielokrotnione stało się dekoracją”⁷⁸.

W rozwijającym się w czasie projekcie „Bastards & Orphans” (podobnie jak w przywołanym „In dust real” Marka Cecuły), Patuszyńska przyjmuje rolę archeolożki – badaczki nieczynnych fabryk porcelany. Działanie to oparte na głębokiej refleksji dotyczącej obecnego stanu i przyszłości polskiego dziedzictwa przemysłowego, w pełny sposób obrazuje postawę twórczą artystki⁷⁹. Jej sieroty i bękarty to osobliwe naczynia stworzone z form

⁷⁷ Kiedrowicz A., Patuszyńska M., Stadnik G., Klidzejs I., *Czas i ja robimy to samo*, [w:] „Kukbuk” nr 35, 2018, s. 139.

⁷⁸ Kołacz M., *Nowe formy i strategie dla nowego millennium. Polska zastawa stołowa w latach 2001–2014. Próba analizy*, [w:] *Wokół stołu*, red. Sławomir Fijałkowski, Gdańsk 2014, s. 92.

⁷⁹ Kołacz M., *Nowe formy i strategie dla nowego...*, op. cit. s. 99.

znalezionych w opuszczonych, nieczynnych fabrykach. Projektantka łączy odłamki z różnych przestrzeni (m. in. fabryki w Wałbrzychu, Katowicach, a także Belgii czy Wielkiej Brytanii), powołując do życia hybrydy nie tylko materiałów, ale także czasów i miejsc⁸⁰. Rozpad i ewolucja formy jaka towarzyszy upływowi czasu są zatem dla artystki istotnymi tematami.



Il.16. Po lewej: Monika Patuszyńska TransForms z serii Bastards, 2012⁸¹, po prawej: Monika Patuszyńska, z serii Genealogia, 2021⁸².

W ostatnich realizacjach z serii Genealogia, Patuszyńska kontynuuje ten wątek, wzbogacając go dodatkowo o kolejny, kluczowy również dla mnie, temat – pamięć: „Pamięć jako mechanizm, który służy do interpretowania, nie do przywoływania faktów” – jak sama mówi⁸³. W opisie do wystawy, która odbyła się w 2021 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Anna Podsiadły pisze: „Genealogia opowiada historie o związkach i o pamięci, o składaniu z fragmentów skomplikowanych konstrukcji: dopasowywaniu, uwieraniu i trudnej sztuce zachowania równowagi⁸⁴.” Artystka powołuje do życia przedmioty – filtry, przez które przelewa własne wspomnienia i historie rodzinne, częściowo zrekonstruowane, częściowo zkonfabulowane. Zaciera granice pomiędzy tym co prawdziwe, a zmyślone, konstruuje własne porcelanowe drzewo genealogiczne. To, co szczególnie cenię w twórczości Patuszyńskiej, to bezkompromisowość w realizacji artystycznej wizji. Artystka z dużą gracją balansuje pomiędzy postawą krytyczną w stosunku do produkcji masowej, a nostalgią

⁸⁰ Kiedrowicz A., Patuszyńska M., Stądnik G., Klidzejs I., *Czas i ja...*, op. cit., s. 140.

⁸¹ Źródło ilustracji: <https://www.ceramicsnow.org/artworks/monika-patuszynska-transforms-plus/> [dostęp: 26.05.2024].

⁸² Źródło ilustracji: <https://nn6t.pl/2019/08/23/co-laczy-zamiast-dzielic/> [dostęp: 26.05.2024].

⁸³ Krasny A., *Opowieści zamknięte w porcelanie* [w:] Vogue Living, nr. 03/2023, s. 111.

⁸⁴ Podsiadły A., *Genealogia Monika Patuszyńska*, [w:] <https://rzezba-oronsko.pl/wystawy/genealogia-genealogy/> [dostęp 24.04.2024].

za złotymi czasami polskiego przemysłu ceramicznego (które być może tak naprawdę nigdy się nie wydarzyły).

Justyna Smoleń – porcelanowa fraszka.

Uczucia jakie budzi rozbite w wyniku „małego kataklizmu pomiędzy stołem, a kredensem”⁸⁵ porcelanowe naczynie, to brutalność jego ostrych krawędzi, zestawiona z kruchą delikatnością. To silny kontrast porównywalny do widoku nieproporcjonalnie wielkich, ostrych zębów w pysku małego zwierzęcia. Justyna Smoleń w swoich pracach wykorzystuje rozbite porcelanowe figurki, na bazie których jak sama mówi „tworzy groteskowo – makabryczne rzeźby”⁸⁶.

Po raz kolejny można w tym przypadku mówić o recyklingu, jest on jednak inny, bardziej prywatny. Działanie Smoleń wydaje się nie mieć na celu krytykowania nadprodukcji przemysłowej ceramiki. Jest raczej emanacją tęsknoty artystki, za beztróskim czasem dzieciństwa, wypełnionym kiczowatymi bibelotami zbieranymi w pierwsze dziewczynskie kolekcje,

„Były słoniki na szczęście i konie w galopie, piękne baletnice... więc to była moja pierwsza kolekcja. Wymieniałyśmy się poszczególnymi egzemplarzami. Chodziłyśmy do sklepu wielobranżowego, gdzie można było kupić znicze, sztuczne kwiatki i właśnie te figurki. To one były zdecydowanie tym, czego najbardziej wówczas pożądałyśmy. Dzisiaj podchodzę do tych obiektów zupełnie inaczej i bardzo mnie interesuje, jak pracuje w naszej wyobraźni, pamięci tego rodzaju spuścizna sprzed lat. Co z tego zostało”⁸⁷.

Dzieciństwo artystki (tak jak moje) przypadło na lata dziewięćdziesiąte, czas pełen „tanizny i badziewia”, kolorowych karteczek zbieranych do segregatora, ceramicznych kogucików czy przywożonych z sanatorium pijalek do wody. Wszystkie te zapisane w pamięci dziwne przedmioty wracają teraz przeobrażone i przefiltrowane przez wrażliwość i poczucie humoru artystki, jako czasem straszne, a czasem bardzo zabawne „porcelanowe fraszki”. Seria

⁸⁵ Metafora użyta przez Bolesławę Kołodziejową, w kontekście krótkiej żywotności porcelany w warunkach domowych *Porcelana Ćmielów*, s. 1.

⁸⁶ <https://justynasmolen.com/pl/> [dostęp: 25.04.2024].

⁸⁷ Koperda A., *Odwiedziny. Kolekcja MOCAK-u: Justyna Smoleń*, [w:] <https://hygge-blog.com/odwiedziny-kolekcja-mocak-u-justyna-smolen/> [dostęp: 25.04.2024].

niewielkich rzeźbiarskich kolaży, które autorka nazywa po prostu figurkami, jest lapidarna, ale zarazem bogata w treść.

Za pomocą kilku cięć i trafnych zestawień form, Smoleń osiąga efekt rozbawienia, zadziwienia a nawet zniesmaczenia odbiorcy. Jest w tym działaniu jednocześnie lekkość zdania się na przypadek i duża umiejętność trafnego montażu znaczeń. Moja fascynacja działaniami Smoleń (poza poczuciem pokoleniowej bliskości) wynika z faktu, że sama zajmuję się kolażem w wydaniu papierowym. Przestrzenne formy powołane do życia przez artystkę są dla mnie bardzo interesującym przykładem wizualnej poezji. Odnajduję w niej rodzaj metafor w duchu twórczości mojego ulubionego poety, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.



Il. 17. Justyna Smoleń, prace z serii „Figurki”⁸⁸.

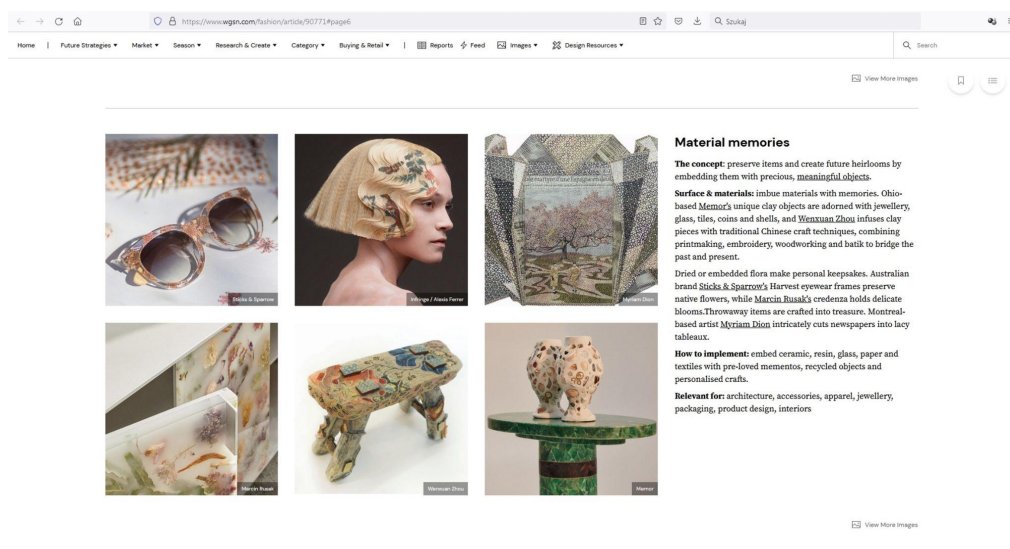
Prace wszystkich przywołanych powyżej artystów i artystek charakteryzuje według mnie wyraźny wspólny mianownik. Bez względu na indywidualną twórczą praktykę sięgają po ponowne wykorzystanie zarówno materii jak i historii. Dokonują tego, co we wstępie do poniższej rozprawy nazwałam „sentymentalnym recyklingiem”. Termin ten, chociaż w przestrzeni artystycznej i projektowej obecny jest od dawna⁸⁹, został dostrzeżony jako tendencja przez międzynarodową platformę Worth Global Style Network w 2023 roku.

⁸⁸ Źródło ilustracji: <https://justynasmolen.com/pl/figurine/> [dostęp: 26.05.2024].

⁸⁹ Zwykle jako przykład ponownego wykorzystywania przedmiotów znalezionych w domu.

Wyodrębniony jako jeden z trendów skupiających się wokół ponownego wykorzystania przedmiotów i pamiątek z rodzinnego archiwum, wiąże się bezpośrednio z pandemicznym „powrotem do domu”. W moim odczuciu jest to postawa, która sięga głębiej niż powierzchowne przetwarzanie niepotrzebnych bibelotów czy śmieci. To proces, w którym efekt w postaci dzieła sztuki i niematerialnego wspomnienia, który się z nim wiąże, tworzą wspólną nierozzerwalną historię. Takiemu rodzajowi recyklingu może zatem poddać nie tylko materię, ale i pamięć. Piszząc o dokonującym się obecnie w humanistyce zwrocie materialnym, Agata Rybus odwołując się do teorii Marka Krajewskiego, zwraca uwagę na rolę przedmiotów w budowaniu zbiorowej i indywidualnej tożsamości. Za sprawą wytwarzanych

Il. 18. Zrzut ekranu z portalu WGSN prezentujący przykłady w nurcie material memories⁹⁰.



przez siebie przedmiotów, określamy własne miejsce w świecie⁹¹. Próba poznania i przetworzenia w procesie twórczym, zarówno zbiorowej jak i indywidualnej pamięci przedmiotów, może nieść pozytywną wartość, w postaci ugruntowania własnej artystycznej tożsamości.

⁹⁰ Źródło ilustracji: www.wgsn.com/fashion/article/90771#page6 [dostęp: 01.10.2023].

⁹¹ Waszczyńska K., *Przedmowa* [w:] *Ludzie w Świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi* red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2026, s. 11.

Wspomnienie III

Musi być lato 1997 roku. Mama i ja jesteśmy w ogrodzie. Mamy ze sobą torbę, do której zrywamy płatki piwonii. Krzak ugina się pod ciężarem ciemnoróżowych kwiatów. Mama bierze do ręki jeden z najbardziej okazałych, jednym ruchem strzepuje z niego prawie wszystkie płatki. Staram się wybierać je z trawy, co do jednego. Są teraz cenniejsze niż najdroższy skarb. Powoli oskubujemy niemal cały krzak. Kiedy sięgam do torby, czuję przyjemny chłód i miękkość, to uczucie jest trochę jak dotyk zimnej dłoni w upalny dzień. Zapach kwiatów zanoszę na skórze do domu.

Następnego dnia założę białą sukienkę i dumnie będę rozsypywać płatki piwonii podczas procesji Bożego Ciała. Jestem bardzo przejęta, boję się...

Rozdział III

Dom i ogród – miejsca realne, miejsca wyobrażone

Nowożytna i antyczna retoryka posługiwała się pojęciami „topografii i „topotezji”, definiowanym jako kolejno: „jasny i pełen znaczenia opis miejsc z uwypokreśleniem ich zalet” oraz „opis miejsca, którego nie ma w rzeczywistości, zmyślnego przez poetę”⁹². Mój zapamiętany i po części zrekonstruowany w opisanych w poniższej rozprawie wspomnieniach obraz domu rodzinnego, umiejscowiła bym gdzieś pomiędzy tymi dwoma figurami stylistycznymi.

Beata Morzyńska-Wrzosek, analizując motyw domu obecny w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, podkreśla znaczenie i rangę symboliczną tego tematu w twórczości pisarza: „Jednym z tych miejsc – szczególnie uprzywilejowanym, istniejącym, codziennym, ale wyidealizowanym, obdarzonym sporą dozą liryzmu i sentymentalnym wzruszeniem jest dom”⁹³. Obraz domu rodzinnego przepuszczony przez filtr niedoskonałej pamięci jawi się jako miejsce wyidealizowane, bezpieczne i wolne od trosk. W swoim esej „Dom Rodzinny, dom oniryczny” Gaston Batchelard pisze:

„Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny (...) dom jest gdzieś daleko utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam wiemy - niestety- z pewnością że już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów”⁹⁴.

Zarówno na płaszczyźnie metaforycznej jak i materialnej, dom wraz ze skrywanymi w sobie przedmiotami, nie przestaje intrygować badaczy kultury. Jako idea jest bliski filozofom, humanistom i artystom. Sam w sobie może być interpretowany jako dzieło, które skłania do głębokiej refleksji. Przez powiązanie z materialnością dom jednak nigdy nie pozostaje

⁹² Michałowska T., *Kochanowskiego poetyka przestrzeni wizja horyzontalna*, [w:] *Pamiętnik literacki*, LXX, 1979, z. 1, s. 3.

⁹³ Morzyńska-Wrzosek B., *Obraz domu szczęśliwego w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] Repozytorium UKW, <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/7053/Obraz%20domu%20szcz%C4%99%C5%9Bliwego%20w%20liryce%20Konstantego%20Ildefonsa%20Ga%C5%82czy%C5%84skiego.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 26.04.2024], s. 489.

⁹⁴ Batchelard G., *Dom rodzinny dom oniryczny*, [w:] *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudák, tłum. H. Chudák i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301.

jedynie abstrakcyjnym bytem⁹⁵. Niesie ze sobą głęboko zakodowane wartości kulturowe, które Irena Bukowska Florieńska łączy bezpośrednio z wyniesionymi z domu rodzinnego postawami i wspomnieniami: „Są to wartości kulturowe, na których się opieramy, do których się odwołujemy. W tej bowiem konkretnej przestrzeni dokonuje się wiele czynności o charakterze zabezpieczającym, egzystencjalnym, porządkującym i estetycznym, społeczno-normatywnym, zwyczajowym, religijnym”⁹⁶. Wyobrażenie domu rodzinnego jest zatem gruntowną podstawą wielu dziedzin dorosłego życia. Nierzadko również przedmioty, które z niego pochodzą, pełnią rolę talizmanów.

Pragnienie powrotu do domu, choćby w myślach czy (tak jak w moim przypadku) poprzez proces twórczy, może wynikać z potrzeby zrozumienia nieświadomionych w dzieciństwie mechanizmów i zależności budujących jego obraz. Tak proces ten opisuje Jarosław Szewczyk:

„Rozumienie pojęcia „dom” jest oczywiste dla dziecka, lecz gdy dziecko dojrzewa, dom staje się dla niego wieloznaczny, a u schyłku życia – niepojęty. Początkowo nie wymaga objaśnień, lecz z czasem coraz silniej skłania do prób zrozumienia swej istoty. Próby te nie mają finału, bo dom stale nabywa nowych konotacji. Dom – jedno z najbliższych nam pojęć – jest więc pretekstem do nieustającej intelektualnej podróży w nieznane”⁹⁷.

Dom jak wynika ze słów Szewczyka jest pojęciem paradoksalnym. To z jednej strony monolit pamięci, z drugiej zaś struktura ciągle zmienna, zależna od okoliczności i upływu czasu. Oczywiście pewne skojarzenia i tropy pozostają stałe i utarte w zbiorowej świadomości. Według słownikowej definicji symbol domu oznacza kolejno: „bezpieczeństwo, trwałość, schronienie, twierdzą, mieszkanie, własny kąt, gospodarstwo domowe, domowników, rodzinę, gniazdo rodzinne, ród, dynastię, ojczyznę; Wszechświat, ciało ludzkie, skarbnicę mądrości, gościnność”⁹⁸. Już ta krótka definicja wyraźnie obrazuje jak skrajnie odległe znaczenia niesie dom jako symbol. Z jednej strony jest to najbardziej intymna bliska przestrzeń, z drugiej zaś cały wszechświat.

Opisując znaczenie domu w tradycyjnej kulturze ludowej Joanna i Zbigniew Benedyktowicz odnoszą je do natury. Tak ważne w wielu świątecznych obrzędach rośliny

⁹⁵ Szewczyk J., *Rozważania o domu*, Białystok 2018, s. 13.

⁹⁶ Bukowska Florieńska I. *Dom rodzinny jako przestrzeń kulturowa*, [w:] *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 2001, 5, s. 67.

⁹⁷ Szewczyk J., *Rozważania o...*, op. cit. s. 14.

⁹⁸ Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 62.

i drzewa (przykładem jest tutaj wigilijna choinka), symbolizują ciągle odradzanie domu - ogrodu⁹⁹. Ten ścisły związek domu z naturą jest szczególnie ważny i znaczący z mojej perspektywy. Miałam szczęście spędzić dzieciństwo na wsi, w domu otoczonym zielenią, w którym ważną rolę odgrywały wyznaczane przez rytm pór roku zajęcia. Zastanawiając się nad wielofasadową naturą domu Jarosław Szewczyk zauważa związek pomiędzy szczególnym rodzajem nostalgii za domem, która niemal zawsze zawiera w sobie „przyrodniczy pierwiastek” i nosi w sobie nieuświadomioną „atawistyczną więź z naturą”¹⁰⁰:

„Skoro zaś nostalgię (zwłaszcza tę najsilniejszą – za domem), którą zwykliśmy uważać za jedno z uczuć wyższych i przypisywać mu najwznioślejszą rangę, wytłumaczymy mechanizmami natury i włączymy zarazem w kategorię biologicznych atawizmów (co poniekąd tłumaczy jej niezwykłą siłę), to czymże wówczas okaże się dom? Również mechanizmem natury? Mechanizmem opieki? Wyrazem potrzeby bezpieczeństwa? Zamkniętą sferą chroniącą wewnętrzny spokój? Zatem może będzie on jednym z substytutów ogrodu rozumianego jako przestrzeń opiekuńcza, przestrzeń chroniąca, przestrzeń zamknięta? A może po prostu tylko jednym z aspektów ogrodu?”¹⁰¹

Wspomnienia związane z przestrzenią ogrodu zapamiętanego z dzieciństwa, które stały się jednym z punktów wyjścia do poniższej rozprawy, wiążą się z tym szczególnym rodzajem tęsknoty. Ogród jest miejscem pośrednim pomiędzy znanym (przestrzenią domu), a nieznanym (resztą świata), rodzajem portalu ułatwiającego przejście z dzieciństwa w dorosłość. Według Joanny Warońskiej-Gęsiarz przestrzeń ogrodu jest sceną, na której odbywa się próba z dorastania.

„Ogród to przydomowa enklawa natury, jedna z ważniejszych przestrzeni dzieciństwa. To miejsce zabaw, pierwszych kontaktów z przyrodą, ale i budzenia się zainteresowania tym, co znajduje się za ogrodzeniem. Stąd wychodzi się bowiem w świat, a powrót, jeśli nastąpi, odbywać się będzie tą samą drogą. Dorastanie oznacza przecież podejmowanie coraz dalszych i niebezpieczniejszych wypraw oraz przekraczanie kolejnych granic. Z dzieciństwa wyrasta się zazwyczaj niepostrzeżenie. Pozostają po nim pamiątki i porzucone zabawki, naznaczone wprowadzie sentymentem, a jednak obce. To czasoprzestrzeń kształtowania się „ja”. W niej znajduje się przecież osobnicze axis mundi, powstające z zasłyszanych opowieści i przeżytych sytuacji”¹⁰².

Ogród to również przestrzeń bardzo mocno oddziałująca na zmysły. Smak i zapach zrywanych z krzaka w dzieciństwie owoców jest z jakiegoś powodu niepowtarzalny

⁹⁹ Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Symbolika domu. Literatura i etnografia*, Kraków 2022, s. 104.

¹⁰⁰ Szewczyk J., *Rozważania o...*, op. cit. s. 140.

¹⁰¹ *Tamże*.

¹⁰² Warońska-Gęsiarz J., *Z perspektywy dziecka Motyw ogrodu w opowieściach pisanych przez ocalonych z Shoah*, [w:] Rana. Literatura - Doświadczenie - Tożsamość, 1 (5) 2022, s. 2.

i niemożliwy do odtworzenia nigdy później. Mechanizm pamięci olfaktorycznej pobudzonej przez zmysł powonienia opisuje Marta Smolińska:

„Zapachy budzą wspomnienia i pragnienia, które z kolei wpływają na nasze zachowania. Pozwalają nam rozpoznawać nasze środowisko i otoczenie. Wąchanie jest jedyną reakcją zmysłów, która bezpośrednio wiąże się z systemem limbicznym ludzkiego mózgu. To w tym zaś obszarze powstają emocje i to właśnie tam przechowuje się wspomnienia. Zapachy instynktownie wpływają na nasze decyzje, ponieważ zawarta w nich informacja nie jest racjonalnie filtrowana. Ponadto bodźce zapachowe odbieramy szybciej niż te wzrokowe i słuchowe”¹⁰³.

Zatem to, co zostało zapamiętane poprzez stymulację zmysłu powonienia, jest wyryte na tabliczce pamięci dużo mocniej niż obrazy. Zapamiętywanie to oczywiście bardzo indywidualny mechanizm, opierając się jednak na własnym doświadczeniu, przywołane w mojej pamięci obrazy wyraźnie wskazują, jak dużą rolę w procesie kodowania wspomnień, może odgrywać zapach.

Zapamiętany obraz domu jest nieuchwytny, to kolaż zmysłowych wrażeń, zapisanych w pamięci dźwięków i przedmiotów. Jestem w stanie dokonać jego fragmentarycznej rekonstrukcji, która stała się źródłem tropów wizualnych i symbolicznych w opisywanej kolekcji prac.

¹⁰³ Smolińska M., *Haptyczność poszerzona...*, op. cit. s. 169.

Wspomnienie IV

Lato 1995 roku. Mam sześć lat. Jest pewnie czerwiec, może koniec maja – kwitną piwonie i róże. Słońce praży, w powietrzu unosi się kurz i słodki, duszący zapach kwiatów. Jesteśmy w ogrodzie, tata, babcia i ja. Mam na sobie moją ulubioną sukienkę, marynarski kołnierzyk opada mi na ramiona. Ojciec prosi, żebyśmy ustawiły się do zdjęcia, przysiadamy na suchej od letniego słońca trawie. Żdźbła łaskoczą mnie w gołe nogi. Przytulam się do babci, czuję zapach jej perfum, patrzę jak złoty medalik, który nosi na szyi, odbija światło. Dźwięk migawki. Teraz tata prosi, żebym zapozowała sama. Staram się stać prosto i nie mrużyć oczu. Z krzaka piwonii, który rośnie w pobliżu dobiega bzyczenie. Dźwięk migawki.

Tego dnia mój ojciec wykonał trzy zdjęcia, na ostatnim z nich nie ma ani mojej babci, ani mnie, jest tylko ogród...



Il. 19. Ogród w moim rodzinnym domu, archiwum prywatne, fot. Sławomir Sadrak

„Patrzysz na peonie,
kiedyś byłaś ogniem,
aksamitny wietrzyk
chłodził śliczne skronie.
Nóżkę skaleczyłaś,
krew się pokazała,
nie będziesz królową,
tak jak mama chciała”.

Agnieszka Osiecka „Peonie”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Utwór w wykonaniu Anny Szałapak, tekst Agnieszka Osiecka, *Sześć oceanów, piosenki 1962-2013*.

Rozdział IV

„Gatunek Specjalny”

Cykl prac pt. „Gatunek Specjalny” składa się z trzech instalacji, wykonanych w różnych technikach. Moim założeniem było, aby pomimo zróżnicowania użytych materiałów, całość stanowiła rodzaj spójnej opowieści, odwołującej się zarówno do moich doświadczeń i wspomnień, jak i szerszego kontekstu symbolicznego. Opisane poniżej etapy pracy nad kolekcją doktorską podzieliłam na zagadnienia związane z symboliką, techniką i formą ten rodzaj systematyzacji podjętych w cyklu zagadnień wydał mi się najbardziej przejrzysty i pozwalający na całościową analizę.

„Stół z piwoniami” – znaczenie

Kiedy w maju 2021 roku stałam na podwórzu fabryki w Ćmielowie wpatrując się w odbijającą światło słoneczne hałdę porcelany, doznałam skrajnych uczuć. Z jednej strony niezwykłego podekscytowania, z drugiej głębokiego smutku. Podobne doświadczenia opisał Edmund De Waal w swojej książce pt. „Biały Szlak”, wspominając podróż do Chin: „Wzwyż od tego miejsca rozciąga się hałda skorup, usuwający się spod nóg pejzaż zdruzgotania, leksykon wszystkich sposobów, na jakie może się nie udać ceramiczne naczynie. To nie zwałowisko, niechlujne, lecz dyskretne, to cały krajobraz porcelany”¹⁰⁵. To cmentarzysko nieudanych naczyń, którym nie było dane odegrać swojej stołowej roli, napawało mnie dziwnym podziwem. Biel porcelany złożonej w ofiarny stos, stała się dla mnie symbolem utraconej niewinności. Wrażenia wzmagaly dźwięki bezceremonialnie wyrzucanych z niewielkiego okna fabryki, kolejnych talerzy, półmisek i filiżanek. Tłuczenie jak rozdzierający ostatni krzyk.

Zabrałam stamtąd 60 kilogramów porcelanowej stłuczki i kilka zdekompletowanych gipsowych form. Wiedziałam, że chcę ich użyć, nie miałam jednak jeszcze wtedy pojęcia w jaki sposób. Pomysł przyszedł z rodzinnego albumu fotograficznego. Powrót do wspomnienia lata 1995 roku i uwieczniony na wykonanym przez mojego ojca zdjęciu, krzak kwitnących piwonii stał się głównym impulsem do zbudowania instalacji.

¹⁰⁵ De Waal E., *Biały Szlak. Podróż przez świat porcelany*, przeł. M. Cielecka, Warszawa 2017, s. 31.



Il. 20. Fabryka Porcelany w Ćmielowie – cmentarzysko odpadów, fot. własna

Kwiaty piwonii są jednymi z pierwszych roślin ozdobnych uprawianych przez człowieka. Wzmianki o ich pochodzeniu zachowały się w Chinach, są datowane na ok. 1000 rok p.n.e. Na początku przeznaczenie kwiatów było ściśle powiązane z medycyną, dopiero później doceniono ich walory estetyczne. W VI w. n. e. piwonia stała się niezwykle popularna, zyskała miano „królowej kwiatów” i symbolu narodowego Chin. Utożsamiano ją z kobiecym pięknem, miłością, bogactwem i honorem¹⁰⁶. W Europie pierwsze zapiski dotyczące piwonii pochodzą z VIII wieku p. n. e. Pisali o niej Homer i Teofrast. W VI w. n. e. hodowlą kwiatów zajmowali się benedyktyni. Przyklasztorne ogrody były pełne „róż benedyktyńów”, jak ówczesznie była nazywana piwonia¹⁰⁷. Opisując symbolikę średniowiecznych ogrodów Krystyna Pudelska i Anna Mirosław zwracają uwagę na związany z piwonią aspekt religijny: „Szczególnym kwiatem maryjnym była piwonia królewska. Dzięki swoim walorom estetycznym i przyjemnemu zapachowi, nazywana Świętą Różą Maryi Panny. Miało to związek z wyobrażeniem Raju, w którym róże miały rosnąć bez kolców¹⁰⁸”. Był to zatem kwiat symbolizujący kobietę idealną, piękną (jak róża) i pozbawioną wad. Tradycyjnie piwonia była także związana z rytuałami troski, szczególnie dotyczącymi dzieci. Jednym z nich była kąpiel w jej płatkach, w których po raz pierwszy w życiu zanurzało się dziewczynkę, „żeby była piękna i lubiana przez chłopców”¹⁰⁹.

Według słownika roślin w zwyczajach i obrzędach ludowych, piwonia była szeroko wykorzystywana jako lekarstwo na liczne schorzenia: bóle w piersiach, lęk i depresje, konwulsje, rany i urazy skóry¹¹⁰. Wierzono także, że napar z jej płatków (ze względu na kolor kwiatów) ma pozytywne działanie na kobiecy układ rozrodczy – reguluje hormony i cykl menstruacyjny. Dobroczynną moc zyskiwały kwiaty, które zostały poświęcone podczas procesji Bożego Ciała lub obchodów Zielonych Świątek¹¹¹.

„Piwonia jest wśród ziół święconych w oktawę Bożego Ciała, z których wianek zawieszony na zewnętrznej ścianie chaty chroni od piorunów. Poświęcone w Boże Ciała wiązanki piwonii pali się w kominie podczas burzy lub gradobicia – ma to oddalić nieszczęście.(...) W czasie uczty weselnej ściany domu są przyozdabiane choiną ubraną

¹⁰⁶ Grabowska B., Kubala T., *Piwonie*, Poznań 2011, s. 8.

¹⁰⁷ *Tamże*. s. 9.

¹⁰⁸ Pudelska K., Mirosław A. *Symbolika średniowiecznych ogrodów przyklasztornych i ich roślinność* [w:] Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr. – OL PAN, 2013, IX/2, s. 49.

¹⁰⁹ Kołodziejska I., *Podolskie zielniki. Praktykowanie wiedzy o roślinach na Podolu Wschodnim (Ukraina)*, Wrocław 2023, s. 126.

¹¹⁰ Kujawska M., Łuczaj Ł., Sosnowska J., Klepacki P., *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych Słownik Adama Fischera*, red. M. Kujawska, Wrocław 2016, s. 448.

¹¹¹ *Tamże*. s. 449.

w piwonie. Lud wierzy, że w noc św. Jana piwonia kwitnie na biało i ma tę samą moc, co kwiat paproci¹¹².

Zarówno korzeń jak i nasiona kwiatu miały mieć także moc ochrony przed urokami i czarną magią oraz nieść ukojenie w chorobie św. Walentego (epilepsji)¹¹³. Tak szerokie znaczenie symboliczne i właściwości magiczno – lecznicze czynią według mnie z kwiatu piwonii niezwykle intrygujące wieloznaczne źródło inspiracji.

Wizerunek piwonii pojawia się także w historii sztuki, zwłaszcza w dziełach sztuki chińskiej i japońskiej. Nie brakuje również poetyckich i literackich odwołań nawiązujących do obrazu królowej kwiatów. Najbardziej znaczące dla mnie jest jednak użycie tego motywu w sztuce użytkowej. Tradycyjnie pojawia się on głównie na chińskiej ceramice, ale tak jak pisałam wcześniej, odnalazłam jego ślady także na porcelanie z Ćmielowa. Z analizy zarówno wzorów zebranych w monografii Kołodziejowej, jak i zbiorów muzeum w Tokarni, wyraźnie widać, że motyw piwonii był jednym z najczęściej używanych tradycyjnie Ćmielowskich zdobień. Piwonia często przedstawiana w towarzystwie innych kwiatów, np. róż czy goździków, znajdowała się na półmiskach, talerzach, wazonach i filiżankach. Ten znajomy i tylko pozornie trywialny motyw postanowiłam poddać dekonstrukcji, poprzez gest zdobienia nim potłuczonych fragmentów, odzyskanej z fabryki porcelany. Moim założeniem było nawiązanie do tradycji, ale jednocześnie zbudowanie znaczenia na głębszym planie symbolicznym.

¹¹² *Tamże.*

¹¹³ *Tamże.*

Technika

Cyjanotypia to szlachetna technika fotograficzna, którą się w tym celu się posłużyłam, pozwala na utrwalenie obrazu nie tylko na papierze, ale także innych (również niechłonnych) podłożach¹¹⁴. Proces oparty jest o światłoczułość związków żelaza, które po wystawieniu na działanie promieni UV i wywołaniu przy pomocy wody, utleniają się, tworząc obraz w kolorze błękitu pruskiego¹¹⁵. To, co przyciągnęło mnie do eksperymentowania w tej technice, to bezpośrednie działanie światła i wody, rodzaj alchemicznej magii. Cyjanotypia to dla mnie fizyczny zapis zatrzymanego w czasie obrazu.

Historycznie technika ta wykorzystywana była do tworzenia map, planów architektonicznych, a także zielników i ilustracji¹¹⁶. Bezpośrednie wykorzystanie elementów kwiatów stanowi zatem nawiązanie do tradycyjnego przeznaczenia cyjanotypii. Kolor błękitu pruskiego odnosi się do tradycji zdobienia porcelany tlenkiem kobaltu¹¹⁷. Proces powstawania odbitki cyjanotypowej na porcelanie należy podzielić na kilka etapów.

Przygotowanie materiałów do naświetlania.

Zdecydowałam się na bezpośrednie użycie płatków oraz liści kwiatów. Aby wydłużyć proces ich przydatność oraz pogłębić transparentność (co pozytywnie przekłada się na jakość odbitki) poddałam je procesowi wysuszenia. Poukładane między kartkami papieru płatki piwonii z czasem zyskały niezwykłą delikatność i zniuansowanie kolorystyczne (Il.21).

Emulsja światłoczuła.

Podczas przygotowywania bazy emulsji korzystałam z uproszczonej receptury mieszanina dwóch substancji chemicznych, cytrynianu amonowo-żelazowego i żelazocyjanku potasu, rozpuszczonych w wodzie destylowanej. Ze względu na wodoodporne właściwości porcelany, aby rozprzewadzić emulsję na jej powierzchni potrzebny jest trzeci składnik

¹¹⁴ Gryz P., *Cyjanotypia i kalotypia w artystycznej grafice cyfrowej*, Łódź, 2017, s. 12.

¹¹⁵ Strożek P., *Cyjanotypia*, [w:] „mgFoto magazyn”, nr 2(7), 2020, s. 27.

¹¹⁶ <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html> [dostęp: 10.06.2024].

¹¹⁷ <https://www.oxfordclay.co.uk/blog-1/the-problem-with-the-colour-blue-in-pottery> [dostęp: 10.06.2024].

w postaci żelatyny, który umożliwia przyczepienie się roztworu do powierzchni porcelany¹¹⁸. Przygotowany roztwór najlepsze rezultaty dawał po uprzednim schłodzeniu i ponownym podgrzaniu po 24 godzinach (Il.24).

Przygotowanie podłoża.

Przed naniesieniem emulsji na podłoże należało je dokładnie umyć i odtłuścić. Ze względów bezpieczeństwa szlifowałam także wszystkie ostre porcelanowe krawędzie (Il.23).

Rozprowadzenie roztworu na porcelanie i układanie wzoru.

Płynny roztwór rozprowadzałam na porcelanie przy pomocy głębokiej łyżki wazowej. To najdelikatniejsza część całego procesu, ze względu na to, że w dużej mierze to od grubości warstwy światłoczułej zależy jakość wykonanej odbitki. Im warstwa cieńsza i równo rozłożona, tym lepsza odbitka. Po wielu nieudanych próbach udało mi się optymalnie opracować sposób nanoszenia i suszenia roztworu (Il.25).

Naświetlanie.

Początkowe próby wykonywałam naświetlając rozwój przy pomocy światła słonecznego. Niestety ze względu na zmienność warunków atmosferycznych i kształt porcelany (obłości i wgłębienia) nie udało mi się wypracować optymalnych warunków. O wiele lepsze efekty otrzymałam używając wykonanego prostymi środkami lightboxa do naświetlania, zbudowanego z pudełka kartonowego oraz lampy uv. Średni czas naświetlania wynosił w zależności od założonego efektu od 5 do 7 minut.

Wywoływanie.

Wywoływanie obrazu polegało na zanurzeniu fragmentu z naświetloną emulsją w wodzie. Najpierw na 10 sekund, tak aby zahartować roztwór, po czym na dokładnym wypłukaniu pod bieżącą wodą przez około 30 sekund, aż do widocznego usunięcia żółtej zawiesiny z powierzchni błękitu pruskiego.

¹¹⁸ Gryz P., *Cyjanotypia i kalotypia w...*, op. cit. s. 13.

Suszenie i lakierowanie.

Po wypłukaniu każdy z elementów suszyłam umiarkowanie ciepłym strumieniem powietrza i pozostawiałam do całkowitego wyschnięcia w suchym i chłodnym miejscu. Obraz utrwalony przy pomocy roztworu cyjanotypii nie jest wodoodporny. Aby porcelanowe elementy zyskały hydrofobowe właściwości, musiały zostać poddane lakierowaniu. Wykonałam kilka prób z wykorzystaniem różnych lakierów (szelak naturalny, lakier akrylowy), a także z ponownym wypałem szkliwa. Niestety okazało się, że pokryty szkliwem i wypalony obraz znika z powierzchni porcelany. Kompromisem w tej sytuacji okazał się lakier akrylowy w sprayu. Każdy z elementów został podwójnie pokryty cienką warstwą lakieru i ponownie wyszlifowany.

Złożenie detali wybranych elementów.

Zdecydowałam się na wykonanie złożenia wybranych elementów przy pomocy szlagmetal. Użyłam akrylowego mikstionu oraz lakieru z półmatowym wykończeniem (II.26).

Forma prezentacji

W końcowym efekcie powstało około stu porcelanowych elementów. Całość kompozycji w zależności od kontekstu i sposobu prezentacji jest zmienna. Wybrana przeze mnie horyzontalna forma podłużnego długiego stołu o wymiarach 75 x 450 cm nawiązuje do pejzażu. Nakrycie w postaci czystej białej bawełnianej tkaniny jest przywodzi na myśl tradycyjny obrus. Cała instalacja jest symbolem zatrzymanego w czasie słodko-gorzkiego wspomnienia o ogrodzie lat dziecińczych.

To moja medytacja nad procesem dojrzewania, upływem czasu, utratą niewinności i kruchością piękna.



Il. 21. Proces suszenia i kandyzowania płatków piwonii, fot. własna



Il. 22. Proces suszenia i kandyzowania płatków piwonii, fot. własna



Il. 23. Przygotowanie porcelany, fot. własna



Il. 24. Emulsja światłoczuła, fot. własna



Il. 25. Układanie wzoru, fot. własna



Il. 26. Złocenie wybranych elementów, fot. własna



Il. 27. Archiwum prywatne, fot. Eligiusz Sadrak

„Nie chce wychodzić

Ze środka piwonii

Pszczola”

Bashō¹¹⁹

¹¹⁹ Bashō M., *140 Haiku*, wybór i przekł. P. Madej, Kraków, 2018, s. 5.

„Woskowa korona” – znaczenie

Nieodłącznym elementem ogrodu w moim rodzinnym domu, zawsze były pszczoły. Przydomową pasiekę prowadził najpierw mój dziadek, obecnie opiekuje się nią mój wuj (uwieczniony na swoim autoportrecie powyżej il.27). Podziwiam jego zaangażowanie, pasję i szacunek do pszczół. Miód, który wspólnie produkują, jest nie tylko pyszny, ale stanowi dla mnie symbol głębokiej więzi z naturą. Bezpośrednią motywacją do powstania drugiej z cyklu instalacji była chęć uhonorowania ważnej pracy, którą przez lata wykonywali mężczyźni w mojej rodzinie.

Zarówno воск pszczeli jak i miód są w kulturze tradycyjnej niezwykle silnie nacechowanymi materiałami. Jak stwierdzają Barbara i Adam Podgórcy:

„Od tysiącleci pszczoły uważano za istoty boskie, obdarzone rozumem i zdolnością społecznego współdziałania. (...) Pszczoła stanowiła „od zawsze” symbol, porządku, mądrości, powodzenia. I co ważniejsze czystości płciowej, chociaż również miłości, płodności i proroctwa”¹²⁰.

Wszystkie wytwory pszczelej pracy takie jak miód, kit, воск czy nawet jad mają niekwestionowane właściwości lecznicze i terapeutyczne¹²¹. Atrybuty profetyczne przypisywane woskowi znalazły odzwierciedlenie w rytuale wróżenia przyszłości, w noc imienin Świętego Andrzeja. Gorący воск wylany na zimną wodę zastygał w organicznych kształtach, które potem podświetlano, a ich cienie interpretowano jako zwiastuny przyszłości¹²². Najczęściej formy odczytywane były jako przedmioty związane z profesją przyszłego małżonka lub z jego cechami charakteru, np. „figura rycerza, konia lub broni przepowiada małżeństwo z wojskowym, kształt serca interpretowano jako oznakę zakochania, czułości i życzliwości osoby wróżącej oraz rychłe znalezienie partnera”¹²³. Innym przykładem wróżby wykonywanej przy użyciu wosku było odczytywanie przyszłości z pływających w naczyniu z wodą niewielkich, płonących świeczek ułożonych w skorupkach jajek

¹²⁰ Podgórska B., Podgórski A., *Andrzejkowe wróżby. zwyczaje, obrzędy, przepowiednie.*, Wrocław 1999, s. 43.

¹²¹ *Tamże.*

¹²² *Tamże.*

¹²³ Bykowski D., Wilde J., Siuda M. *Obrzędy, zwyczaje i leczenie niekonwencjonalne związane z woskiem pszczelim*, [w:] „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 9, 2003, s. 191.

lub łupinach orzechów. Naczyniem poruszano po czym sprawdzano, czyje skorupki zetkną się ze sobą, co miało zwiastować przyszłe małżeństwo¹²⁴. Ze względu na swój organiczny plastyczny charakter воск pszczeli, znajdował także zastosowanie ezoteryczne. Zdolność utrzymywania ognia oraz wydzielania przyjemnego aromatu miała znaczenie w magicznych ceremoniach. Jak wskazują Daniel Bykowski, Jerzy Wilde i Maciej Siuda: „Najczęściej воск używany był w magii ewokacyjnej, której działanie opiera się na sprawczej mocy odczynianych rytuałów w formie modlitwy, zaklęć, to świece woskowe powodowały spotęgowanie oraz skoncentrowanie woli osoby prowadzącej ceremoniał”¹²⁵. Powyższe opisy ludowych rytuałów, wydają się potwierdzać stwierdzenie Marty Smolińskiej, że воск jako materiał był bardzo często wiązany kulturowo z kobietami¹²⁶. W tym wypadku z figurą wróżki. Jego magnetyczny charakter wiąże się z nieuchwytnością i zmiennością formy, jak pisze Smolińska:

„Władza wosku jest szczególna, ponieważ sprawia wrażenie nieustannego pozostawania w stanie transformacji i przemian (...) Jest optycznie procesualny, „żywy”, co komentował m.in. Kartezjusz, który z jednej strony narzekał na jego płynność, niestabilność i zmienność, lecz z drugiej strony wskazywał jego potencjał do prowokowania dyskusji o ciele w stanie transformacji¹²⁷”.

Wosk jako materia plastyczna jest używany w sztuce od wieków. Znajduje zastosowanie w rzeźbie i technikach odlewniczych, a także w malarstwie, gdzie używany jest jako spoiwo oraz składnik środków do konserwacji obrazów¹²⁸. Ze względu na swoje właściwości hydrofobowe i antybakteryjne w starożytnym Egipcie był jednym z najważniejszych składników potrzebnych w procesie balsamowania zwłok¹²⁹.

Wosk to materia niejednoznaczna, krucha i podatna na wiele zewnętrznych czynników. Wydaje się być zupełnym przeciwieństwem porcelany, która raz wypalona w piecu, czasami przez całe wieki pozostaje w niezmienionym kształcie. Obserwacja tego kontrastu i chęć zmiany znanego wizualnego i materialnego porządku, popchnęły mnie do eksperymentów z woskiem i wykorzystaniem gipsowej formy, przeznaczonej do odlewu porcelany. W efekcie tych działań powstała efemeryczna „woskowa tkanina”, która jest z jednej strony wyrazem

¹²⁴ *Tamże*.

¹²⁵ *Tamże*.

¹²⁶ Smolińska M., *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 21.

¹²⁷ *Tamże*.

¹²⁸ Bykowski D., Wilde J., Siuda M. *Obrzędy, zwyczaje i leczenie...*, op. cit., s. 188.

¹²⁹ https://pl.frwiki.wiki/wiki/Momification_en_%C3%89gypte_antique#google_vignette [dostęp: 05.05.2024].

metodycznej powtarzalnej pracy odlewniczej, z drugiej jednak symbolizuje zmienność i unikatowość użytej materii. Marta Smolińska opisując proces pracy Jadwigi Maziarskiej, niejako podsumowuje również moje doświadczenie pracy z woskiem:

„W procesie wysychania wiele form zmienia się nieco, a odciski palców i ślady pracy poszczególnych narzędzi zyskują wymiar indeksalny i nostalgiczny. Sokrates porównuje pamięć do otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne woskowej tabliczki, na której – niczym zapis – odciskają się ślady, umożliwiające utrwalanie ulotnych wspomnień”¹³⁰.

Odzyskana z porcelanowego cementarzyska gipsowa forma przeznaczona była do odlewu uszek od filiżanek oznaczonych fabrycznym numerem MT022 (Il.29). Jest to jeden z klasycznych Ćmielowskich wzorów pochodzący z serwisu Rococo. Obecnie występuje on w wersji białej z dyskretnym złoceniem, karminową malaturą i zdobieniami nawiązującymi do kształtu muszli i liści akantu¹³¹. Zmultiplikowana półokrągła forma porcelanowego detalu stała się budulcem kompozycji. Opisane poniżej etapy pracy wyjaśniają poszczególne podejmowane w trakcie decyzje i napotykaną po drodze trudność.

Technika

Jak podają Paulina Pędziwiatr i Piotr Zawadzki:

„Wosk uzyskuje się poprzez wytapianie go z wycofanych plastrów, odsklepiania komórek oraz wycinania dzikiej zabudowy. Wosk topi się w temperaturze 63°C, krzepnie w temperaturze 62°C, traci wodę w temperaturze od 95°C do 105°C, wrze w temperaturze powyżej 300°C. Do wytopienia używa się topiarek słonecznych, parowych oraz elektrycznych. Następnie wosk musi zostać sklarowany, w celu pozbycia się zanieczyszczeń”¹³².

Wosk, z którego korzystałam przy opisywanej realizacji, pochodził częściowo z mojej rodzinnej pasieki, pozostałą część nabyłam od pszczelarzy ogłaszających swoje wyroby w internecie. W efekcie miałam do dyspozycji materiał zróżnicowany kolorystycznie i zapachowo. Bardzo zależało mi na maksymalnym wykorzystaniu właściwości wonnych

¹³⁰ Smolińska M., *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 133.

¹³¹ Śniegulska-Gomuła M., *Od manufaktury magnackiej do przemysłu. Ceramika Ćmielowska w zbiorach muzeum narodowego w Kielcach*, Kielce, 2015, s. 152.

¹³² Pędziwiatr P., Zawadzki D., *Proces pozyskiwania i oczyszczania produktów pszczelich* [w:] VII Seminarium Studenckie Bezpieczeństwo w Inżynierii Procesowej, Tkaczew 2017, s. 104.

materii. Założeniem tej instalacji jest pobudzenie nie tylko zmysłu wzroku ale również haptyczna stymulacja powonienia.

Topienie wosku

Pracę rozpoczęłam od pogrupowania kolorystycznego materiału (Il.28) oraz prób mieszania wosku, tak aby otrzymać płynne tonalne przejścia. Topienie odbywało się w niewielkim porcelanowym naczyniu, umieszczonym w podgrzewanej na kuchence elektrycznej kąpeli wodnej.

Przygotowanie formy

Wyczyszczoną uprzednio gipsową formę, smarowałam mieszanką wazeliny i gliceryny, co ułatwiało usuwanie odlewów bez uszkodzeń. W przeciwnym wypadku pochłaniający wilgoć i wodę gips przywierał do powierzchni wosku. Wewnątrz każdej z wyłobionych w formie przestrzeni uszka umieszczałam niewielki kawałek nici hafciarskiej, element nawiązujący do tradycyjnej koronki.

Odewanie

Po podgrzaniu odpowiedniej ilości wosku potrzebnej do wypełnienia całej formy, stopniowo wylewałam gorącą substancję wypełniając poszczególne przestrzenie. W czasie kiedy wosk zastygał, przygotowywałam kolejne porcje materiału (Il.30). Wyjęte z formy elementy układałam w czystym i suchym miejscu do całkowitego wystygnięcia. Proces ten był bardzo żmudny i czasochłonny. Jednym z największych wyzwań okazało się utrzymanie spójnych proporcji podczas mieszania kolorów wosku. Otrzymanie dużej ilości uszek w ściśle określonej kolorystyce pochłonęło wiele godzin pracy.

Forma prezentacji

Po wielokrotnym ułożeniu całości elementów w różnych konfiguracjach kompozycyjnych, zdecydowałam się na układ w postaci podłużnej elipsy o wymiarach około 170 x 60 cm. Kształt ten z jednej strony nawiązuje do klasycznych koronkowych

obrusów, z drugiej został podyktowany integralną częścią instalacji, w postaci starej wanny. Wypełnione wodą zdobyte „naczynie z historią”, nawiązuje do opisanych powyżej mistycznych rytuałów wróżenia z wosku. Kształt wanny jest niejednoznaczny, może kojarzyć się także z formą tradycyjnej trumny. Tym samym otwiera drogę interpretacji związaną z balsamującą mocą wosku. Ułożone swobodnie na powierzchni wody uszka tworzą kunsztowną płynną koronkę. Wrażenie pikowania taflí podkreślają delikatne białe nici.

Medytacyjny proces każdorazowego budowania woskowej koronki (Il.31) stanowi bardzo ważną część całej pracy. Zmienność i procesualność organicznej materii odbija się w możliwości modyfikacji prezentacji, w zależności od warunków i kontekstu. Instalacja prezentowana na świeżym powietrzu, wabiąc pszczoły zapachem wosku, zyskuje wymiar „stołu dla owadów”.



Il. 28. Różne odcienie wosku pszczelego, fot. własna



Il. 29. Gipsowa forma MT022, fot. własna



Il. 30. Proces odlewania woskowych uszek, fot. własna



II. 31. Układanie wzoru, fot. własna



Il. 32. Wnętrze mieszkania autorki w momencie jego zakupu w 2017 roku, archiwum prywatne, fot. własna

„Koronki to coś jak lustra, zostały zrobione przez ręce, które
były młode w czasach naszych narodzin, wydają nam się zawsze
przekazem lub decyzją wielu wieków, wielkim współczesnymi opracowaniami krajobrazów
utrwalonych w początkach tego, co obecnie stanowi już tylko niczym
nie zaćmioną rozkosz.”

J. Lezama Lima, *Raj*¹³³,

¹³³ Lezama Lima J., *Raj*, przeł. A. Nowak, Kraków 1979, s. 13.

„Stół z koronką” – znaczenie

Ostatnia z części cyklu to wykonana w technice komputerowego haftu maszynowego koronka. Całość instalacji składa się z tkaniny oraz starego stołu – mebla, który odziedziczyłam po poprzednich właścicielach mojego obecnego mieszkania (Il.32). Pochodzący prawdopodobnie z lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku drewniany okrągły stół, jest trzecim po porcelanie oraz użytej w woskowej instalacji wannie, elementem, który symbolicznie łączy przeszłość z teraźniejszością. To pomost pomiędzy dwoma obrazami domu: zapamiętanego i obecnego. Moim założeniem było przeniesienie motywu wizualnego powstałego z wosku, na współczesną wersję tradycyjnej haftowanej koronki.

Rosemary Shepard definiuje koronkę jako „ażurową tkaninę dekoracyjną, w której wzór przestrzeni pustych jest tak samo ważny jak jednolite obszary”¹³⁴. Takie opisanie tej techniki precyzyjnie określa nie tylko sam sposób powstawania tkaniny, ale także jej bardziej metaforyczne znaczenie odnoszące się do koronki jako symbolu pamięci. Moją tożsamość definiują jednocześnie wszystkie zapamiętane „jednolite obszary”, jak i zapomniane „puste przestrzenie”. Wspomnienia z czasem rozpadają się i przeobrażają, a struktura koronki pamięci jest zmienna i niejednolita. Wybór tej techniki do zobrazowania metafory pamięci jest według Doroty Koczanowicz bardzo trafny, autorka pisze: „Metafora pamięci nie może być zwartą tkaniną. Ażurowa materia rozpadała się na fragmenty, akcentując zniszczenie spowodowane biegiem dni”¹³⁵. Camille Okhio zauważa, że technika sama w sobie jest również trudna do usystematyzowania i zbadania, ze względu na jej różnorodne odmiany. W przeciwieństwie do innych rodzajów haftu, tradycyjna koronka bowiem nie powstaje z wykorzystaniem podkładu – tkaniny bazowej. „Początkowo termin „koronka” dotyczył tkanin w formie wąskiego warkocza, a później objął wszystkie formy nietkanych, dzianych, szydełkowanych i igłowanych ażurowych tekstyliów”¹³⁶. Koronka jest zatem najmniej stałą ze wszystkich tkanin dekoracyjnych. Jej formę określa równie mocno to, co zostało wyhaftowane jak i to, czego brakuje.

¹³⁴ Shepard R., *Lace Classification*, Sydney, 2003, s. 2.

¹³⁵ Koczanowicz D., *Pamięć podniebienia. Smak i Archiwizowanie tożsamości...*, op. cit. s. 141.

¹³⁶ Okhio C., *The Enigmatic Power of Lace*, [w:] W Magazine wersja online, [dostęp: 05.05.2024] <https://www.wmagazine.com/fashion/lace-fashion-threads-of-power-exhibition>.

Technika

Szkice i punkt wyjścia.

Prace nad projektem rozpoczęłam od fotograficznych i rysunkowych szkiców (Il.33). Układane w symetryczne i asymetryczne formy woskowe odlewy powieliłam przy pomocy narzędzi dostępnych w programie graficznym Photoshop. Tak wygenerowane obrazy stały się podstawą do późniejszego raportu tkaniny zaprojektowanego w programie do haftu Illustrator Tajima Dgml by Pulse (Il.34).

Praca w programie Illustrator by pulse, pierwsze próby odhaftu.

Zależało mi na zaprojektowaniu takiej formy raportu, która pozwoli nie tylko na jego płynne powtórzenie, ale także będzie możliwa do zdekonstruowania. Dzięki zmianie kierunku ułożenia poszczególnych elementów oraz ich skali, motyw uszka zyskał mniej dosłowny charakter. Organiczne linie narysowane ściegiem satynowym o grubości 2 mm, zbudowały dekoracyjną symetryczną ażurową formę. Jej opływowy kształt może przypominać ornament roślinny. Ze względu na rodzaj wybranej techniki i technologii jej wykonania, bardzo ważne było poprawne wykonanie szkieletu ażurowej konstrukcji haftu. Pierwsze próby wykonane na automacie hafciarskim Tajima były nieudane. Zbyt mała ilość ściegów w warstwie spodniej wzoru spowodowała jego niestabilność po usunięciu podkładu. Po konsultacji z technologiem z firmy Maxi Haft w Łodzi, wzmocniłam wzór 2 mm ściegiem spodnim oraz zdecydowałam się na realizację na przemysłowej maszynie hafciarskiej z wykorzystaniem specjalistycznego podkładu, który usuwany jest pod wpływem ciepła.

Haft i łączenie elementów.

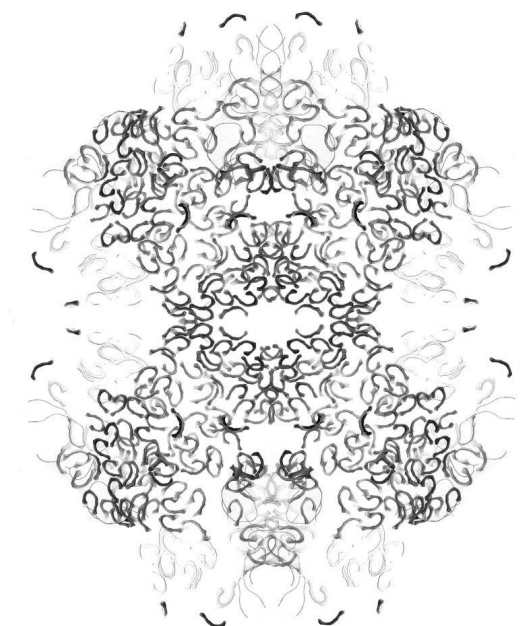
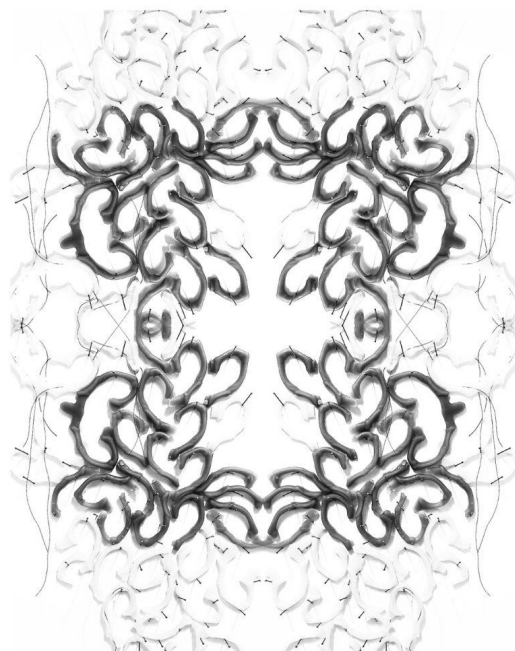
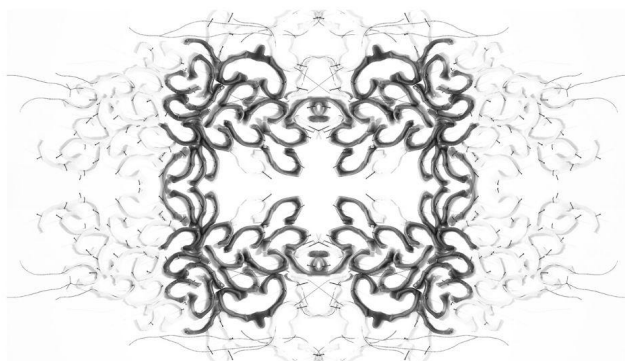
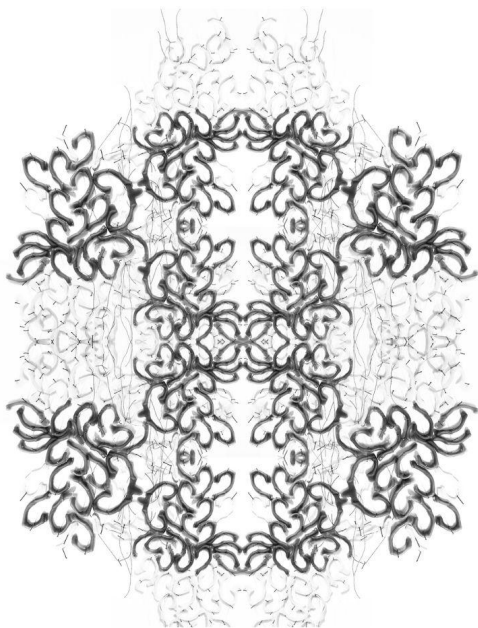
Tkanina została wyhaftowana w formie 4 wąskich pasów o długości siedmiu metrów każdy (Il.35). Aby zbudować pożądaną formę, każdy z nich musiałam rozciąć i ponownie połączyć. Zdecydowałam się na zaburzenie powtarzalności i wrażenia mechaniczności wzoru poprzez jego dekonstrukcję i swobodne układanie. Powstała forma ma wymiary ok. 350 x 120 cm.

Złocenie.

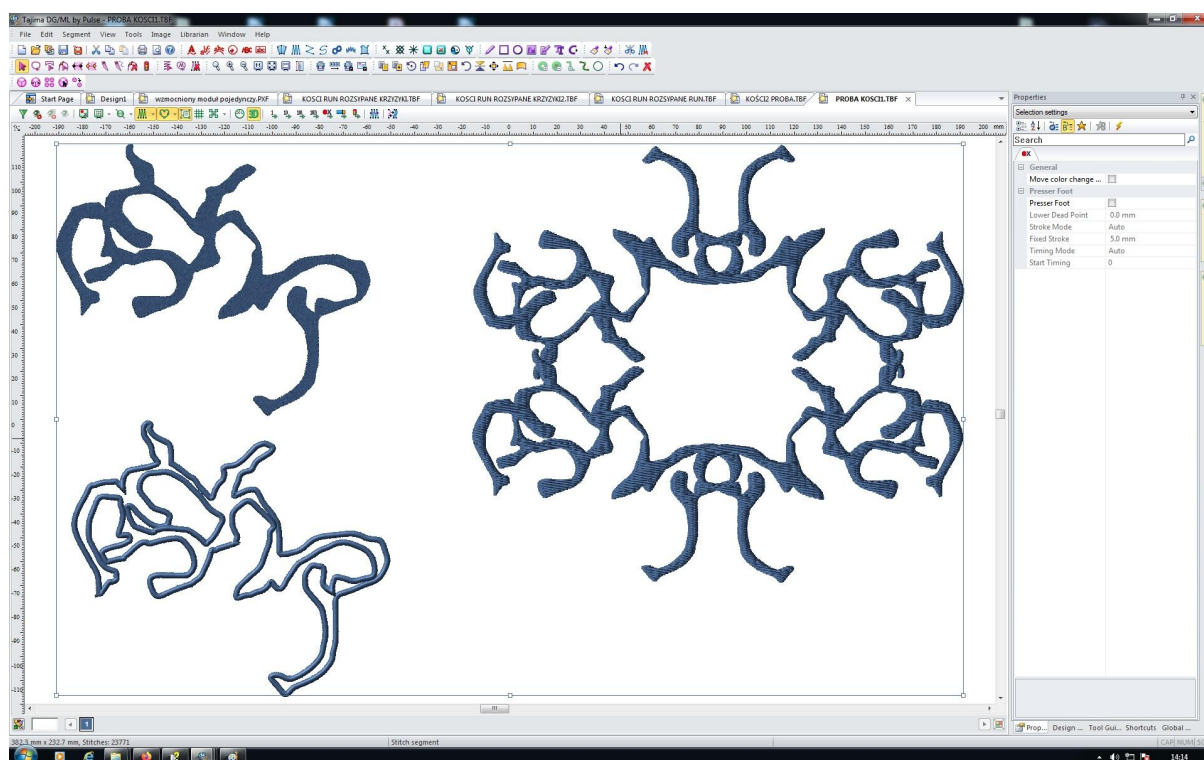
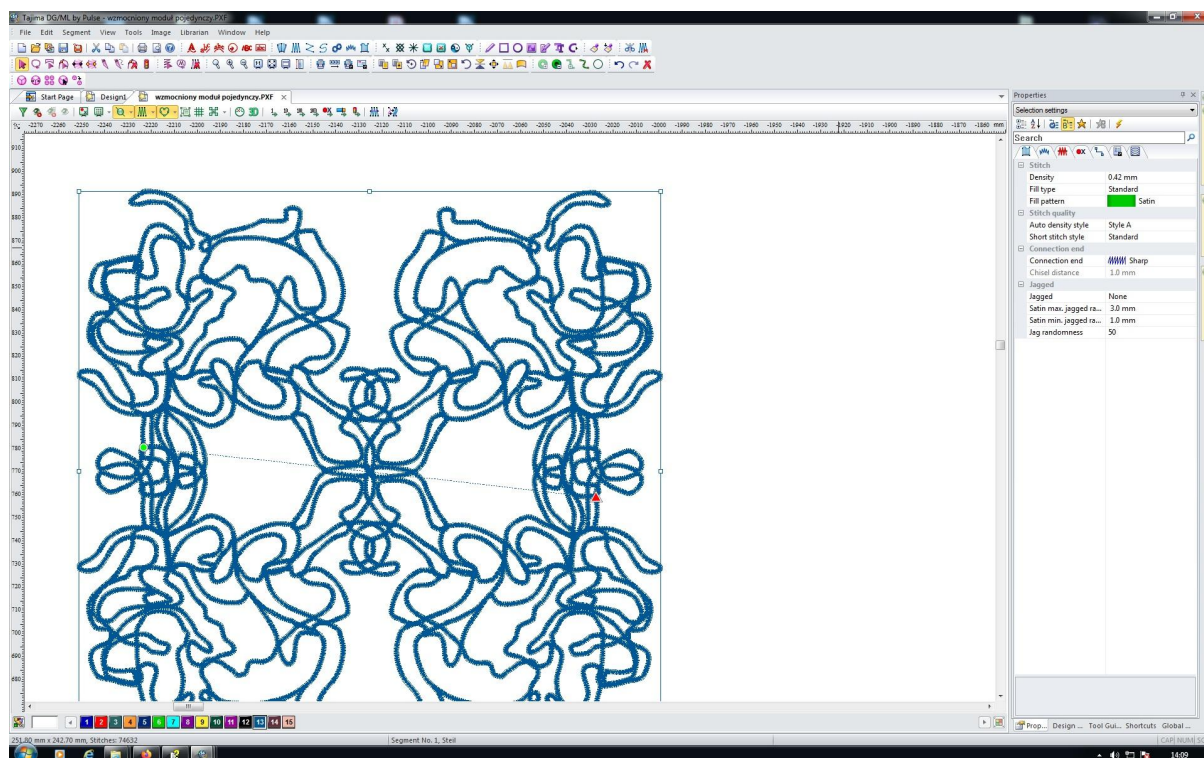
Aby nawiązać do elementów złocenia znajdujących się na porcelanie, postanowiłam przenieść je również na powierzchnię tkaniny. Akcenty w dwóch kolorach złotego szlagmetal zostały rozłożone nierównomiernie na całej długości ażurowego materiału (Il.36.).

Forma prezentacji

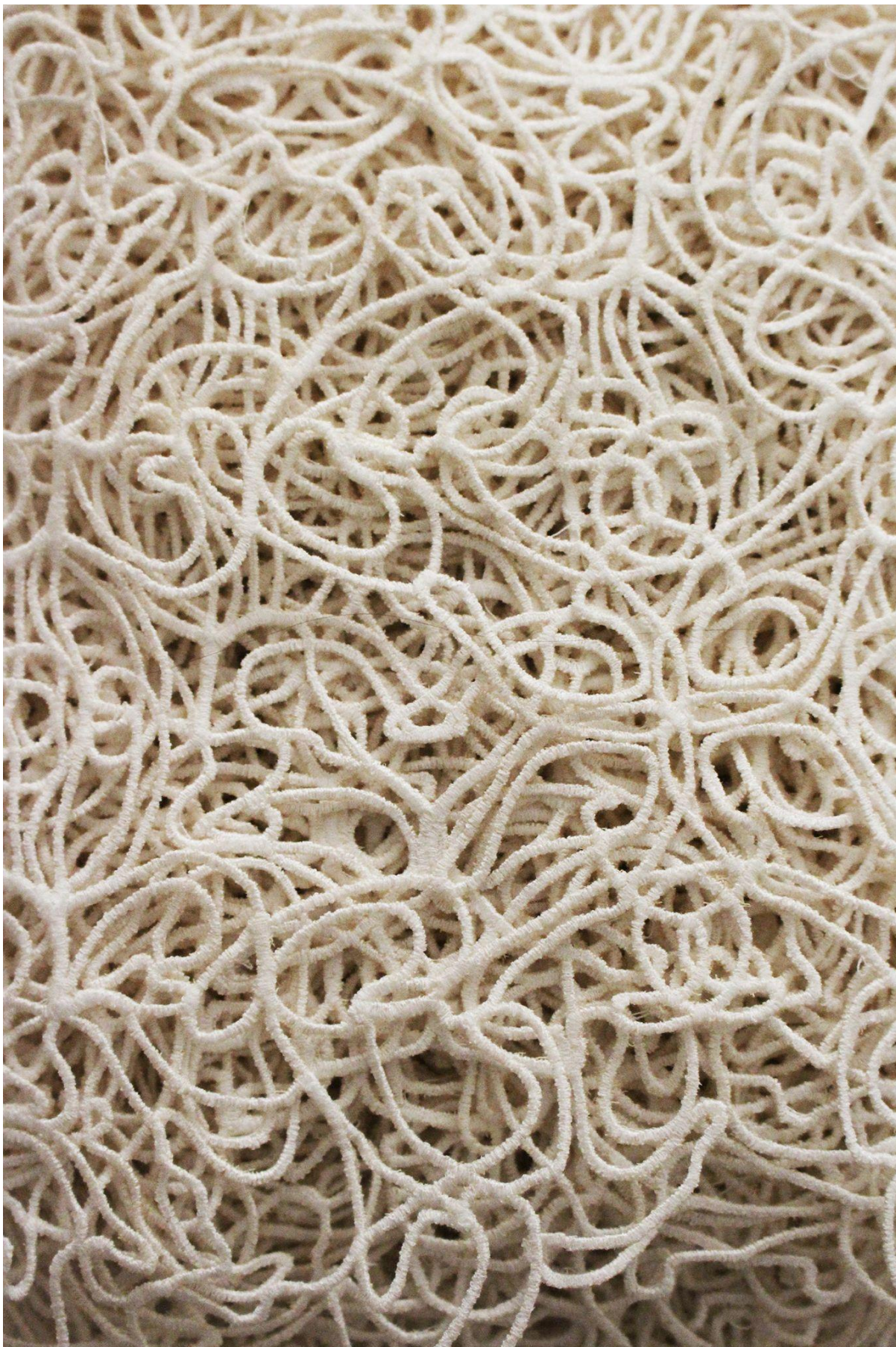
Organiczna forma tkaniny prezentowana jest w postaci instalacji znajdującej się w przestrzeni ściany, stołu i podłogi. Przypomina rodzaj wielkiej pajęczyny powoli pożerającej fragment wnętrza. Kolor złamanej bieli, który wybrałam, jest echem zakurzonej wykrochmalonej koronki znalezionej w muzealnych zbiorach. Na środku stołu znajduje się jedna z gipsowych form – wieczko od cukierniczki, wypełniona złotym płynnym miodem. To detal łączący wszystkie z trzech części cyklu „Gatunek Specjalny”.



Il. 33. szkice układów raportu, fot. własna



Il. 34. Różne wersje wypełnień ściegowych w programie Illustrator by pulse, fot. własna



Il. 35. Odhaftowany wzór, fot. własna



Il. 36. Złocenie detali tkaniny, fot. własna

Dokumentacja fotograficzna.



Il. 37. „Stół z piwoniami”, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 38. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 39. „Stół z piwoniami”, detal 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 40. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 41. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 42. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 43. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



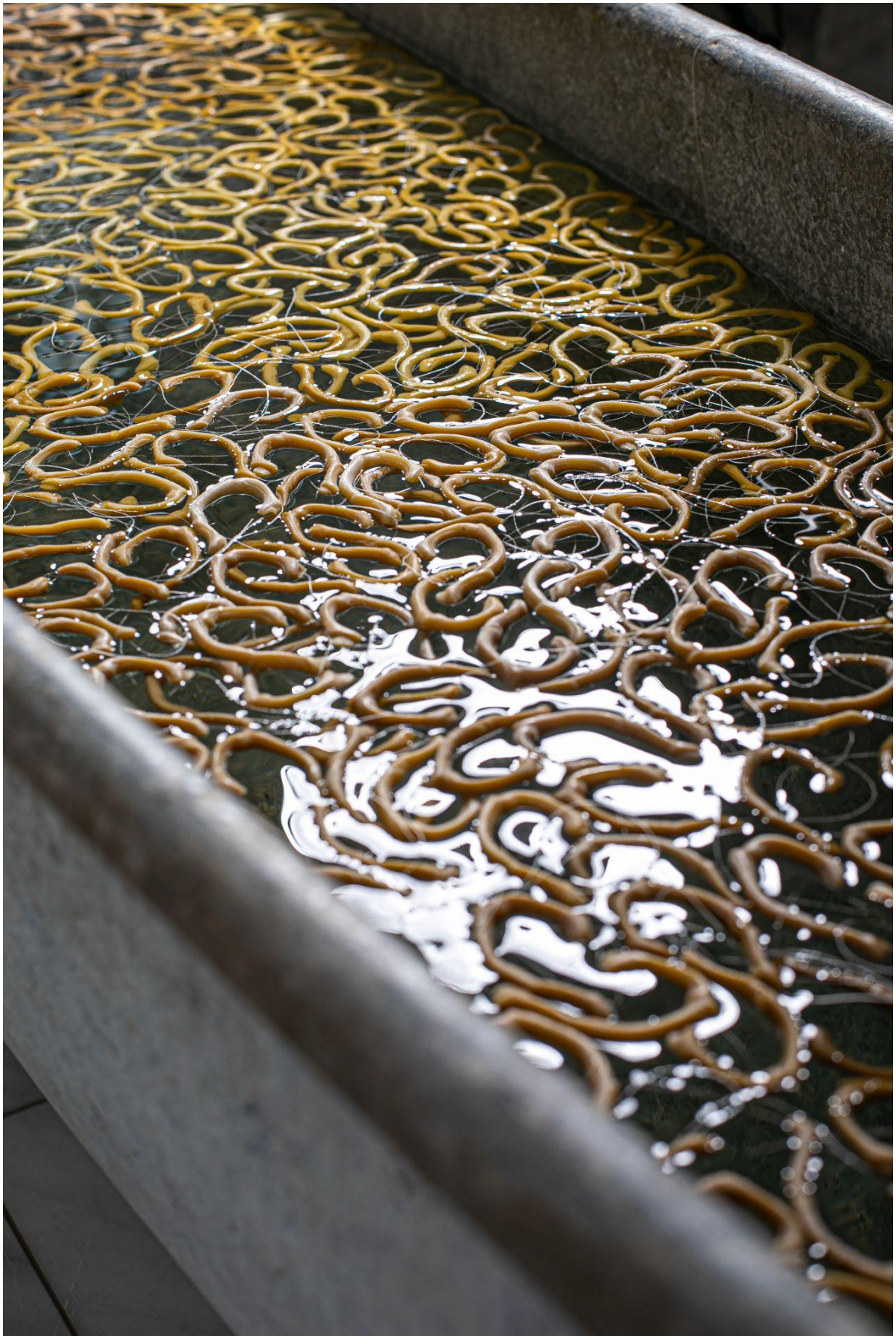
Il. 44. „Stół z piwoniami”, detal, 75 x 450 cm, surówka bawełniana, cyjanotypia na porcelanie, fot. M. Terka



Il. 45. „Woskowa koronka”, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 46. „Woskowa korona”, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 47. „Woskowa koronka”, detal, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 48. „Woskowa koronka”, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, wosk pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 49. „Woskowa koronka”, detal, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 50. „Woskowa koronka”, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 51. „Woskowa koronka”, detal, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



Il. 52. „Woskowa koronka”, detal, 65x170 cm, zabytkowa ocynkowana wanna, воск pszczeli, nici hafciarskie, fot. M. Terka



II. 53. „Stół z koronką”, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 54. „Stół z koronką”, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 55. „Stół z koronką”, detal, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 56 „Stół z koronką”, detal, 350x120, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 57. „Stół z koronką”, detal, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 58. „Stół z koronką”, detal, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka



Il. 59 „Stół z koronką”, detal, 350x120 cm, drewniany stół, tkanina, forma gipsowa, miód, haft komputerowy, fot. M. Terka

Zakończenie

Kolekcja „Gatunek Specjalny” jest wyrazem refleksji nad pamięcią i procesem zapamiętywania jako punktem wyjścia w pracy artystycznej i projektowej. Wszystkie powstałe realizacje czerpią z osobistego obrazu mojego domu, jako miejsca zapamiętanego z dzieciństwa. Proces badawczy, którego podstawą była praca twórcza, stanowił wyzwanie przede wszystkim ze względu na odkrywanie zupełnie nowych dla mnie środków wyrazu oraz narzędzi. Założeniem pracy było stworzenie kolekcji, która w hybrydowy sposób połączy działania unikatowe ze współczesnymi technikami produkcji przemysłowej. Cel ten został osiągnięty głównie dzięki wykorzystaniu techniki komputerowego haftu mechanicznego. Ponowne użycie porcelanowych odpadów oraz form odlewniczych pozwoliło mi na zminimalizowanie produkcji nowych przedmiotów oraz umieścić moje działania w kontekście opisanego w pracy nurtu material memories. Żadnej z instalacji nie traktuję jako dzieła zamkniętego, ich otwarte kompozycje oraz sugestie rozwoju i zmiany w czasie są dla mnie jednym z najważniejszych elementów całej prezentacji.

Bibliografia

Banaś B. Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60., Warszawa 2019.

Bashō M. 140 Haiku, wybór i przekł. P. Madej, Kraków, 2018.

Batchelard G. Dom rodzinny dom oniryczny, w: Tegoż, Wyobrażenia poetycka. Wybór pism, wybór H. Chudák, tłum. H. Chudák i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.

Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z. Symbolika domu. Literatura i etnografia, Kraków 2022.

Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. 1), w: Polska Sztuka Ludowa. Konteksty, t. 44, z. 3.

Bielecka-Prus J., Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research) w: „PSJ”, t. 16, nr 2.

Bukowska Floreńska I. Dom rodzinny jako przestrzeń kulturowa, [w:] Studia Etnologiczne i Antropologiczne, 2001, nr 5.

Bułat J., Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół, [w:] „Konteksty” 1990, nr 4.

Bykowski D., Wilde J., Siuda M. Obrzędy, zwyczaje i leczenie niekonwencjonalne związane z woskiem pszczelim, w: „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 9, 2003.

De Waal E. Marek Cecula: to object, w: Katalog Wystawy Marek Cecula In dust real project 2003 - 2005 mutant 2000, Garth Clare Gallery.

De Waal E. Biały Szlak. Podróż przez świat porcelany, przeł. M. Cielecka, Warszawa 2017.

Divis J. Porcelana Europejska, przeł. L. Kuciński, Warszawa 1984.

Głowacki J., Glosa do twórczości Antoniego Starczewskiego, w: Sploty Idei red. Ewa Latkowska Żychska, Marta Kowalewska, Łódź 2016.

Grabowska B., Kubala T., Piwonie, Poznań 2011.

Gryz P., Cyjanotypia i kalotypia w artystycznej grafice cyfrowej, Łódź, 2017.

Kaprzyk M. Dekonstruowanie tradycji. Stół w narracjach filmowych najnowszej kina hiszpańskiego w: Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016.

Kiedrowicz A., Patuszyńska M., Stadnik G., Klidzejs I, Czas i ja robimy to samo w: „Kukbuk” nr. 35, 2018.

Knisely T., Handwoven Table Linens: 27 Fabulous Projects From a Master Weaver, Lanham 2017.

Koczanowicz D. Pamięć podniebienia. Smak i Archiwizowanie tożsamości w instalacjach Anny Królikiewicz, [w:] Konteksty Polska Sztuka Ludowa 2020/1-2.

Kołacz M. Nowe formy i strategie dla nowego millennium. Polska zastawa stołowa w latach 2001–2014. Próba analizy., w: Wokół stołu, red. Sławomir Fijałkowski, Gdańsk 2014.

Kołodziejowa B. Porcelana Ćmielów, Kraków 1986.

Kołodziejska I., Podolskie zielniki. Praktykowanie wiedzy o roślinach na Podolu Wschodnim (Ukraina), Wrocław 2023.

Kopaliński W. Opowieści o rzeczach powszednich, Warszawa 2018.

Kopaliński W. Słownik symboli, Warszawa 2012.

Kowalewska M., Musiał G. Komplementarność aktów twórczych , w: Transpozycje Antonii Starczewski, Łódź 2022.

Krasny A. Opowieści zamknięte w porcelanie w: Vogue Living, nr. 03/2023.

Kujawska M., Łuczaj Ł., Sosnowska J., Klepacki P., Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych Słownik Adama Fischera, red. M. Kujawska, Wrocław 2016.

Lezama Lima J., Raj, przeł. A. Nowak, Kraków 1979.

M. Zawadzka, Stół jako domownik [w:] Wokół stołu Monografia Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, red. Sławomira Fijałkowski, Gdańsk 2014.

Michałowska T. Kochanowskiego poetyka przestrzeni wizja horyzontalna w: Pamiętnik literacki, LXX , 1979, z. 1.

Montanari M. Medieval Tastes: Food, Cooking and the Table, tłum. z wł. B. Archer Brombert, Nowy Jork: Columbia University Press 2015.

Mulkiewicz-Goldbergowa O., Przemiany urządzenia wnętrza współczesnej izby wiejskiej, w: „Polska Sztuka Ludowa” 1967, R. XXI, nr 2–3.

Nizińska E., Rzeczy nostalgiczne o powrotach do krainy dzieciństwa w: Ludzie w Świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016.

Ogrodowska B., Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce. Mały słownik, Warszawa 2001.

Pędziwiatr P., Zawadzki D., Proces pozyskiwania i oczyszczania produktów pszczelich w: VII Seminarium Studenckie Bezpieczeństwo w Inżynierii Procesowej, Tkaczew 2017.

Podgórska B., Podgórski A., Andrzejkowe wróżby. zwyczaje, obrzędy, przepowiednie., Wrocław 1999.

Pudelska K., Mirosław A. Symbolika średniowiecznych ogrodów przyklasztornych i ich roślinność w: Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr. – OL PAN, 2013, IX/2.

Shepard R., Lace Classification, Sydney, 2003.

Smolińska M. Haptyczność poszerzona ZMYŚL DOTYKU W SZTUCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX I POCZĄTKU XXI WIEKU, Kraków 2020.

Staszczak Ciałowicz M. Kluby kolacyjne jako element kosmopolitycznej kultury, która łączy ludzi w: Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016.

Stonciwilk A. Spektakle smaku w: Anna Królikiewicz Międzyjęzyk, Sopot 2019.

Stouffer H. The New Age of Ceramics, Berkeley 2016.

Stół przyszłości, red. A. Kucner, M. Wasyluk, Olsztyn 2017.

Strożek P., Cyjanotypia, w: „mgFoto magazyn”, nr 2(7), 2020.

Stypa H. O chlebie naszym powszednim - motyw chleba w kulturze i języku polskim. w: Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018.

Szewczyk J. Rozważania o domu, Białystok 2018.

Śniegulska-Gomuła M., Od manufaktury magnackiej do przemysłu. Ceramika Ćmielowska w zbiorach muzeum narodowego w Kielcach, Kielce, 2015.

Tymochowicz M. Funkcje stołu w kulturze tradycyjnej w: Kuchnia i stół w komunikacji społecznej Tekst, dyskurs, kultura, red. W. Żarski przy współpracy T. Piaseckiego, Wrocław 2016, s. 445.

Warońska-Gęsiarz J. Z perspektywy dziecka Motyw ogrodu w opowieściach pisanych przez ocalałych z Shoah, [w:] Rana. Literatura - Doświadczenie - Tożsamość, 1 (5) 2022.

Wasyluk P. Przedmiot i metafora. Stół jako byt autentyczny w: Stół przyszłości, Olsztyn 2017.

Waszczyńska K. Przedmowa w: Ludzie w Świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2026.

Strony internetowe:

Boyle Crep Karen., Autoetnografia artystyczna: jak otworzyć drzwi do nieograniczonej twórczości artystycznej? [w:] The AutoEtnographer Literary and Arts Magazine Tom 3, Wydanie 1, 2023, <https://theautoethnographer.com/artistic-autoethnography-artifacts/> [dostęp: 01.04.2024].

Brelińska P., Małkowicz-Daszkowska, Reznik Z., Z krajobrazu badań artystycznych [w:] Notes na 6 tygodni wersja online, <https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/> [dostęp: 01.04.2024].

Ilse-Neuman U. The Free Library. S.v. Klepisko: Ursula Ilse-Neuman discusses an installation by Marek Cecula. [dostęp: 01.04.2024]
<http://www.thefreelibrary.com/Klepisko%3A+Ursula+Ilse-Neuman+discusses+an+installation+by+Marek...-a0216961407>

Koperda A. Odwiedziny. Kolekcja MOCAK-u: Justyna Smoleń, w: <https://hygge-blog.com/odwiedziny-kolekcja-mocak-u-justyna-smolen/> [dostęp: 25.04.2024].

Królikiewicz A., JA: POLE DO PRZEPISU* / STRATEGIA RESZTEK [w:] <http://miejmiejscce.com/sztuka/ja-pole-przepisu-strategia-resztek/> [dostęp: 10.06.2024].

Morzyńska-Wrzosek B. Obraz domu szczęśliwego w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w: Repozytorium UKW, <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/7053/Obraz%20domu%20szcz%C4%99%C5%9Bliwego%20w%20lirycy%20Konstantego%20Ildefonsa%20Ga%C5%82czy%C5%84skiego.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 26.04.2024].

Okhio C., The Enigmatic Power of Lace, w: W Magazine wersja online, <https://www.wmagazine.com/fashion/lace-fashion-threads-of-power-exhibition> [dostęp: 05.05.2024]

Podsiadły A. Genealogia Monika Patuszyńska w: <https://rzezba-orongko.pl/wystawy/genealogia-genealogy/> [dostęp 24.04.2024].

Smith W., D.C.L., LL.D.: A Dictionary of Greek and Roman Antiquities John Murray, Londyn 1875, wersja online, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Mantele.html [dostęp: 27.03.2024].

<https://justynasmolen.com/pl/> [dostęp: 25.04.2024]
<https://mwk.com.pl/o-muzeum/park-etnograficzny-w-tokarni> [dostęp: 22.05.2024].

https://pl.frwiki.wiki/wiki/Momification_en_%C3%89gypte_antique#google_vignette [dostęp: 05.05.2024].

https://www.instagram.com/p/C0CTL8vMVS5/?locale=pl&img_index=1 [dostęp: 01.04.2024]

<https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html> [dostęp: 10.06.2024].

<https://www.oxfordclay.co.uk/blog-1/the-problem-with-the-colour-blue-in-pottery> [dostęp: 10.06.2024].

<https://theoldstuff.com/pl/sygnatury-porcelany/124-sygnatury-na-porcelanie-i-ceramice/48-sygnatury-cmielow> [dostęp: 10.06.2024]

Podziękowania

Serdecznie dziękuję następującym osobom i instytucjom za pomoc i wsparcie w procesie powstawania powyższej pracy:

Mojej promotorce Dr hab. Lidii Choczaj za zaufanie i wiarę w moje działania, mojemu wujowi Eligiuszowi Sadrakowi za przekazanie materiału w postaci wosku pszczelego, panu Łukaszowi Poniewierskiemu, za pomoc w przeprowadzeniu kwerendy muzealnej, Polskim Fabrykom Porcelany Ćmielów i Chodzież sp. z o.o., za przekazanie materiałów w postaci porcelanowych i gipsowych odpadów, Firmie Maxi Haft Łódź sp.z.o.o. za możliwość zrealizowania tkaniny w profesjonalnej przemysłowej produkcji, Ali Szyszko za pomoc w aranżacji sesji zdjęciowej, Arturowi Dybcowi i Basi Mydlak za wsparcie i towarzyszenie mi w całym procesie.