

THE ASPECT OF FIGURE

WYMIAR FIGURY



THE ASPECT OF FIGURE

WYMIAR FIGURY

Title of research study:

Shaping the Space of Figurative Domination: The Role of Figure in Sculpture and Performance Art in the Context of Anthropocentric Perspective and Biocentric Ethics.

Author: prof. Janusz Bałdyga

Publisher: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Editors: Janusz Bałdyga

Translation: Józef Jaskulski

Grafic design and typesetting: Wojciech Mazur

The source of financing: This publication has been financed from the statutory funds for research of the Faculty of Sculpture awarded in 2023.

VII Studio of Sculpture and Spatial Activities – Performance

Professor in charge: prof. Janusz Bałdyga

Assisting lecturer: Marta Bosowska PHD

ISBN 978-83-66608-68-9

All rights reserved. No part of this publication may

Tytuł badania naukowego:

Kształtowanie przestrzeni dominacji figuratywnej. Rola figury w rzeźbie i sztuce performance wobec perspektywy antropocentrycznej i etyki biocentrycznej.

Prowadzący: prof. Janusz Bałdyga

Wydawca: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Redakcja: Janusz Bałdyga

Tłumaczenie: Józef Jaskulski

Projekt graficzny i skład: Wojciech Mazur

Źródło finansowania: Publikacja naukowa finansowana ze środków na badania statutowe Wydziału Rzeźby na rok 2023.

VII Pracownia Rzeźby i Działań Przestrzennych – Performance

Prowadzący: prof. Janusz Bałdyga

Asystentka: dr Marta Bosowska

ISBN 978-83-66608-68-9

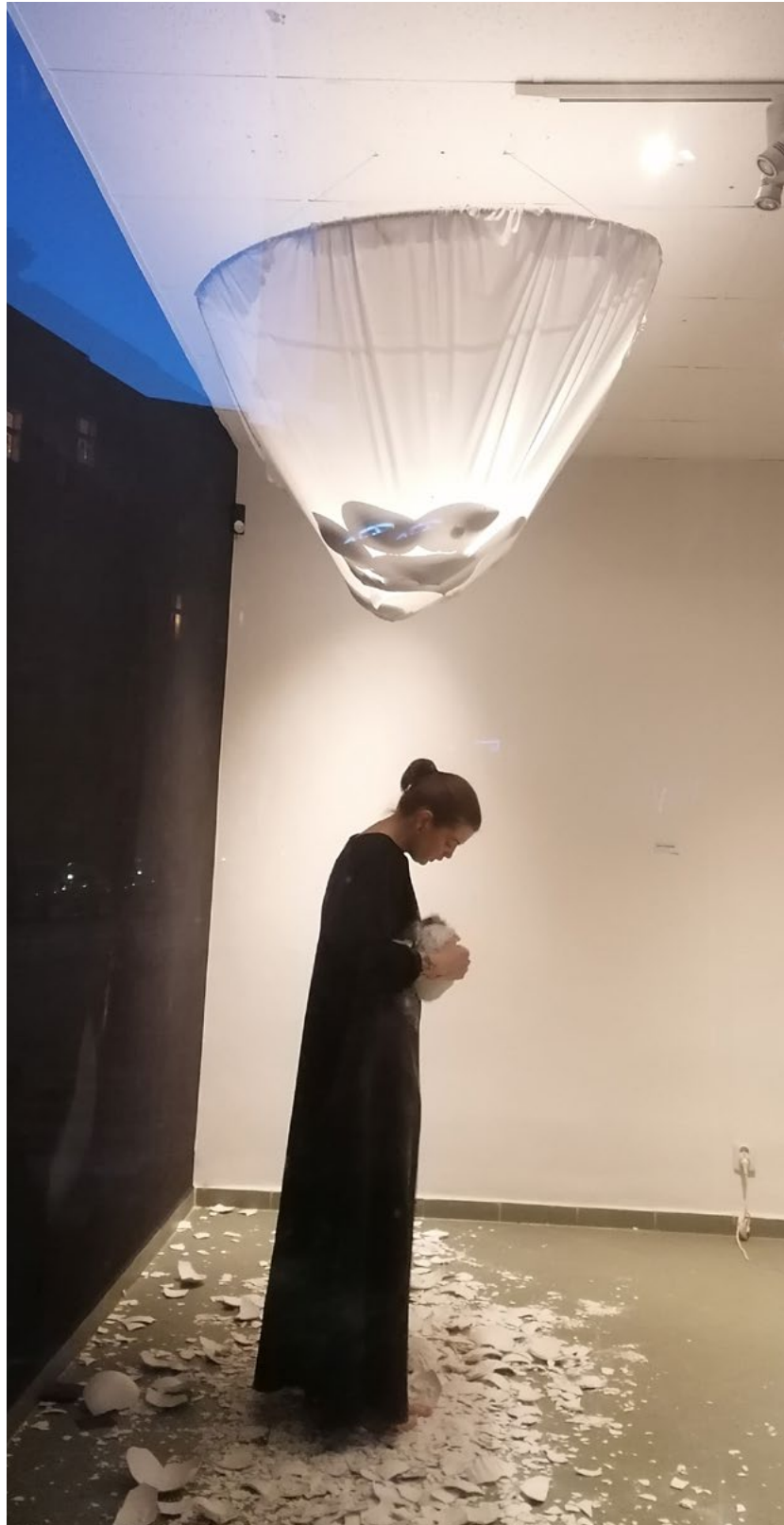
Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie całości, fragmentów lub reprodukcji niniejszej pracy bez pisemnej zgody autora zabronione.



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

THE ASPECT OF FIGURE	5	WYMIAR FIGURY	5
THE CONTRAPPOSTO	14	KONTRAPOST	14
TEMPORARY OBJECT. TEMPORARY CONSTANCY — THE TIME OF A BLACK CUBE	16	OBIEKT TYMCZASOWY. STAŁOŚĆ TYMCZASOWA — CZAS CZARNEGO SZEŚCIANU	16
PAULINA PANKIEWICZ — FIGURE IN MOTION	19	PAULINA PANKIEWICZ — FIGURA W RUCHU	19
STILLNESS	26	BEZRUCH	26
THE FRAGMENT	30	FRAGMENT	30
MULTIPLICITY — THE CROWD	32	WIELOKROTNOŚĆ — STŁOCZENIE	32
DISINTEGRATION	34	ROZPAD	34
THE MANNEQUIN AT THE TEMPLE	36	MANEKIN W ŚWIĄTYNI	36
CONCLUSION: A SELF-PORTRAIT	38	ZAKOŃCZENIE — AUTOPORTRET	38
ENTRANCES / EXITS HOW TO FALL?	40	WEJŚCIA / WYJŚCIA JAK UPADAĆ?	40
Magdalena Czapiewska	42	Magdalena Czapiewska	42
Angele Guy	43	Angele Guy	43
Peter Hojlund Palluth	44	Peter Hojlund Palluth	44
Aleksandra Karwowska	45	Aleksandra Karwowska	45
Maja Korczyńska	46	Maja Korczyńska	46
Jakub Łuczak	47	Jakub Łuczak	47
Anastazja Niemiec	48	Anastazja Niemiec	48
Iga Martin	49	Iga Martin	49
Joanna Pietrowicz	50	Joanna Pietrowicz	50
Martyna Przybyło	51	Martyna Przybyło	51
Berenika Pyza	52	Berenika Pyza	52
Ksenia Pyza	53	Ksenia Pyza	53
Rita Silva	54	Rita Silva	54
Olga Skliarska	55	Olga Skliarska	55
Barbara Stańko – Jurczyńska	56	Barbara Stańko – Jurczyńska	56
Joanna Urbańska	57	Joanna Urbańska	57

THE ASPECT OF FIGURE



If one assumes that the human being is the measure of things, one can perceive the meaning of this statement through the vision of the human treated as a figure organized by proportions, harmony of directions, and the potential of movement fundamental for these considerations. The steps with which one measures distance situate one in a specific area of social connection with another human being. The cultural distance of two persons shaking hands is conditioned by the length of the arm and the intention of the protagonists of the event. In spite of the standard function of the greeting gesture, it can constitute an important, often fundamental message thanks to its dramaturgy. The forearm, the foot, and the length of one's step become tools for measuring things and distances that make up the everyday iconosphere of human existence. The human being as a measure of things positions their place by describing the contexts and spatial relations between people and solid elements in the surrounding space. Can – and if so, then to what extent – measures and directions as determinants of order dominate figure with its corporeality and athletic or sexual attractiveness?

Using the concept of figure I pay attention to the structure, mechanics and dynamic potential of the human being, contrasting it with the sensual aesthetics of a sensually experienced body. Movement mechanics and individual human predispositions influence the specific-

WYMIAR FIGURY

Jeśli założymy że miarą rzeczy jest człowiek, to możemy odbierać znaczenie tego stwierdzenia poprzez wizję człowieka traktowanego jako figura o uporządkowanych proporcjach, kierunkach i potencjale ruchu, który dla tych rozważań ma znaczenie fundamentalne. Kroki, którymi odmierzamy dystans sytuują nas w konkretnym obszarze społecznego związku z drugim człowiekiem. Odległość kulturową witających się uściskiem dłoni warunkuje długość ramienia i intencja bohaterów zdarzenia. Mimo standardowej funkcji gestu powitania, dzięki swojej dramaturgii może on stanowić ważny, nierzadko fundamentalny komunikat. Przedramię, stopa, długość kroku stają się narzędziami miar rzeczy i dystansów tworzących codzienną ikonosferę ludzkiej egzystencji. Człowiek jako miara rzeczy pozycjonuje swoje miejsce opisując konteksty i relacje przestrzenne pomiędzy ludźmi i elementami stałymi otaczającej go przestrzeni. Czy, a jeśli tak, to na ile miary i kierunki jako wyznaczniki porządku mogą zdominować figurę z jej cielesnością i atletyczną czy seksualną atrakcyjnością?

¹ *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987. Reinder Werk. Ed. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1990. p. 40*

¹ *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987. Reinder Werk. Red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1990. S. 40*

ity of action, as well as the efficiency and aesthetics of the process in performance art, visual theater, and contemporary sculpture. Movement, its economy but also its aesthetics are determined to a large extent by the combination of structure and logic behind mechanical transformations. *It is performances that allow the moving body to be the brain (...) In general, what is important here is to exploit the mechanics of the situation without falling into the trap of form.*¹ I am interested in the notion of figure as a result of the process of imaging but also, if not above all, in figure as the cause of a certain effect. A foot imprint in the sand is a sequenced figure connected with the memory of an event from the recent past. I also wish to pay attention to the approaches in which the notion of figure escapes the stereotype of figuration.

The dimension of one's own body and the scope in which tools extend its reach eliminate the natural character of limitations. In that case, one can locate such objects as a pencil, a ladder or a computer within a single set. Tools synchronized with figure scale the message, creating a dimension whose genesis and significance remain hidden until the moment of their confrontation with the beholder. The chair, or rather its crumpled seat, testifies to the repeated, systematic presence of figure. The empty chair recalls figure, thus confirming its absence. If one can speak of latent spaces of figuration, then figurative sculpture can point to the non-obviousness of its identification, as is the case with 'non-existent figures,' recorded only in memory and the tradition(s) it stimulates.

The deliberations on figurative art and its function in the process of education at the Faculty of Sculpture, University of the Arts Poznań, are underpinned by two strands of thinking about figure. The bi-planar structure of the Faculty determines different views on the role and meaning of space, place and, consequently, figure, which – as an indisputable object of studies – determines the norms of analyses and syntheses. As a result, figure is perceived as an integrated order of directions, proportions and forms. Figure will by nature always function in the area of symbols, shaped in its own image and likeness, and as such it concerns both creation and the creat-

Używając pojęcia figury zwracam uwagę na konstrukcję, mechanikę i dynamiczny potencjał człowieka, przeciwstawiam go zmysłowej estetyce sensualnie poznawanego ciała. Mechanika ruchu i indywidualne predyspozycje człowieka wpływają na specyfikę działania, skuteczność i estetykę procesu w sztuce performance, teatrze wizualnym i współczesnej rzeźbie. O ruchu, jego ekonomii ale też estetyce w dużej mierze decyduje zespolenie konstrukcji i logiki przekształceń mechanicznych. *To performances pozwalają ruchom ciała być mózgiem (...) Ogólnie rzecz biorąc, ważne jest tutaj wykorzystywanie mechaniki danej sytuacji a nie popadanie w pułapkę formy.*¹ Interesuje mnie pojęcie figury jako rezultat procesu obrazowania ale też, a może przede wszystkim zajmuje mnie figura jako sprawca określonego skutku. Odbicie stopy na piasku stanowi sekwencję figury związanej z pamięcią po zdarzeniu z nieodległej przeszłości. Chcę zwrócić uwagę również na postawy, w których pojęcie figury wymyka się stereotypowi figuracji.

Wymiar własnego ciała i skali w której narzędzie przedłuża jego zasięg eliminuje naturalny charakter ograniczeń. Wówczas w jednym zbiorze możemy odnaleźć takie obiekty jak ołówek, drabina czy komputer. Narzędzia zsynchronizowane z figurą budują skalę przekazu, kreują wymiar, którego geneza i sensy pozostają ukryte do momentu próby konfrontacji z obserwatorem. Krzesło, a raczej jego wygniecione siedzisko świadczy o wielokrotnej, systematycznej obecności figury. Puste krzesło przywołuje figurę potwierdzając jej nieobecność. Możemy mówić o ukrytych przestrzeniach figuracji, wówczas rzeźba figuratywna może zwrócić uwagę na nieoczywistość jej identyfikacji jak w przypadku „figur nieistniejących”, zapisanych jedynie w pamięci i stymulowanej nią tradycji.

Dwa tory myślenia o figurze determinują rozważania o sztuce figuratywnej i jej funkcji w procesie kształcenia na Wydziale Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Dwupłaszczyznowa struktura wydziału determinuje różne spojrzenia na rolę i znaczenie przestrzeni, miejsca i w konsekwencji figury która jako bezdyskusyjny przedmiot studiów wyznacza normy analiz

ed. One could argue that figurative sculpture enters the semantic area of sacrum. The feet of a sculpted Christ, polished by the touch of the faithful, attest to the sacralization of sculpture, dependent on the specific character of religious practices. Orthodox Christianity, which is not far removed from us geographically, deprives sculpture of its ritual sacredness. This results from a different stance on iconography and, more specifically, the theology of sculpture in the sense of a figurative, mimetic statue. Three-dimensional images are incompatible with the Orthodox understanding of iconography of Christian saints. The principle that excludes the worship of the literal, three-dimensional and intuitive worship, focusing instead on the mystery encapsulated in holy icons, i.e. two-dimensional images preserving the theological canon, is still alive. The Orthodox Church has a special relationship with the theology of sculpture as an image of holiness devoid of mystery. Relating this problem to the context of contemporary sculpture, I would like to recall the concept of figurative abstraction, in which figure becomes an autonomous entity, freed from the postulate of realistic reflection of human figure.

I base my considerations on several notions that seem to be crucial in negotiating the meaning of figure and figurative thinking in the process of education at the Faculty of Sculpture, Poznań University of the Arts. I begin with stillness to which the model aspires as a necessary frame of reference and object of analysis in the process of figure study. Rooted in the classical Mediterranean tradition, the still model makes one aware of what a contrapposto or a portrait bust is in the practical process of creating a nature study. From my point of view, one important element treated as the opposition of stillness is movement conditioned by time. Stillness initiates permanence, continuity and infinity associated with the uncompromising function of time. I recall here Zygmunt Rytki's photographic pieces entitled *Continuity of Infinity*, which are an example of the outstanding depiction of the process of timeless, unlimited continuity.

The study of sculpture begins with the study of a naked human figure, defined by proportions, direc-

i syntez. W rezultacie figura odbierana jest jako zintegrowany porządek kierunków, proporcji i form. Postać z natury zawsze będzie funkcjonować w obszarze symboli kształtowana na wzór i podobieństwo swoje, dotyka więc obszaru stworzenia a nie tworzenia tylko. Można powiedzieć że rzeźba figuratywna wchodzi w znaczeniowy obszar sacrum. Wypolerowane dotykiem wiernych stopy wyrzeźbionego Chrystusa potwierdzają akt sakralizowania rzeźby który zależy od specyfiki charakteru praktyk religijnych. Bliskie nam prawosławie odbiera rzeźbie kultowe znaczenie świętości. Wynika to z innego zapatrywania na ikonografię a konkretnie na teologię rzeźby w rozumieniu figuratywnego, przedstawiającego posągu. Podobizny trójwymiarowe nie licują z prawosławnym rozumieniem przedstawiania wizerunków świętych. Żywa jest zasada wykluczająca oddawanie czci temu, co dosłowne, trójwymiarowe, intuicyjne a skupiająca się na tajemnicy ukrytej w świętych ikonach a więc wyobrażeniach dwuwymiarowych zachowujących kanon teologiczny. Prawosławna cerkiew ma szczególny stosunek do teologii rzeźby jako wyobrażenia świętości pozbawionej tajemnicy. Odnosząc ten problem do kontekstu rzeźby współczesnej chciałbym przywołać pojęcie abstrakcji figuratywnej w której figura staje się bytem autonomicznym, uwolnionym od postulatu realnego odzwierciedlenia figury człowieka.

Opieram moje rozważania na kilku pojęciach, które wydają się kluczowe w negocjacjach dotyczących znaczenia figury i myślenia figuratywnego w procesie kształcenia na Wydziale Rzeźby poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Zaczynam od bezruchu do którego aspiruje model jako konieczny punkt odniesienia i przedmiot analiz w procesie studium figury. Zakorzeniona w klasycznej, śródziemnomorskiej tradycji uzmysławia w praktycznym procesie tworzenia studium z natury czym jest kontrapost czy popiersie portretowe. Z mojego punktu widzenia istotnym elementem traktowanym jako opozycja bezruchu jest ruch warunkowany czasem. Bezruch inicjuje trwanie, ciągłość i nieskończoność związaną z bezkompromisową funkcją czasu. Przywołuję tutaj fotograficzne realizacje Zygmunta Rytki pt. *Ciąg nieskoń-*

tions, and light falling on their body. Light and shadow create spatiality that is concrete in sculpture and illusory in anatomical drawing. When I transfer these issues to the didactic process in my studio, I become aware of the nature of the narrative that revolves around itself. As a result, the figure of the protagonist – the narrator – is elevated, as it were, pushed upwards. I am dealing with a study of human behavior and its spatial, semantic and aesthetic consequences in the space of its domination. All data describing this process intersect with the coordinates of the description of the sculptural study of figure when proportions, directions and light find their analogous functions. The difference lies in the positioning of the performer in the center and organizing the vector of information around their figure. Returning to the nature of the narrative, one must become aware of the oppressive nature of existence in the center and the effects, including negative ones, of one's own domination. Ruthless exposure can serve as a tool to disguise a state of enslavement and impotence. A circle that tends to constrain places figure in its center, often outside the critical space of real values. Analogies with autocratic power and its alienating practices come to mind. Figure as an icon that manifests belonging to a certain ideological or political current becomes a carrier of certain emotions, often triggering resistance to authority despite the fact that one focuses on the image of figure and its signifying competences more than on its potential action. Black dresses and black jewelry worn after the January Uprising were a declaration and a painful act of resistance. An extremely interesting example of social and, consequently, political resistance is the so-called *bikiniarz* (rus. *tilyaga*, lit. style hunter) of the early 1950s as a manifestation of political resistance and taking the side of the colorful Western civilization which was a negation of the unifying greyness of the Soviet bloc. It is conditioned by political doctrine and economic collapse. The red and navy blue striped socks, unavailable on the Polish market, were a challenge to the authorities and a testimony of contacts with the forbidden culture of the West. Colorful socks as a banner of independence and

czoności stanowiące przykład wybitnego obrazowania procesu ponadczasowej, nieograniczonej ciągłości.

Studiowanie rzeźby rozpoczyna studium figury człowieka nagiego, definiowanego poprzez proporcje, kierunki i światło układające się na jego ciele. Światło i cień budują przestrzenność konkretną w przypadku rzeźby i iluzoryczną w rysunku anatomicznym. Kiedy tę problematykę przenoszę na proces dydaktyczny w mojej pracowni² uświadamiam sobie charakter narracji która zatacza krąg wokół własnego ja. Efektem jest wyniesienie, niejako wypchnięcie do góry figury bohatera – narratora. Mam do czynienia ze studium zachowań człowieka i ich konsekwencji przestrzennych, semantycznych i estetycznych w przestrzeni jego dominacji. Wszystkie dane opisujące ten proces przecinają się ze współrzednymi opisu rzeźbiarskiego studium figury, proporcje, kierunki, światło odnajdują swoje analogiczne funkcje. Różnicę stanowi usytuowanie performerera w centrum i budowanie wektora informacji wokół jego figury. Wracając do charakteru narracji, musimy sobie uświadomić opresyjny charakter egzystencji w centrum i skutki, również negatywne własnej dominacji. Bezwzględna ekspozycja może być narzędziem ukrycia stanu zniewolenia i niemocy. Krąg mający tendencje zacieśniania eksponuje figurę w centrum, często poza krytyczną przestrzeń realnych wartości. Analogie z autokratyczną władzą i jej wyalienowaniem nasuwają się same. Figura jako ikona manifestująca przynależność do określonego prądu ideowego czy politycznego staje się nośnikiem określonych emocji często powodując przeciwdziałanie władzy mimo że skupiamy się na obrazie figury i jej kompetencjach znakowych bardziej niż potencjalnym działaniu. Czarne suknie i czarna biżuteria noszona po Powstaniu Styczniowym stanowiła deklarację i bolesny akt oporu. Niezwykle interesującym przykładem społecznego a w konsekwencji politycznego oporu jest tzw. bikiniarz początku lat pięćdziesiątych jako przejaw politycznego oporu i opowiedzenia się po stronie barwnej cywilizacji Zachodu będącej zaprzeczeniem unifikującej szarości obowiązującej w bloku sowieckim. Warunkuje ją polityczna doktryna i ekonomiczna zapaść. Skarpetki w czerwono granatowe paski niedostępne na

² Leopold Tyrmand, *Diary 1954*, trans. A. Shelton & A.J. Wróbel, Northwestern University Press, Evanston 2014 p. 133

disagreement with forced unification? This is how they can be interpreted. As the foremost authority on the subject, Leopold Tyrmand, put it in his *Diary 1954*: *A few years ago, socks became the firebrand of a holy war for the right to one's own taste that the youth waged against the regime and won. It was a struggle for a look known in the West as the jitterbug or zazou – narrow pants, the so-called ostrich feather hairdo, shoes with frightfully high shirt collars. In Warsaw, boys wearing this style were called bikiniarze. (...) "Bikiniarz" came from ties depicting the explosion of the atomic bomb on the Bikini atoll in 1946.*² Tyrmand himself shocked the establishment of the time with his attire, paying little attention to its revolutionary function;

polskim rynku stanowiły wyzwanie i świadectwo kontaktów z zakazaną kulturą Zachodu. Barwne skarpetki jako sztandar niezależności i braku zgody na przymusową unifikację? Właśnie tak można to interpretować. Największy autorytet w tej dziedzinie Leopold Tyrmand pisze w Dzienniku 1954 *Już przed paru laty skarpetki stały się zarzewiem Świętej Wojny o prawo do własnego smaku, jaką polska młodzież stoczyła z reżymem i którą wygrała. Były to zmagania o sylwetkę zwaną na Zachodzie jako jitterbug albo zazou – wąziutkie spodnie, spiętrzona fryzura, tzw. plereza, buty na fantastycznie grubej gumie, tzw. słoninie, kolorowe, bardzo widoczne spod krótkich nogawek skarpety, straszliwie wysoki kołnierzyk koszuli. W Warszawie nazywano tak*



3 Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, Res Publica Warszawa 1988 s. 140

4 Tamże s. 140

in his own words, it was *an ineffective protest and a shrill challenge, but a challenge nevertheless*.³ One should see this problem at the level of the individual and their sense of independence in terms of views that determine one's appearance and are thus revealed by one's own presence regardless of time and place. It is an important act of creativity to devise myths in areas of their non-existence or limited, unconscious presence, for example in the immediate family, the backyard or the parking lot. One should perceive the meaning of a letter that is not fully understood and has been kept in a document drawer for years; a message that emerges from the constant presence of a backyard freak; or the intriguing wreck of a Simca car in a nearby parking lot. Could these three randomly recalled phenomena be the germs of myths? We do not know, and yet they can certainly be the source of a narrative if we shift our attention onto them. (...) *It seems important to me to continuously refer to myth and the entire human imaginary. Such a return to dense mythological structures could instill some sense of stability in the indefiniteness of today, and I believe that myths are building blocks for our psyche, therefore they cannot be ignored (one can merely remain unaware of their influence)*.⁴ When considering the problem of figure and figurativeness I turn to the mythical representatives of our culture who create a new reality around their center. This brings me to think of Simeon Stylites the Elder, also known as Simeon the Stylite, and Robinson Crusoe, the protagonist of what may well be the most important myth of the modern world. The attribute of Simeon the Stylite, an ascetic and holy monk of the Orthodox Church, is a whip. Once one becomes aware of the nature of Simeon's solitary existence on a 4m² platform elevated to the top of an 18-meter pole, one has no doubt that the whip is a tool directed against the physicality of one's own body. One could say that the body is shaped by the whip in a dramatic process of self-destruction. The ascetic figure subjected to absolute constraint; the living space enclosed within 4m²; Simeon's self-imposed forty-year existence atop the pillar are illustrative of limitations and resignation to excess. In Eastern art, Simeon is represented as a

wystylizowanych chłopców „bikiniarzami”. *Bikiniarz pochodził od krawatów, na których wyobrażony był wybuch bomby atomowej na Atolu Bikini w 1946 roku*.³ Tyrmand sam szokujący ówczesny establishment swoim strojem nie przywiązuje wielkiej wagi do jego rewolucyjnej funkcji, pisze *Nieudolny protest i wrzaskliwe wyzwanie ale zawsze coś*.⁴ Należy ten problem widzieć w skali jednostki i jej poczucia niezależności poglądów determinujących wygląd a więc ujawnianych poprzez własną obecność bez względu na czas i miejsce. Ważnym aktem twórczości jest kreowanie mitów w obszarach jego nieistnienia lub ograniczonej, nieuświadamianej obecności, myślę na przykład o najbliższej rodzinie, podwórku czy parkingu. Powinniśmy dostrzec znaczenie nie do końca zrozumiałego listu od lat przechowywanego w szufladzie z dokumentami, komunikatu który płynie z ciągłej obecności podwórkowego dziwaka czy intrygującego wraku samochodu marki Simca na pobliskim parkingu. Czy te trzy przypadkowo przywołane zjawiska mogą stanowić załączek mitu? Tego nie wiemy ale na pewno mogą być początkiem narracji gdy skupimy na nich szczególną uwagę. (...) *ważne wydaje mi się ciągle nawiązywanie do mitu i całego ludzkiego imaginarium. Taki powrót do zwartych struktur mitologii mógłby przynieść jakieś poczucie stałości w tym niedookreśleniu, w którym dziś żyjemy, wierzę że mity stanowią budulec naszej psyche i nie da się ich zignorować (co najmniej można być nieświadomym ich wpływu)*.⁵ Rozważając problematykę figury i figuratwności poszukuję wsparcia w mitycznych reprezentantach naszej kultury tworzących nową rzeczywistość wokół swojego centrum. Myślę wówczas o Symeonie Słupniku Starszym zwanym Szymonem Słupnikiem i Robinsonie Cruzoe, bohaterze bodaj najważniejszego mitu nowożytnego świata. Atrybutem Szymona Słupnika, ascety, świętego mnicha kościoła prawosławnego jest bicz. Kiedy uświadamiamy sobie charakter jego samotnej egzystencji na platformie o powierzchni około 4 metrów kwadratowych wyniesionej na szczyt 18 metrowego słupa, nie mamy wątpliwości że bicz jest narzędziem skierowanym przeciwko fizyczności własnego ciała. Można powiedzieć że ciało kształtowane jest za pomocą bicia w dramatycznym procesie autodestrukcji.

4 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2020 p. 286

5 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2020 s. 286

half-figure on a pole. We perceive this representation as a figure on a pedestal whose meaning goes far beyond the popular function of a podium; in this case, the pedestal carries a fundamental meaning conditioning the life of the ascetic to whom it is attributed. Each figure is assigned with an absolute and exclusive field of play. The character and history of Robinson Crusoe fully confirm this opinion. The adventures of Robinson Crusoe, the protagonist of Daniel Defoe's novel *The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe*, was likely modelled on the real-life fate of Alexander Selkirk, a Scottish sailor who, at the beginning of the 18th century, spent four years on the deserted island of Mas a Terra off the coast of Chile; in turn, Defoe's protagonist spends 28 years as a castaway. Real time (four years) is multiplied sevenfold in the fictional story, thus monumentalizing solitude. Time and the small size of the island are functions of isolated existence that shapes the figure of the protagonist. His body is clad with the products of his own hands, as the man depends on himself, his competences, talents and dexterity, a bit like a dancer of silence deprived of the support of costume, decoration and, most importantly, music that would rhythmize his movements. He is alone on an empty stage, much like an ascetic on a platform or a castaway on a desert island. In *The Art of Solitude* Stephen Batchelor speaks of solitude as an ambiguous concept encompassing both the mobilizing force of despair and mystical ecstasy. Thus, if one can speak of solitude as a consciously practiced way of life, the statement "solitude is art" seems fully justified.

The eminent Finnish architect Juhani Pallasmaa uses a concept that transcends the precision of exact sciences when he writes about the embodied wisdom of architecture; I would like to venture a similar opinion concerning sculpture. By exploring the role of the human body and senses in the process of building cognitive relations, Pallasmaa has brought architecture closer to contemporary sculpture, which addresses the issue of its own embodiment and thus focuses on sensuality in the creation and perception of its cultural stimuli. *The eye is the organ of distance and separation, whereas touch*

Ascetyczna figura poddana bezwzględemu ograniczeniu i przestrzeń życiowa czy też obszar życia zamykający się w polu o powierzchni 4 metrów kwadratowych i czas czterdziestu lat egzystencji z wyboru dają obraz ograniczeń i rezygnacji z nadmiaru. W sztuce wschodniej ukazuje się go w formie półpostaci na słupie. Odbieramy to jako figurę na postumencie którego znaczenie wykracza daleko poza popularne funkcje cokołu pomnika, w tym wypadku postument niesie zasadnicze sensy warunkujące życie przypisanego mu ascety. Każda figura ma swoje pole gry bezwzględnie jej i tylko jej przypisane. Postać i dzieje Robinsona Crusoe w pełni potwierdzają tę opinię. Przygody Robinsona Crusoe bohatera powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Crusoe* wzorowane były prawdopodobnie na prawdziwych losach Aleksandra Selkirka, szkockiego żeglarza, który na początku XVIII wieku spędził cztery lata na bezludnej wyspie Mas a Terra u wybrzeży Chile, bohater powieści Defoe spędza na niej 28 lat. Czas realny – cztery lata, w fikcji opowieści powiększony ponad sześciokrotnie, monumentalizuje samotność. Czas i niewielka powierzchnia wyspy stanowią funkcje izolowanej egzystencji kształtującej figurę bohatera. Ciało obleczone jest wytworami własnych rąk, człowiek zdany jest na samego siebie, swoje kompetencje, talenty i sprawność, trochę jak tancerz ciszy pozbawiony wsparcia kostiumu, dekoracji i co najważniejsze muzyki rytmiczującej jego ruchy. Jest sam na pustej scenie jak asceta na platformie czy rozbitek na bezludnej wyspie. W *Sztuce samotności* Stephen Batchelor mówi o samotności jako pojęciu wieloznacznym obejmującym zarówno mobilizującą siłę rozpacz jak i mistyczną ekstazę. Możemy więc mówić o samotności jako świadomie praktykowanej drodze życia, stwierdzenie – samotność jest sztuką, wydaje się w pełni uprawnione.

Wybitny fiński architekt Juhani Pallasmaa używa pojęcia wykraczającego poza precyzję nauk ścisłych, pisze o ucieleśnionej mądrości architektury, chciałbym czuć się upoważnionym do wyrażenia podobnej opinii dotyczącej rzeźby. Pallasmaa badając rolę ludzkiego ciała i zmysłów w procesie budowania relacji poznawczych zbliżył architekturę do współczesnej rzeźby podejmują-

5 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin* (3rd edition), Wiley & Sons Chichester 2012, p. 50

6 Juhani Pallasmaa. *Oczy skóry*. Instytut Architektury Kraków 2012

is the sense of nearness, intimacy and affection. The eye surveys, controls and investigates, whereas touch approached and caresses,⁵ writes Pallasmaa in *The Eyes of the Skin*, encouraging a direct experience of architecture and all manifestations of art.

One is tempted to reverse the dominant hierarchy of perception by appointing touch as the dominant (or at least equivalent) tool of cognition. The terrain becomes difficult once one realizes the simplicity and popularity of the mechanism I call dualism of equivalence, in which touch replaces seeing. Touch broadens the area of cognition of a sculptural object by situating it in the sensual sphere of carnality, which is a mere step away from the

cej problematykę jej ucieleśnienia a więc skupienia na zmysłowości w kreowaniu i percepcji jej kulturowych bodźców. *Oko jest narzędziem dystansu i oddzielenia, podczas gdy dotyk jest zmysłem bliskości, intymności i czułości.*⁶ Pisz w Oczach skóry zachęcając do bezpośredniego odczuwania architektury i wszelkich przejawów sztuki.

Można by się pokusić o odwrócenie dominującej hierarchii percepcji ustanawiając dotyk dominującym albo choć równorzędnym narzędziem poznania. Teren jest trudny kiedy uświadomimy sobie jak łatwym i popularnym jest mechanizm który nazywam dualizmem ekwiwalentu w którym dotyk zastępuje możliwość widzenia. Dotyk poszerza obszar poznania obiektu rzeźbiarskiego sytuując go w zmysłowej sferze cielesności, stąd tylko krok do doznań związanych z wysiłkiem, wyczerpaniem czy seksualną intymnością. Ciało wobec obiektu czy ciało wewnątrz obiektu? Wydaje się że pojęcia wnętrza i zewnątrz stanowią klucze do zrozumienia postaw rzeźbiarzy poszukujących miejsca człowieka wobec rzeźby niekoniecznie figuratywnej choć moim zdaniem każda rzeźba ma swój kontekst figuratywny. Normę skali i parametry rzeźby wyznacza ciało człowieka, to wymiar ciała dyktuje skalę ale też wybór materiału gdzie ciężar właściwy drewna, kamienia czy gliny tworzą kategorie warunkujące materialny potencjał dzieła. Harmonia wagi obiektu i nawet granicznych możliwości fizycznych artysty stają się wyznacznikiem charakteru swoistego, rzeźbiarskiego performance. Rzeźba jako utwór performatywny uwalnia przestrzeń od nakazów, ostrzeżeń, żółtych i czerwonych linii, chcesz, to wejdź, no to wchodzę. Cóż można powiedzieć o przydatności wiszącego na manekinie garnituru? Ładny, ale po wejściu w jego wyściełane atłasem wnętrze, stwierdzam że potwornie ciśnie, nie mogę swobodnie podnieść ręki, to jest dopiero poznanie. Odwołuję się w tym miejscu do teoretycznej pracy dyplomowej studenta rzeźby Damiana Reniszyna w której pojawia się wątek XVI wiecznych kolekcjonerów dzieł sztuki pozujących do portretów z trzymaną w dłoniach rzeźbą. Rzeźba objawia się jako symboliczna rękojeść idei poznania, integruje się z szukającą harmonii dłonią.



sensations of exertion, exhaustion, or sexual intimacy. The body in relation to an object or the body within an object? It seems that the notions of inside and outside are key to understand the attitudes of sculptors who search for the place of a human being in relation to sculpture that is not necessarily figurative, although in my opinion every sculpture has some type of figurative context. The norm of scale and the parameters of sculpture are determined by the human body; it is the dimensions of the body that dictate the scale, but also the choice of material, where a specific weight of wood, stone or clay form the categories that determine the material potential of a work of art. The harmony of the object's weight and the artist's utmost physical capabilities determines the character of a specific sculptural performance. Sculpture as a performative piece frees the space from orders, warnings, yellow and red lines; if you wish to come in, come in, alright then, I'm coming in. What can one say about the purposefulness of a suit hanging on a mannequin? It is no doubt fine, but after slipping into its satin lined interior, I find that it pinches and I cannot raise my arm freely; it is only then that I get to know it. At this point, I refer to the theoretical thesis submitted by the sculpture student Damian Reniszyn, which touches upon the motif of 16th century art collectors posing for portraits with a sculpture held in their hands. The sculpture appears as a symbolic handle of the idea of cognition, it becomes integrated with the hand that seeks harmony.

The task of the figurative sculpture of the Mediterranean basin was to portray the beauty and harmony, and consequently the divine order of the human body. Harmony, ideal proportions and beauty encoded in the aesthetic canon of the human body spread to all manifestations of human life and products of its hands, thus determining their value. The canon defines the aesthetic and ethical norm adopted in a given epoch; we are, therefore, dealing with principles of fundamental importance, which underpin the creation of a didactic program for sculptors, one that begins with a thorough study of a human figure, usually executed in a natural scale.

Zadaniem rzeźby figuratywnej basenu Morza Śródziemnego było pokazanie piękna i harmonii a w rezultacie boskiego porządku ludzkiego ciała. Harmonia, idealne proporcje i piękno zakodowane w kanonie estetycznym ludzkiego ciała rozprzestrzeniły się na wszelkie przejawy życia człowieka i wytwory jego rąk warunkując ich wartość. Kanon definiuje przyjętą w danej epoce normę estetyczną i etyczną, mamy więc do czynienia z zasadami o fundamentalnym znaczeniu, które stały się podstawą tworzenia programu dydaktycznego dla rzeźbiarzy. Rozpoczyna go wnikliwe studium postaci człowieka zazwyczaj realizowane w naturalnej skali.

THE CONTRAPPOSTO

Why do many sculptors see the contrapposto as the focal point for the coordinates of the basic problems that underlie the creation of a figurative sculpture? It is important for such sculptures to be based on a precise compositional principle, consisting in placing the human figure so that the weight of the body rests on one leg, and balancing this posture with a slight bend of the torso and arm in the opposite direction. From my point of view, the Italian word contrapposto is of paramount importance here; in fact, it stands for an opposite, a contrast. Similarly, contrast is fundamental in the processes of differentiation of values important in both material and ephemeral sculpture, as well as performance seen as an exemplum of sculpture. Especially in Gothic sculpture, counterbalancing and contrasting movement enriches the composition by depriving it of frontality. The two concepts cited above – balancing and contested frontality – seem significant to me in my subsequent reflections on figurative sculpture. The assignment I pose to my students and myself in this context concerns the problem of performance immobility, i.e. an act based on the statics of one's own body and sculpted matter. Stillness is an unattainable state; pursuing the canon of stillness can be an important task, whose canonical execution is prevented e.g. by breath or heartbeat. It is not about training to simulate stillness, but rather about the awareness of its latent dynamics. Speaking of the dy-

KONTRAPOST

Dlaczego kontrapost w opinii wielu rzeźbiarzy ogniskuje współrzędne podstawowych problemów kreujących proces tworzenia rzeźby figuratywnej? Ważne jest to że opiera się na precyzyjnej zasadzie kompozycji polegającej na ustawieniu postaci ludzkiej tak, aby ciężar ciała spoczywał na jednej nodze i na zrównoważeniu tej postawy lekkim wygięciem tułowia i ramienia w odwrotną stronę. Z mojego punktu widzenia kapitalne znaczenia ma włoski źródłosłów – contrapposto, w istocie oznacza przeciwieństwo, kontrast. Podobnie jak kontrast ma podstawowe znaczenie w procesach zróżnicowania wartości istotnych zarówno w rzeźbie materialnej, efemerycznej jak i performance postrzeganym jako exemplum rzeźby. Szczególnie w rzeźbie gotyckiej przeciwwaga i kontrastowanie ruchu wzbogaca kompozycję pozbawiając ją frontalności. Dwa przytoczone powyżej pojęcia – zrównoważenie i kwestionowana frontalność wydają mi się ważne w dalszych rozważaniach dotyczących rzeźby figuratywnej. Zadanie które w tym kontekście stawiam studentom i sobie dotyczy problematyki związanej z performance bezruchu czyli czynem opierającym się na statyce własnego ciała i wybranej materii. Bezruch jest stanem nieosiągalnym, dążenie do kanonu bezruchu może stanowić ważne zadanie, którego kanoniczną realizację uniemożliwia chociażby oddech czy bicie serca. Nie chodzi tutaj o trening symulacji bezruchu a raczej o świadomość jego utajonej dynamiki. Mówiąc o dynamice bezruchu zdaję

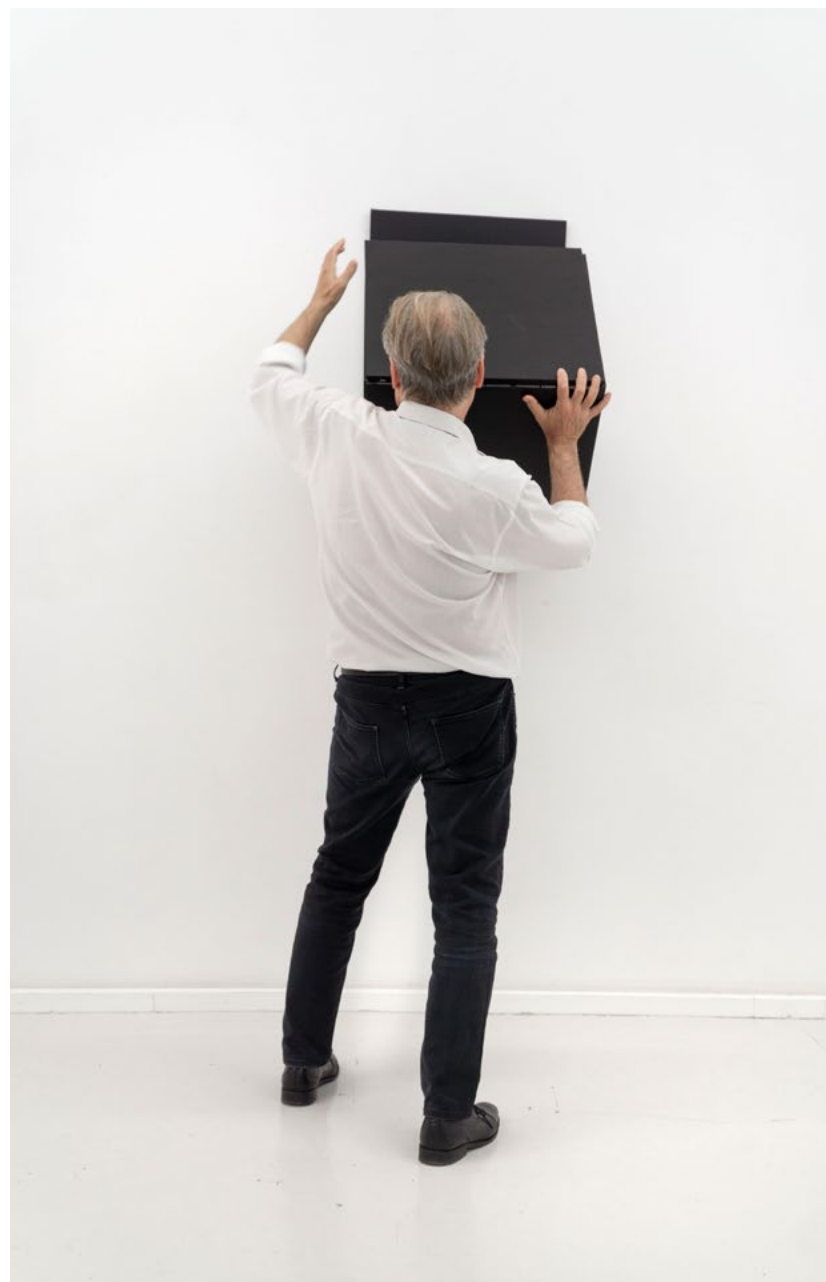
namics of stillness, I am aware of its limited dimension conditioned by physiology, which corrects one intentions. We can speak of the state of stillness of a human figure, but also of a spatial form or a mobile object that depends on human will and condition. I recall here my 2019 performance *Temporary Object*. The canonical form of this performance is a gesture that establishes the status of the spatial relationship between the human being and the object, along with the subsequent persistence to the point of exhaustion. Ideally, the position of the human figure should be such that it remains motionless for as long as possible. It is probably a figure close to the contrapposto, given that it is based on balancing spatial values against the body axes. In this case, the contrapposto becomes an unattainable idea that is materialized through the continuous process of correcting or restructuring the canon. A performance lasting 40 or 50 minutes gives one time to reflect on the permanence of an unstable form. For the performer who locates performance in the context of sculpture, it is a time of priceless struggle with the order of figure that determines the constancy of form.

sobie sprawę z jej ograniczonego wymiaru warunkowanego fizjologią korygującą zamierzenia. Możemy mówić o stanie bezruchu figury człowieka ale też zależnej od jego woli i kondycji formy przestrzennej lub mobilnego obiektu. Przywołuję tutaj mój performance *Obiekt tymczasowy* z 2019 roku. Kanoniczną formą tego działania jest gest ustalający status przestrzennego związku człowieka z obiektem i następujące po nim trwanie do kresu wytrzymałości. Idealnym rozwiązaniem jest znalezienie takiej pozycji figury, która zapewni stan możliwie najdłuższego bezruchu. Prawdopodobnie jest to figura zbliżona do kontrapostu ponieważ oparta jest na równoważeniu wartości przestrzennych wobec osi ciała. W tym przypadku kontrapost staje się ideą nieosiągalną ale materializowaną poprzez ciągły proces korygowania czy też rekonstruowania kanonu. Trwający 40 czy 50 minut performance daje czas refleksji nad trwaniem niestabilnej formy. Dla performerów lokujących performance w kontekście rzeźby to czas bezcennego zmagania z porządkiem figury warunkującym stałość formy.

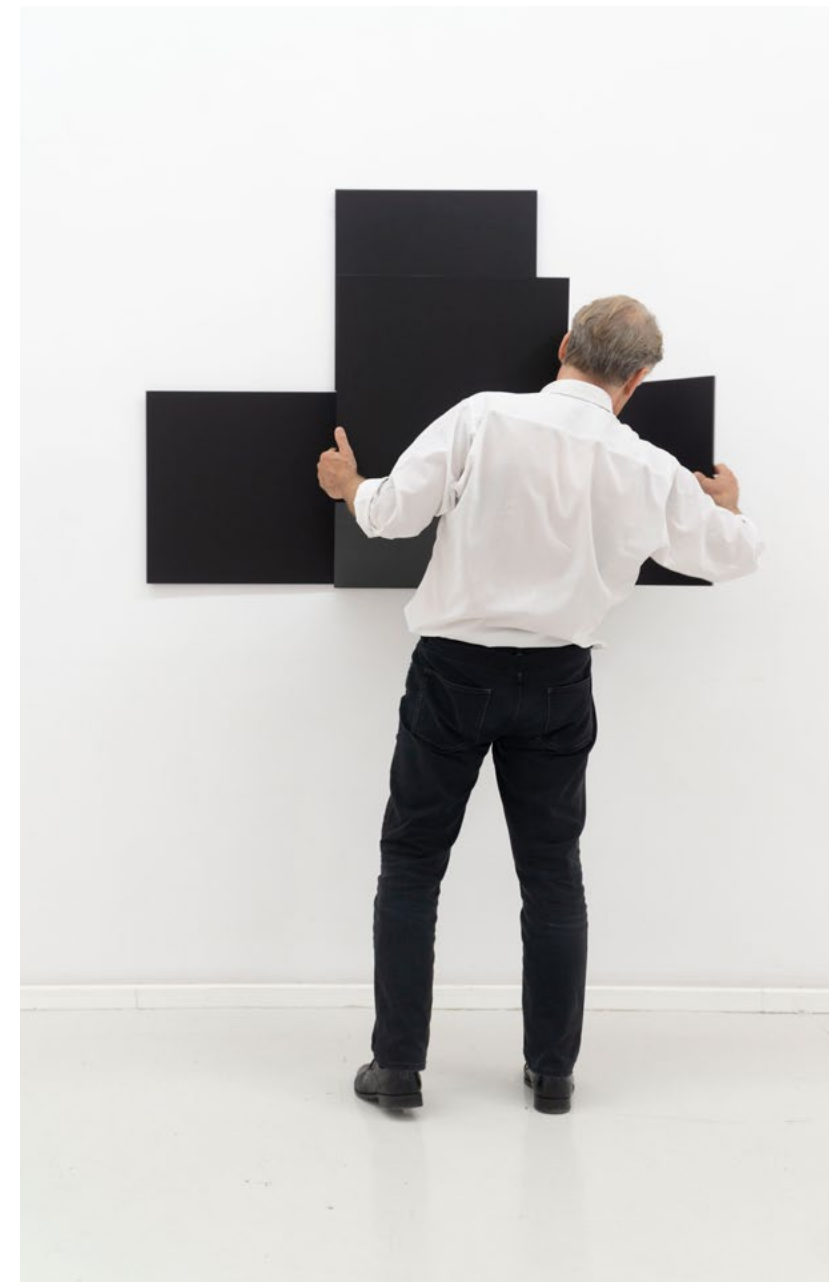
TEMPORARY OBJECT. TEMPORARY CONSTANCY — THE TIME OF A BLACK CUBE



OBIEKT TYMCZASOWY. STAŁOŚĆ TYMCZASOWA — CZAS CZARNEGO SZEŚCIANU



The object is a Latin cross composed of six 50 cm × 50 cm squares arranged in such a way that the vertical part is made of four modules and the horizontal one of three modules, which results in the form of a two hundred centimeter cross with a hundred and fifty centimeter arm span.



Obiekt stanowi krzyż łaciński, na który składa się sześć kwadratów o wymiarach 50 cm × 50 cm zestawionych tak, że część pionową tworzą cztery, zaś poziomą trzy moduły, daje to formę krzyża wysokości dwustu centymetrów o stu pięćdziesięciu centymetrowej rozpiętości ramion.

Opisana powyżej forma krzyża w zasadzie pokrywa się z geometryczną siatką sześciannu o wymiarach 50 cm × 50 cm × 50 cm. Traktuję ją jako powierzchnię dotyku kształtującego kolejne fazy jego przekształceń. *Wiemy, że świat składa się z ciał stałych, ale to co widzimy, czego dotykamy, to są tylko powierzchnie. Nigdy nie widzimy ani nie dotykamy ciała stałego. To ostatnie jest*

¹ P.D. Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of the World*. London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 86

¹ P.D. Ouspensky *Tertium Organum, The Third Canon of the World*. Londyn, Routledge & Kegan Paul, 1970 str. 86

² Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*. ZPAF Babel, Gdańsk 1984, p. 32

² Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*. ZPAF Babel, Gdańsk 1984 str. 32

The form of the cross described above basically coincides with the geometric grid of a cube measuring 50 cm × 50 cm × 50 cm. I treat it as a surface of touch shaping the subsequent phases of its transformation. *We know that the world consists of solids, but we always see and touch only surfaces. We never see or touch a solid. A solid is already a concept, made up of a number of representations put together by means of reasoning and experience. For direct sensation only surfaces exist (...) But we know that the world does not consist of surfaces, we know that we see the world incorrectly. We know that we never see the world as it really is, not only in the philosophical sense of this expression, but even in the most ordinary geometrical sense. We have never seen a cube, a sphere, etc., we have always seen only surfaces.*¹

Ad Reinhardt describes the black cross form as a way of internally arranging the visible image in its classical stage, when it is pure, abstract, ideal and transcendent. According to him, it is one horizontal form contradicting another vertical form.²

A temporary (and thus time-conditioned) object poses a question about the status of presence because its own temporality is based on the connection with human activity and not on the exhaustion of matter, as in the case of a snowman whose temporality is determined by the thermal norm tied to the season of the year.

The black, two-dimensional cross is transformed into a cube as a result of the active presence of a human guaranteeing its relative stability, to the point of exhaustion or deliberate abandonment. Exhaustion or uncontrollable crisis triggers a return to the initial form of the cross: stable and static, and therefore free from the pressure of time.

Both the black cross and the black cube are perfectly light-absorbing forms, and in speaking of their space one feels entitled to use terms such as abyss, chasm, or a plain black hole. Therefore, we question the norms of geometry even though both the cross and the cube are eminently geometric entities. However, they lose the basis of their definition as a result of the inclusion of time, associated with unpredictable human activ-

*naprawdę pojęciem ustanowionym przez serię percepcji, wynikiem rozumowania i doświadczenia. Dla odczucia bezpośredniego istnieją wyłącznie powierzchnie (...) lecz my wiemy, że świat nie składa się tylko z powierzchni; wiemy że widzimy świat w sposób nieprawidłowy, że nigdy nie widzimy go takim, jakim jest, nie tylko w sensie filozoficznym, lecz w najprostszym sensie geometrycznym tego wyrażenia. Nigdy nie widzieliśmy sześcianu, kuli itp. lecz jedynie ich powierzchnie.*¹

Ad Reinhardt nazywa formę czarnego krzyża *sposobem wewnętrznego uprządkowania obrazu widzialnego w jego stadium klasycznym, gdy jest on czysty, abstrakcyjny, idealny i transcendentny. Według niego jest „jedną formą poziomą, zaprzeczającą jedną formę pionową”.*²

Tymczasowy, a więc warunkowany czasem obiekt stawia pytanie o status obecności ponieważ jego tymczasowość oparta jest na związku z aktywnością człowieka a nie wyczerpaniem materii jak w przypadku śniegowego bałwana, którego czas wyznacza związana z porą roku, norma termiczna.

Czarny, dwuwymiarowy krzyż ulega przekształceniu w sześcián na skutek aktywnej obecności człowieka gwarantującego względną stabilność aż do wyczerpania lub celowego zaniechania. Wyczerpanie czy nieopanywany kryzys prowadzi do powrotu do wyjściowej formy krzyża stabilnej i statycznej a więc wolnej od presji czasu.

Zarówno czarny krzyż jak i czarny sześcián to doskonale pochłaniające światło formy, mówiąc o ich przestrzeni czujemy się upoważnieni do użycia takich pojęć jak otchłań, czeluść czy po prostu czarna dziura. W związku z tym kwestionujemy normatywy geometrii mimo że zarówno krzyż jak i sześcián stanowią wybitnie geometryczne byty. Tracą one jednak podstawy swojej definicji poprzez włączenie czasu związanego z nieprzewidywalną działalnością człowieka. Czarny, dwuwymiarowy krzyż ulega przekształceniu w sześcián na skutek aktywnej obecności człowieka gwarantującego względną stabilność aż do wyczerpania lub celowego zaniechania.

Forma sześciánu i jego stabilność warunkowana jest oddechem i niedoskonałością bezruchu, sześcián pulsuje kwestionując stabilność formy i geometryczną

3 Jaromir Jedliński. *Miejsca Rzeźby*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1988 p. 7

3 Jaromir Jedliński. *Miejsca Rzeźby*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1988 str. 7

ity. The black, two-dimensional cross is transformed into a cube by the active presence of a human guaranteeing relative stability to the point of exhaustion or deliberate abandonment.

The cube form and its stability is conditioned by breath and the imperfection of stillness; the cube pulsates, questioning the stability of form and geometric perfection which in this case becomes utopia. The time of the black cube ends when the relationship with the human being is broken; left behind, it returns to the initial form of the cross: stable, freed from the pressure of time.

The cube described by its dimensions and duration becomes an event, its time – dependent on human biology and physiology – humanizes it, as the object becomes a geometric and biological entity, while the initial form of the Latin cross remains confined to the geometric and symbolic area, but is it really so? After all, the potential for transformations is legible through the clear folds of the lines connecting the successive squares. Immobile and stable, it reveals the mechanism of the object to be assembled; not yet an event, it is no longer an absolutely static sculpture.

I regard temporary sculpture, one that searches for its proper dimension, *as an exploration of place and surroundings or as a metaphor for the relationship between the body and space and permanence.*³

doskonałość, która w tym przypadku staje się utopią. Czas czarnego sześcianu kończy się w momencie przerwania związku z człowiekiem, pozostawiony, wraca do formy krzyża stanowiącej punkt wyjścia, stabilnej, uwolnionej od presji czasu.

Sześcian opisany wymiarami i czasem trwania staje się wydarzeniem, jego czas zależny od biologii i fizjologii człowieka, humanizuje go, obiekt staje się bytem geometryczno biologicznym podczas gdy wyjściowa forma krzyża łacińskiego pozostaje w obszarze geometryczno symbolicznym ale czy na pewno, wszak potencjał przekształceń jest czytelny poprzez wyraźne załamania linii łączących kolejne kwadraty. Nieruchomy i stabilny ujawnia mechanizm obiektu do składania, nie jest on jeszcze zdarzeniem ale nie jest już rzeźbą bezwzględnie statyczną.

Rzeźbę tymczasową, szukającą właściwego jej wymiaru traktuję jako *eksplorację miejsca i otoczenia lub jako metaforę relacji pomiędzy ciałem a przestrzenią i trwaniem.*³

PAULINA PANKIEWICZ — FIGURE IN MOTION



¹ Paulina Pankiewicz *Być jak Paul Cezanne. Doświadczenie przestrzeni w procesie powstawania dzieła sztuki. Rozprawa doktorska.* Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Poznań 2020. str. 24

¹ Paulina Pankiewicz *Być jak Paul Cezanne. Doświadczenie przestrzeni w procesie powstawania dzieła sztuki. Rozprawa doktorska.* Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Poznań 2020. p. 24

Addressing the issue of figure in motion, or to be more exact, the wandering figure, I refer to a specific project by Paulina Pankiewicz, entitled *Being Paul Cezanne*. Pankiewicz – an artist, PhD student at the University of the Arts Poznań and active marathon runner – came up with a piece that has all qualities of an inter-media message based on a creative analysis of Mont Sainte-Victoire, repeatedly painted and drawn by Paul Cezanne. Pankiewicz's project came to life in the uncompromising space of freedom, devoid of even a trace of negotiations that would undermine the artist's sovereignty. It is based on experiencing space treated as matter and environment for artistic creation. The author structures her research and artistic concepts around the notion of "performing space." Following her intuition, one can speak of the performance of space, which undermines the meaning of such limitations as temporal barriers, the end, or darkness. The reason and meaning behind performing space lies in intuition supported by reflection that seeks for rational support. When describing her activity in relation to the object of research, the artist uses the term "running down" from Mount Sainte-Victoire; I find it to be an extremely valuable and adequate term, all the more reliable given that it comes from the source itself: the running draughtswoman. As put by Pankiewicz, *Our account was trodden out, worked out, run after, looked out for, and drawn.*¹ The vehicle of movement is the wander-

PAULINA PANKIEWICZ — FIGURA W RUCHU

Podjmując problematykę figury w ruchu a dokładniej wędrującej figury odwołuję się do szczególnej realizacji Pauliny Pankiewicz pod tytułem *Być jak Paul Cezanne*. Praca artystki, doktorantki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i czynnej maratonki ma wszelkie cechy przekazu intermedialnego opartego na kreatywnej analizie góry Świętej Wiktorii wielokrotnie malowanej i rysowanej właśnie przez Paula Cezanne'a. Projekt Pauliny Pankiewicz powstał w bezkompromisowej przestrzeni wolności w której nie ma w nawet śladu negocjacji podważających suwerenność artystki. Oparty jest na doświadczeniu przestrzeni traktowanej jako materia i środowisko powstawania dzieła sztuki. Autorka buduje swoje koncepcje badawcze i artystyczne na bazie pojęcia „performowania przestrzeni”. Idąc za jej intuicją możemy mówić o performance przestrzeni podważającym znaczenie takich ograniczeń jak bariera czasu, kres czy ciemność. Powód i sens performowania przestrzeni leży raczej w intuicji wspomaganej refleksją szukającą racjonalnego wsparcia. Artystka opisując swoją aktywność wobec przedmiotu badań, używa określenia „zbieganie” góry Św. Wiktorii, myślę że to niezwykle cenne i adekwatne określenie, wiarygodne bo pochodzące z samego źródła, biegnącego rysownika. (cytuje) *Nasza relacja była wychodzona, wypracowana, wybiegana, wypatrzona, wyrysowana.*¹ Wehikułem przemieszczania się jest ciało wędrujące czy też ciało błądzące bo właśnie błądzenie



jest tą formą poznawania rzeczywistości, którą Pankiewicz wskazuje jako najbardziej spójną z ciałem, jego kondycją i uwarunkowaniami związanymi z treningiem, odżywianiem, nawodnieniem i efektywnością odpoczynku. Błądzenie oparte na intuicji i wrażliwości pozwala na odrzucenie hierarchicznego modelu przestrzeni kształtowanego tradycją, historią czy też dyktatem wielkich korporacji turystycznych. Istotną cechą błądzenia jest nieprzewidywalność kolejnego kroku. Paulina Pankiewicz opiera się na swoim fenomenalnym doświadczeniu maratonki i przewodniczki niewidzących biegaczy. Mimo że w tym doświadczaniu czyn wyprzedza racjonalną refleksję, autorka znajduje potwierdzenie swoich intuicji w teorii dryfu zmieniającej sens i wartość obiektów stałych pozwalających na skuteczne orientowanie przestrzeni. Pankiewicz zachowuje tylko jeden element nawigacji, który jest stałą w przestrzeni wolnych wyborów, to góra Św. Wiktoria z nałożonym na nią procesem obrazowania stworzonym przez Paula Cezanne'a. A więc góra jako wyzwanie, którego sens odbiega od stereotypu

ing body, or rather the roaming body, because roaming is precisely that form of learning about reality which Pankiewicz indicates as the most consistent with the body, its condition and the conditions related to training, nutrition, hydration and rest effectiveness. Roaming based on intuition and sensitivity allows one to reject the hierarchical model of space shaped by tradition, history, or the dictates of large tourist corporations. An important feature of roaming is the unpredictability of the next step. Pankiewicz draws on her phenomenal experience as a marathon runner and guide of blind runners. Despite the fact that in this experience actions precede rational reflection, the Pankiewicz finds confirmation of her intuitions in the theory of drift, which alters the meaning and value of solid objects that allow for effective orientation in space. Pankiewicz retains only one element of navigation that is a constant in the space of free choices, that of Mount Sainte-Victoire and the attendant superimposed process of imagery created by Paul Cezanne. Hence the mountain as a challenge whose meaning deviates from

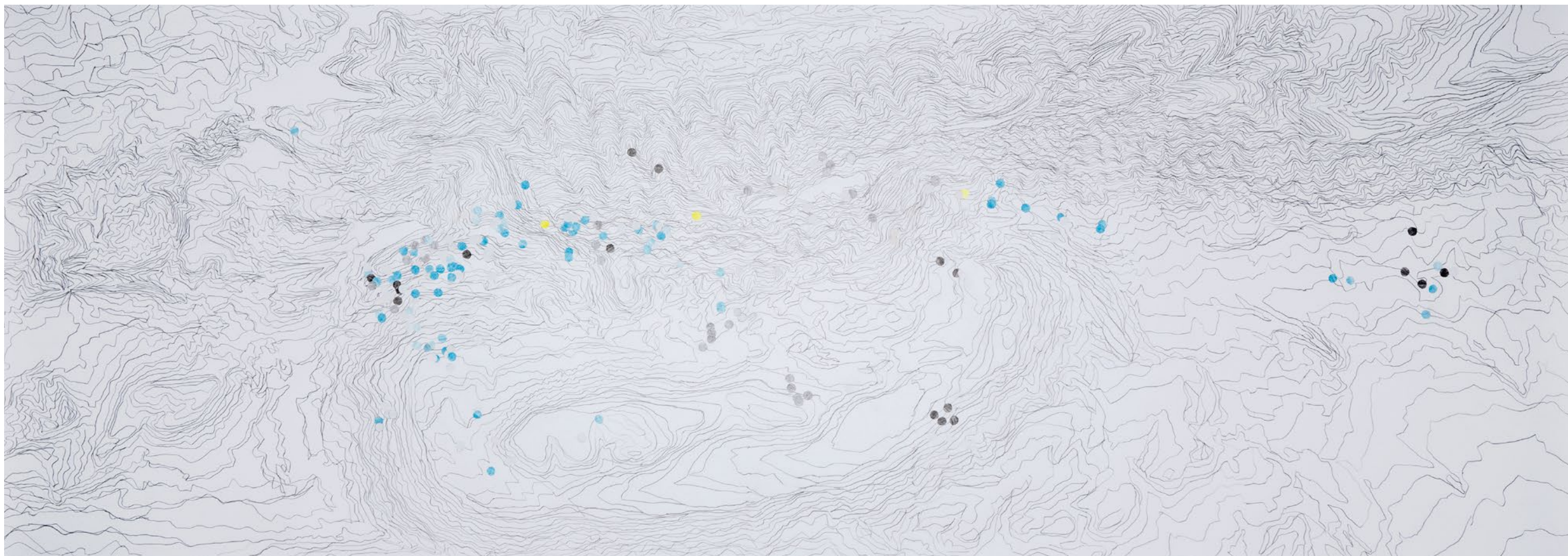


the stereotype established by mountaineers. A once popular European proverb states that *if the mountain will not come to Muhammad, then Muhammad must go to the mountain*. This maxim originates from a legend in which the protagonist announces the arrival of the mountain he summoned, but without seeing it move, he takes a walking stick and heads for the mountain himself. The proverb speaks of the intention to bridge the crucial distance between the man and the mountain as an idea, which raises the question about the possibility of a half-way meeting. On the other hand, however, the question of who will move, the mountain or the man, seems to be a secondary issue. The mountain in our culture is dominated by its mystical role as a sacred place and an elusive goal of human aspirations. *The Holy Mountain* by Alejandro Jodorowsky is a fantastic 1973 drama filled with dense symbolism alluding to a mystical journey. In terms of its message, *The Holy Mountain* is more of an abstract idea than a linear narrative, with one of its characters making an intriguing statement, which one may invoke in the context of Paulina Pankiewicz's research studies (*I have scaled the Holy Mountain horizontally*). Scaling a mountain horizontally is a feat beyond convention, whose dimension certainly exceeds reaching the summit of Mount Sainte-Victoire, which stands barely 1,106 m above sea level. Pankiewicz's research strategy can be situated between art, mysticism and culture, and perceived as an extremely interesting attempt to slip into the unknown world of the alchemy of a mountain. The point of reference is Paul Cezanne's method of conquering the mountain's mystery 130 years ago. Pankiewicz translates the holistic method of imagery into the practice of a multi-stage drift-like run. The spatial perspective of the wandering painter found recognition and provided an important impetus for Cubist art. From today's perspective, one could speak of a total painting of Mount Sainte-Victoire or its multiple portrait. Pankiewicz drifts on the surface of the great mountain, looking for or creating a spot for the draughtswoman. The paradox is that the ephemeral drawing of the map of roaming, mirroring the wanderer's footsteps, overrules the mar-

stworzonego przez alpinistów. Jest takie przysłowie do niedawna popularne w Europie które mówi: *Nie przyszła góra do Mahometa, Mahomet poszedł do góry*. Ta sentencja zakorzeniona jest w legendzie, której bohater zapowiedział przyjście wezwanej przez niego góry, nie doczekawszy się jednak jej ruchu, wziął kij i sam do niej podążył. Przysłowie mówi o zamiarze pokonania kluczowego dystansu pomiędzy człowiekiem i górą jako ideą, rodzi się pytanie o możliwość spotkania w pół drogi. Z drugiej jednak strony kwestia kto ruszy z miejsca, góra czy człowiek wydaje się sprawą drugorzędną. Góra w naszej kulturze zdominowana jest jej mistyczną rolą miejsca świętego i trudnego do osiągnięcia celu ludzkich aspiracji. „Święta Góra (The Holy Mountain) Alejandro Jodorowskiego to fantastyczny dramat z 1973 roku wypełniony gęstą symboliką nawiązującą do mistycznej wędrówki. W sensie komunikatu „Święta Góra” to bardziej abstrakcyjna idea niż linearnie opowiedziana historia, wśród wypowiedzi jej bohaterów usłyszałem intrygujące stwierdzenie, które przytaczam w kontekście prac badawczych Pauliny Pankiewicz, brzmi ono: *zdobyłem Świętą Górę w poziomie*. Zdobycie góry w poziomie to wyczyn poza konwencją, którego wymiar dominuje zdecydowanie nad wejściem na szczyt mierzącej ledwie 1106 m n.p.m. góry Św. Wiktorii. Strategię badawczą Pauliny Pankiewicz lokuję pomiędzy sztuką, mistyką i kulturą, odbieram ją jako niezwykle interesującą próbę wśliźnięcia się w nieznany świat alchemii góry. Punkt odniesienia stanowi metoda zdobycia tajemnicy góry przez Paula Cezanne'a 130 lat temu. Pankiewicz dokonuje translacji holistycznej metody obrazowania na praktykę wieloetapowego, dryfującego biegu. Przestrzenna perspektywa wędrującego malarza znalazła uznanie i stanowiła istotny impuls dla sztuki kubistów. Z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy mówić o obrazie totalnym góry Św. Wiktorii albo jej portrecie wielokrotnym. Paulina Pankiewicz dryfuje po powierzchni wielkiej góry szukając czy też kreując miejsca rysownika. Paradoks polega na tym że efemeryczny, tworzony śladem wędrówki rysunek mapy błędzenia, unieważnia marginalizowany efekt rysowania na białej kartce papieru. Pozostawienie tych dwóch składowych; pejzażu i bie-

ginalized effect of drawing on a white sheet of paper. Leaving these two components – the landscape and the running woman – frees one from the unbearable excess of small-sized sheets of paper covered with ink and charcoal. In their stead, a concrete drawing (Score C) appears as an abstract drawing composition based on data that coordinates the runner's effort. It is the result of the interrelationship of pulse reading, pace length, lay of the land and distance. The drawing notation is to be found between at the intersection of a precise reading and a map. Devoid of a legend, the notation allows for the possibility of free interpretation, and when perceived as a score it allows one to 'play' one's own way. This intention is clear and inspires an active beholder sought by the artist. Performance is a category of action and immediate achievement, and as such it is realized here and now. The run becomes the draughtswoman's tool and (consequently) a drawing; the run of the roaming artist – an abstract drawing; the run of the blind – a concrete drawing akin to Cage's musical concerto or the

gnącej kobiety, uwalnia nas od nieznośnego nadmiaru zarysowanych tuszem i węglem papierowych kartek niewielkiego formatu. W ich miejsce pojawia się rysunek konkretny (*Partytura C*) jako abstrakcyjna kompozycja rysunkowa oparta na danych stanowiących współrzędne wysiłku biegacza. Stanowi rezultat wzajemnych relacji wykresu tętna, długości kroku, ukształtowania i długości trasy. Zapis rysunkowy znajdujemy pomiędzy precyzyjnym wykresem i mapą, pozbawiony legendy daje nam możliwość wolnej interpretacji a odbierany jako partytura pozwala na „odegranie” własnej drogi. Ta intencja jest czytelna i inspirująca aktywnego obserwatora poszukiwanego przez artystkę. Performance jest kategorią czynu i dokonań natychmiastowych, realizuje się tu i teraz. Bieg staje się narzędziem rysownika i w konsekwencji rysunkiem, bieg błędzącego rysunkiem abstrakcyjnym, bieg niewidzącego rysunkiem konkretnym jak muzyczny koncert Cage'a czy czarne powierzchnie obrazów Ad Reinhardta. Zadaniem rysownika w biegu jest ciągła i nieustająca korekta linii w zasadzie kwestionująca monu-





black surfaces of Ad Reinhardt's paintings. The task of the running draughtswoman is the continuous and incessant correction of lines that essentially questions the monumental mass of the mountain. And while it is certainly an exaggeration to claim that Paulina Pankiewicz has slightly lifted the mountain above the earth's surface, the concentration of her activities has no doubt lifted the mountain's designations into a different space. Besides the drawings, Pankiewicz has developed a four-channel film adopting the cubist concept of simultaneous vision from all angles. While the familiar imagery of Duchamp's, Witkacy's or Szpakowski's multiple portraits situates the point of view as though it were inside the explored space, Pankiewicz opts for approaching the interior along the outer contours of the mountain, known only to herself, which enables her to overcome the problems stemming from the condition of her own body. Her research practice resembles a constant pricking of Mount Sainte-Victoire's surface with her own, near-biological probing instrument. It allows her to determine

mentalną masę góry. Stwierdzenie że za sprawą Pauliny Pankiewicz góra lekko uniosła się ponad powierzchnię ziemi jest z całą pewnością przesadzone ale na pewno koncentracja działań uniosła w inną przestrzeń desygnty góry. Kolejną, obok rysunków realizacją jest czterokanałowy film przyjmujący kubistyczną koncepcję obrazu równoczesnego oglądu ze wszystkich stron. Obrazowanie, które znamy z portretów wielokrotnych Duchampa, Witkacego czy Szpakowskiego sytuje punkt widzenia jakby wewnątrz eksplorowanej przestrzeni, Pankiewicz proponuje zbliżanie się do wnętrza po znanych tylko sobie, zewnętrznych obrysach góry pokonując problemy warunkowane kondycją własnego ciała. Jej praktyka badawcza przypomina nieustanne nakłuwanie powierzchni Góry Św. Wiktorii własnym, niemal biologicznym instrumentem sondującym. Pozwala ona na określenie sensu i potrzeby nałożenia na Górę Św. Wiktorii w południowej Francji wizerunku Góry Św. Wiktorii Paula Cezanne'a. Te dwie rzeczywistości spojone w jeden organizm mówią o wielu problemach tego świata, kondycji

the meaning and necessity of Paul Cezanne's image of Mount Sainte-Victoire in the south of France. Merged into one organism, these two realities are expressive of many problems of this world, the condition of nature, humans and their cognitive and creative capabilities; it is only the mountain that remains unchanged near the Rhone delta. Pankiewicz's work takes up humanistic methods of cognition of nature and culture, which she jointly endows with her love at the level of feelings, senses and (perhaps) human longing. As of 2020, *Being Paul Cezanne* means to be a creator and researcher blazing the trail for those following in one's footsteps but also for the distrustful and confused viewers.

Paulina Pankiewicz's text oscillates between a notebook, a diary and an endless, unnamed collection of notes, usually coherent and meaningful and sometimes embarrassing in their personal or even intimate dimension. *Stepping into Space* concerns another element of Pankiewicz's project, a series entitled *Running Landscapes*, in which she considers a rudimentary method of cognition, i.e. the running across an area of study and understanding its essence through an exhaustive process of physical rendering. *Running Landscapes* is an audiovisual documentation of a series of performances under the same title. Suspended in space, the films share a simple narrative based on stillness and the resulting absolute domination of time. It is time that Pankiewicz sees as "indispensable and intrusive element that binds space and movement together." The series of drawings made during breaks in runs are like signposts on the way up. The still camera and the oft-obscure figure of the author, overshadowed by the wilderness, heighten the sense of her marginalization by the beautiful Provençal landscape. Pankiewicz's are films about the inevitability of time, whose protagonist is the mountain, invisible to observers yet always in the field of vision of the drawing runner. One does not see the mountain yet senses the significance of the successive layers of notes applied onto its powerful, moving silhouette. Pankiewicz's work in the *Running Landscapes* series is characterized by two notions: time and rotation. Everything depends on the

natury, człowieka, jego możliwościach poznawczych i kreatywnych i tylko góra trwa niezmiennie w pobliżu delty Rodanu. Praca Pauliny Pankiewicz mówi o humanistycznych metodach poznania natury i kultury, które jako jedność obdarzone są jej miłością na poziomie uczuć, zmysłów a zapewne też ludzkiej tęsknoty. *Być jak Paul Cezanne* w 2020 roku, to znaczy być kreatorem i badaczem torującym drogę innym, idącym za nim, ale też nieufnym i zdeorientowanym widzom. Tekst pisany przez Paulinę Pankiewicz ewoluuje pomiędzy notatnikiem, dziennikiem i nieskończonym, nienazwanym zbiorem notatek, zazwyczaj spójnych i sensownych a czasem krępujących osobistym czy nawet intymnym wymiarem. *Wyjście w przestrzeń* mówi o kolejnym elemencie pracy, cyklu zatytułowanym *Running landscapes*, dotyczy podstawowej metody poznania, czyli rozbiegania obszaru badań i zrozumienia jego istoty poprzez wyczerpujący proces fizycznego oddania. Jest to dokumentacja filmowa serii performance's pod tym samym tytułem. Zawieszone w przestrzeni filmy mają wspólną, prostą narrację opartą na bezruchu i w rezultacie bezwzględnej dominacji czasu. To on jest według Pankiewicz „elementem spajającym przestrzeń i ruch, niezbędnym i natrętnym”. Seria rysunków w przerwach biegu to jakby znaki stacji w drodze na górę. Nieruchoma kamera i zdarza się, trudna do odnalezienia, ukryta w bezkresie postać autorki potęguje poczucie jej marginalizacji poprzez piękno prowansalskiego pejzażu. To są filmy o nieuchronności czasu, którego bohaterką jest niewidoczna dla obserwatorów góra znajdująca się w polu widzenia rysującej biegaczki. Nie widzimy góry ale odczuwamy znaczenie kolejnych warstw notatek nakładanych na jej wprawioną w obrotowy ruch potężną sylwetę. Działania Pauliny Pankiewicz w ramach cyklu *Running landscapes* charakteryzują dwa pojęcia: czas i obrót. Wszystko zależy od punktu widzenia albo punktu złudzenia. To tak jak złudzenie ruchu pasażerów stojącego pociągu spowodowane odjazdem wagonów z sąsiedniego toru. Pankiewicz wprowadza górę w prosty ruch obrotowy używając biegu, który w tym przypadku przyjmuje funkcję maszyny prostej, jak klin czy dźwignia. Pozwolę sobie przypomnieć



point of view or point of illusion, much like the illusion of movement in the passengers of a standing train sparked by the departure of the cars from the adjacent track. Pankiewicz puts the mountain into simple rotary motion by means of running, which in this assumes the function of a simple machine, akin to a wedge or a lever. One is reminded of the battle panoramas popular in the 19th century, similar to archaic cinematic forms: *Raławice Panorama* may serve as a case in point. The rotational movement of the viewer is necessary for the proper reception of the work of art, as it creates the illusion of movement in the events transpiring around.

I have paid a lot of attention to the work of Paulina Pankiewicz, cognizant of the multifaceted narration caused by the movement of the wanderer unfettered by the rigor of reaching their destination, since the goal is movement itself as a form that disregards the end of the road. It is stopovers rather than the destination that constitute significant landmarks; in our cultural frame of reference, they could be compared to the Stations of the Cross or the milestones of the Saxon Post, which in turn open up new areas of consideration.



popularne w XIX wieku panoramy bitewne, porównywane do archaicznej formy kina, *Panorama Raławicka* jest tutaj świetnym przykładem. Dla właściwego odbioru dzieła potrzebny jest ruch obrotowy widza stwarzający złudzenie ruchu dziejących się wokół zdarzeń.

Poświęciłem dużo uwagi pracy Pauliny Pankiewicz zdając sobie sprawę z wielopłaszczyznowej narracji powodowanej przemieszczaniem się wędrowca nie skrepowanego rygiem dojścia do celu bo celem jest przemieszczanie a więc forma abstrahująca od zatrzymania u kresu drogi. Miejsca zatrzymania a nie celu kreują znaczące punkty które w naszej kulturze mógłbym odnieść do stacji drogi krzyżowej czy słupów poczty saskiej a te z kolei otwierają nowe obszary problemowe.

STILLNESS

Stillness determines the extreme state of performance, exposing the potential of unfinished or latent dynamics in the subtle areas of movement such as breath or the twitch of an eyelid. Static sculpture and the postulate of stillness converge in the recent pieces by Olga Skliarska, including her 2020 diploma project. It was preceded by her earlier piece *Przystanek* (Stopover), dedicated to the liminal space of the Grodzka Gate in the Old Town of Lublin. Skliarska uses heavy ceramic shoes tied together as a fixed component of her piece. The shoes prohibit any mobility, exposing the integrality of place with stillness doomed to persist. Skliarska's piece seeks to create new meanings on the border of two already mythical realities, the Aryan world and the Jewish world. One should bear in mind the fact that, before World War II, the very gate was known as the Jewish Gate and crossing it introduced one to another world of the now non-existent Jewish quarter. The lack of any physical trace of its existence places the responsibility for the process of communication on the sign created by Olga Skliarska's performance. *The stopover refers to the timeless standstill associated with nostalgia for a lost world that provided an important cultural and economic context in our lives. The ceramic object opens up a perspective of meanings and associations, and constitutes a tool for new transformations of the message, which was the purpose of its creation.*¹ The ceramic forms used in Skliarska's diploma piece are ded-

¹ Olga Skliarska *Ciało rozszerzone. Ewolucja znaczeń obiektów i przestrzeni zintegrowanych z ciałem człowieka*. Uniwersytet Artystyczny. Wydział Rzeźby. Poznań 2020.

¹ Olga Skliarska *Ciało rozszerzone. Ewolucja znaczeń obiektów i przestrzeni zintegrowanych z ciałem człowieka*. Uniwersytet Artystyczny. Wydział Rzeźby. Poznań 2020.

BEZRUCH

Bezruch warunkuje ekstremalny stan performance eksponując potencjał dynamiki niedokonanej lub utajonej w obszarach subtelnych ruchu jak oddech czy drganie powieki. Statyczność rzeźby i postulat bezruchu spotykają się w ostatnich pracach Olgi Skliarskiej włączając w nie realizację dyplomową z 2020 roku. Poprzedza ją praca *Przystanek* dedykowana miejscu granicznemu jakim jest Brama Grodzka na lubelskim Starym Mieście. Elementem stałym użytym przez Skliarską są połączone ze sobą ciężkie ceramiczne buty. Uniemożliwiają jakąkolwiek zmianę miejsca eksponując jego integralność ze skazanym na trwanie w bezruchu. Sensem tej pracy jest powołanie nowych znaczeń na granicy dwóch mitycznych już rzeczywistości, świata aryjskiego i świata żydowskiego. Przypominam że przed II Wojną Światową brama nosiła nazwę Bramy Żydowskiej a jej przekroczenie wprowadzało w inny świat nieistniejącej dziś dzielnicy żydowskiej. Brak jakiegokolwiek fizycznego śladu jej istnienia nakłada odpowiedzialność za proces komunikacji na znak stworzony zachowaniem Olgi Skliarskiej. *Zatrzymanie dotyczy ponadczasowego zastygnięcia w bezruchu związanego z nostalgią po utraconym świecie stanowiącym ważny kontekst kulturowy i ekonomiczny naszego życia. Ceramiczny obiekt otwiera perspektywę znaczeń i skojarzeń, stanowi narzędzie nowych transformacji przekazu, taki był cel jego stworzenia.*¹ Formy ceramiczne użyte w pracy dyplomowej Skliarskiej dedykowane są trzem częściom



icated to three parts of the body crucial for human identification: the head, hands and feet. Their meaning and near-ritual significance is enhanced by stillness and numerous cultural references; one may think of crowned heads, throwing the gauntlet, clean hands, or Spanish shoes. Skliarska designs three objects made of ceramic casting slip, harmonized with her body. They are heavy, fragile, awkward, and ascribe the human being who has entered into a direct relationship with them to a specific place. One often speaks of the embodiment of sculpture, and in this instance the term could be paraphrased to denote the placement of corporeality. Skliarska stands within her objects, exposing coexistence of corporeality



and anatomical sculpture. One can read it as an ostensible stabilization, where any attempt to lean forward involves a potential catastrophe. A vertical, living sculpture is stable only when it depends on a geometric order based on the relationship between the planar and the vertical. The act of creation becomes identical with the state of existence marked by the stigma of stillness. Figure is especially exposed in the dimension that invites interpretation. It is hard to avoid associations with a man immobilized at the pillory or locked in the cage of shame, nevertheless these interpretations are rather alien to Skliarska. The author deprives one of an opportunity to



ciała kluczowym w identyfikacji człowieka – głowie, dłoniom i stopom. Ich sens i niemal rytualne znaczenie potęguje bezruch i liczne kulturowe odniesienia, mówimy o głowach koronowanych, położonych, rzuconych rękawicach, czystych rękach czy butach pokutnych. Skliarska projektuje zharmonizowane z jej ciałem, trzy obiekty z ceramicznej masy lejnej. Są ciężkie, kruche, krępujące i przypisujące miejscu człowieka który wszedł z nimi w bezpośrednią relację. Mówimy często o ucieleśnieniu rzeźby, tutaj moglibyśmy parafrazować to określenie mówiąc o umiejscowionej cielesności. Skliarska stoi w swoich obiektach eksponując stan koegzystencji cielesności i anatomicznej rzeźby. Możemy mówić o pozornej stabilizacji, każda próba wychylenia grozi katastrofą. Wertykalna, żywa rzeźba jest stabilna jedynie wtedy, gdy zależna jest od geometrycznego porządku opartego na związku płaszczyzny i pionu. Akt kreacji staje się tożsamy ze stanem egzystencji naznaczonej stygmatem bezruchu. Figura zostaje w sposób szczególny wyeksponowana w otwartym interpretacyjnie wymiarze. Trudno uniknąć skojarzeń z człowiekiem unieruchomionym pod pręgierzem czy zamkniętym w klatce hańby ale tego typu interpretacje są raczej obce intencjom Skliarskiej. Autorka pozbawia nas możliwości łatwej, doraźnej odpowiedzi na stawiane przez nią pytania. Figura trwa podnosząc uniwersalną rangę bezruchu jako stanu czystości i nieskrępowanego konwencjami punktu wyjścia w stro-

provide an easy, immediate answer to the questions she poses. Figure persists, highlighting the universal rank of stillness as a state of purity and a starting point towards the unknown, unfettered by conventions. The signifier has been hidden, the head, hands and feet operate in an invisible, intriguing dimension. A monument, a living sculpture, a ceramic-humanist hybrid? Yes and no, it is easier to analyze Skliarska's piece by stating what it is not.

In this study I am primarily interested in the influence of the body on the shaping and transformation of space. This is related to the notion of presence, because a human being present in space usually creates a place by using durable means related to safety, function, comfort and (later on) aesthetic standards. Let us note that the creation of places, building their material structure largely follows from the parameters of the body. The size of openings, doors and windows, the height of the ceiling, the height of the steps, the length of the bed all result from a fundamental analysis of the dimensions of the human body. Human interaction with space is one's everyday experience, which involves e.g. moving between the rooms of one's house or entering a cinema, theater or railroad station. The walls of the rooms in which we arrive, the transportation we use to get around, and most of the design products that surround us are designed with the body's size and needs in mind.

I reflect on the relationship of three values that de-

nę nieznanego. Znaczące zostało ukryte, głowa, dłonie i stopy działają w niewidzialnym, intrygującym wymiarze. Monument, żywa rzeźba, ceramiczno humanistyczna hybryda? Tak i nie, tę pracę łatwiej jest analizować mówiąc czym ona nie jest.

Mnie w tej pracy interesuje przede wszystkim wpływ ciała na kształtowanie i transformację przestrzeni. Wiąże się to z pojęciem obecności, ponieważ człowiek obecny w przestrzeni kreuje miejsce zazwyczaj używając środków trwałych związanych z bezpieczeństwem, funkcją, komfortem a później standardem estetycznym. Zwróćmy uwagę że tworzenie miejsc, budowanie ich struktury materialnej wynika w dużej mierze z parametrów ciała. Wielkość otworów, drzwi, okien,



wysokość stropu, wysokość stopni, długość łóża wynikają z elementarnej analizy wymiarów ludzkiego ciała. Interakcja człowieka z przestrzenią jest jego codziennym doświadczeniem, polegającym na przykład na zmianie miejsc w pokojach we własnym domu czy wejściu do budynku kina, teatru czy dworca kolejowego. Ściany pomieszczeń w których przybywamy, transport za pomocą którego się przemieszczamy jak i większość otaczających nas produktów designu zostały zaprojektowane z uwzględnieniem rozmiarów ciała i jego potrzeb.

Zastanawiam się nad relacją trzech wartości determinujących tok moich rozważań: przestrzeni, miejsca i czło-

2 Olga Skliarska. *Ciało rozszerzone. Ewolucja znaczeń obiektów i przestrzeni zintegrowanych z ciałem człowieka*. Uniwersytet Artystyczny, Wydział Rzeźby. Poznań. 2020

2 Olga Skliarska. *Ciało rozszerzone. Ewolucja znaczeń obiektów i przestrzeni zintegrowanych z ciałem człowieka*. Uniwersytet Artystyczny, Wydział Rzeźby. Poznań. 2020

*termine the course of my deliberations: space, place and the human being. In this study I focus on the human being and the spatial elements closely related to their body. I leave the material elements of place in the background, focusing on those that are created 'for the body' and result from its form, character and needs.*²

Stillness monumentalizes the body, separates it from the dynamic area of nature in which every element is subject to the effects of change. The monument undergoes slow destruction or, when dedicated to specific political functions, may fall victim to violent reactions leading to revolutionary catastrophes. The stopover becomes the place of exposure, hence the great responsibility entailed in choosing the venue for a static figure.

*wieka. W pracy tej skupię się na człowieku i elementach przestrzennych ściśle związanych z jego ciałem. Pozostawiam na drugim planie elementy materialne miejsca, skupiając się na tych, które tworzone są „dla ciała” i wynikają z jego formy, charakteru i potrzeb.*²

Bezruch monumentalizuje ciało, wyodrębnia je z dynamicznego obszaru natury w którym każdy element poddany jest skutkom przemian. Monument ulega powolnej destrukcji lub dedykowany określonym funkcjom politycznym może być ofiarą reakcji gwałtownych prowadzących do rewolucyjnych katastrof. Miejsce zatrzymania staje się miejscem ekspozycji stąd wieka odpowiedzialność wyboru miejsca figury statycznej.

THE FRAGMENT



¹ Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2020 s. 280

¹ Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie Kraków 2020 p. 280

A fragment or a detail is a source of projection on the image of the whole that one can refer to as an imaginary figure. A study of detail sets the standard for the whole; it not only concerns manual dexterity but also influences the understanding of the universe of the complete message that is the figure and, by extension, figurative sculpture. *As a matter of fact, I believe that the writer's mind is a synthetic mind that persistently collects all scraps, using them to reassemble the universe of the whole.*¹

Why does studying a fragment allow us to understand the sense of the whole as a complete being? By recognizing the fragment, we gain knowledge of the scale of the whole as a non-obvious value, gained through analyses, hypotheses, and ordinary human sensitivity and imagination. Access to knowledge limited to a fragment restructures its status, on the one hand as a representative of the whole, and on the other as the key to understanding the mystery of wholeness. Knowledge of a fragment opens the way to creating the whole as an ambiguous, open and dynamic value. The knowledge of the nature of roof surface based on the analysis of the aesthetic and structural qualities of a single ceramic tile must appeal to one's imagination and inventiveness. This single, cognitively priceless tile leaves us unaffected by the mass, oft-gigantic and rich in rhythmic, multiplied textures. A fragment is a source of individual knowledge and a possible trigger of new cognitive processes, a cornerstone for the mechanism of references to specific cultures and traditions.

Fragment czy detal stanowi źródło projekcji na obraz całości który nazwałbym figurą imaginacyjną. Studium detalu wyznacza standard całości, nie dotyczy on jedynie manualnej sprawności ale ma wpływ na zrozumienie uniwersum pełnego komunikatu jakim jest figura a idąc dalej rzeźba figuratywna. *W gruncie rzeczy – jak wierzę – pisarski umysł jest umysłem syntetycznym, który z uporem zbiera wszystkie okruchy, próbując z nich na nowo skleić uniwersum całości.*¹

Dlaczego studiowanie fragmentu pozwala na zrozumienie sensu całości jako bytu pełnego? Rozpoznając fragment zdobywamy wiedzę o skali całości jako wartości nieoczywistej, zdobytej w wyniku analiz, stawianych hipotez i zwyczajnej ludzkiej wrażliwości i wyobraźni. Dostęp do wiedzy jedynie o fragmencie buduje jego nowy status, z jednej strony reprezentanta całości, z drugiej klucza do zrozumienia tajemnicy pełni. Znajomość fragmentu otwiera drogę do kreowania całości jako wartości niejednoznacznej, otwartej i dynamicznej. Wiedza o charakterze powierzchni dachu oparta na analizie estetyki i walorów konstrukcyjnych jednej ceramicznej dachówki musi odwołać się do wyobraźni i imaginacji. Jedna dachówka poznawczo bezcenna, pozostawia nas poza oddziaływaniem masy, często gigantycznej, bogatej w rytmizowane, zmultiplikowane faktury. Fragment stanowi źródło jednostkowej wiedzy i ewentualny zapalnik nowych procesów poznawczych, na nim może się opierać mechanizm odwołania do określonych kultur i tradycji.

MULTIPLICITY — THE CROWD

A gathering of hundreds or thousands of people united by a single idea can be an important argument in a political or social dispute. A crowd of thousands participates in creating a sign of collective identification around both resistance and support. One can speak of a figure of resistance whose presence is dedicated to challenging a particular idea or practice. Opponents questioning the value of this act tend to diminish the scale of the phenomenon, and thus quantity becomes one of the decisive arguments. Demonstrations defined by the number of participants constitute a field of play between supporters and opponents, depending on the adopted counting methodology and politically useful mystification. In this case, statistical data creates values, although sometimes one has a sense of their detachment from reality. We depart from substantive, symbolic multiples such as the Holy Trinity, the Four Horsemen of the Apocalypse or the Seven Samurai in favor of the crowd. Figure cedes the individual character of its presence to the crowd as a subjective phenomenon, significant in a comparative, statistical capacity. The opponents of the crowd that conveys the idea of resistance strive to disperse it; the dispersed crowd in the process of disintegration loses its cohesion and consequently its firm, unambiguous subjectivity. Multiplied figure monumentalizes its existence, becomes a testimony of power evoking specific historical and ideological emotions. The mechanism of achiev-

WIELOKROTNOŚĆ — STŁOCZENIE

Skupienie setek albo tysięcy ludzi połączonych jedną ideą może stanowić istotny argument w sporze politycznym czy społecznym. Tysiące stłoczonych ludzi uczestniczy w tworzeniu znaku grupowej identyfikacji zarówno oporu jak i poparcia. Możemy mówić o figurze oporu, której obecność dedykowana jest zakwestionowaniu określonej idei czy praktyki. Przeciwnicy kwestionujący wartość tego aktu starają się pomniejszyć skalę zjawiska a więc ilość staje się jednym z decydujących argumentów. Demonstracje opisywane ilością uczestników stanowią pole gry zwolenników i przeciwników opartej na przyjętej metodzie liczenia i politycznie przydatnej mistyfikacji. W tym przypadku dane statystyczne kreują wartości choć niejednokrotnie mamy poczucie ich oderwania od rzeczywistości. Odchodzimy od merytorycznych, symbolicznych wielokrotności jak Święta Trójca, Czterech Jeźdźców Apokalipsy czy Siedmiu samurajów na rzecz tłumu. Figura ceduje indywidualny charakter swojej obecności na rzecz tłumu jako zjawiska podmiotowego, znaczącego w porównywalnym, statystycznym charakterze. Przeciwnicy tłumowi będącego przekątnikiem idei oporu dążą do jego rozproszenia, tłum rozproszony będący w procesie rozpadu, traci spójność a tym samym zdecydowaną, jednoznaczną podmiotowość. Figura zwielokrotniona monumentalizuje swój byt, staje się świadectwem potęgi przywołując określone emocje historyczne i ideowe. Mechanizm osiągania stanów euforycznych, stojących

ing euphoric states that underlie the power of a particular phenomenon is based on multiplicity as a norm, as embodied by the marching step or the military uniform. The multiplied homogeneity of the uniform sends a signal of an uncountable quantity, a vastness of the single entity that is the army. We are dealing with a message of power represented by quantity.

The British social anthropologist James Frazer put forward a thesis, disputed by many researchers, about the natural development of human thought from magic through religion to science. Magical activities and their totemic designations underpinned the elementary human references to reality. In the imaginary world the human being is at its center, dominating the space stretching around them. Consequently, argued Frazer, the earth or the immediate environment of the human being, lies at the center of the world. The motif of an axis is connected with the center; the axis orders the material and mental reality that revolves around it. By normalizing reality, the axis creates a canon of symmetrical order. This feature becomes one of the basic norms of shaping both magic and religious objects, and thus it is only science and the reliance on its icons that question the meaning of regular, intentional simplifications.

The natural dispersion of the crowd creates a field for the subjective identification of the individual. As in Antony Gormley's *Field sculptures – Everything you need to know*, the crowd consisting of 40,000 terracotta figurines is not formed by individuals without individual characteristics. The size of the sculptures – made by Gormley himself, his friends and acquaintances – is determined by the scale of his hands and the small amount of clay allocated to a given form, while the rest is the result of the individual, unique gesture performed by an autonomous artist.

za potęgą określonego zjawiska opiera się na wielokrotności jako normie, myślę o kroku marszowym czy wojskowym umundurowaniu. Zwielokrotniona jednolitość munduru wysyła sygnał niepoliczalnej ilości, ogromu jednego bytu jakim w tym przypadku jest armia. Mamy do czynienia z komunikatem o mocy reprezentowanej ilością.

James Frazer brytyjski antropolog społeczny stawia kwestionowaną przez wielu badaczy tezę o naturalnym rozwoju myśli ludzkiej od magii poprzez religię do nauki. Działania magiczne i ich znakowanie za pomocą totemu stały u podstaw elementarnych odniesień człowieka do rzeczywistości. W świecie wyobrażonym człowiek znajduje się w jego centrum, dominując w rozciągającej się wokół przestrzeni. Idąc dalej, ziemia czyli bezpośrednio środowisko człowieka znajduje się w centrum świata. Z centrum związany jest motyw osi, oś porządkuje obracającą się wokół niej rzeczywistość materialną i mentalną. Oś normując rzeczywistość tworzy kanon symetrycznego porządku. Ta cecha staje się jedną z podstawowych norm kształtowania zarówno obiektów magii jak i kultu religijnego, dopiero nauka i oparcie się na jej ikonach podważa znaczenie regularnych, intencjonalnych uproszczeń.

Naturalne rozproszenie skupiska stwarza pole podmiotowej identyfikacji osoby. Tłumu jak w rzeźbie Antony Gormleya *Field sculptures – Everything you need to know* składającej się z 40 000 terakotowych figurek, nie tworzą jednostki pozbawione indywidualnych cech. Wielkość rzeźb wykonanych przez samego Gormleya, jego przyjaciół i znajomych wyznacza skala dłoni i niewielka ilość gliny przeznaczona na jedną formę, reszta jest wynikiem indywidualnego, niepowtarzalnego gestu suwerennego twórcy.

DISINTEGRATION

Writing about figure and the aesthetics of sculptural permanence encoded in our consciousness, it is difficult to ignore antiquity and the attendant notions of disintegration and deconstruction. One of the basic features of ancient figure that has survived until our times is that of loss, lack, and progressive disappearance of form. Lack is somehow accepted by our subconsciousness, and its effect is invalidated. An incomplete figure treated as damaged in common perception underwent a kind of revaluation in our consciousness, and in the case of ancient figurative sculpture it entered the canon of our cultural iconosphere. The idea of reconstructing the armless Venus de Milo seems an absurd attempt at questioning the material effects of the passing time. Similarly to the process of matter disintegration, the disintegration of figure follows from the impact of natural factors on its structure. The impermanence of matter may also constitute the meaning of sculpture created with the view of sensitizing one to the importance of inevitable decay and instability. In the context of the timeless power of the monument, the sculpture that almost seamlessly transitions into the process of self-destruction promptly upon completion of the process of its creation is something intriguing and certainly broadens the spectrum of contemporary sculpture and its didactics. Examining the fate of monuments dedicated to specific historical and political phenomena, one has no doubt that the main

ROZPAD

Pisząc o figurze i zakodowanej w naszej świadomości estetyce trwałości rzeźby, trudno pominąć antyk i związane z nim zagadnienie rozpadu i dekonstrukcji. Jedną z podstawowych cech figury antycznej która przetrwała do naszych czasów jest ubytek, brak, postępujący zanik formy. Brak zostaje przez naszą podświadomość niejako zaakceptowany a jego skutek unieważniony. Figura niekompletna, w powszechnym odczuciu traktowana jako uszkodzona, uległa w naszej świadomości swoistej rewaloryzacji a w przypadku figuratywnej rzeźby antycznej weszła do kanonu naszej kulturowej ikonosfery. Idea rekonstrukcji pozbawionej ramion Wenus milońskiej, wydaje się czymś absurdalnym, kwestionującym materialne skutki upływającego czasu. Rozpad figury podobnie jak proces rozpadu materii stanowi konsekwencję wpływu naturalnych czynników na jej strukturę. Nietrwałość materii może też stanowić o sensach rzeźby tworzonej dla uświadomienia nam ważności nieuniknionego rozpadu i niestałości. Rzeźba, która natychmiast po zakończeniu procesu tworzenia niemal płynnie przechodzi w proces

¹ Agnieszka Tarasiuk *Wszystko jest rzeźbą. Rzeźba w procesie. Rzeźba jako czynnik transformacji miejsca i przestrzeni*. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Poznań 2021. P 244

¹ Agnieszka Tarasiuk *Wszystko jest rzeźbą. Rzeźba w procesie. Rzeźba jako czynnik transformacji miejsca i przestrzeni*. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Poznań 2021. Str 244

mechanism of disintegration is not generated by natural processes but is rather the product of political conditions resulting from the will of the victors.

A comparison of the fates of many monuments reveals the recurrence of successive stages: the conditions necessary for their creation; the adaptation of an idea to socio-political reality; the shape a given sculpture attains in the artist's studio and/or at the construction site; the unveiling of the monument; its subsequent use during official ceremonies and subversive social actions; last but not least, the material and symbolic disintegration of the monument, progressing alongside the weakening or collapse of the political system that lay at its foundation.¹

autodestrukcji, jest w kontekście ponadczasowej mocy monumentu czymś intrygującym a na pewno poszerzającym spectrum rzeźby współczesnej i związanej z nią dydaktyki. Obserwując losy pomników dedykowanych określonym zjawiskom historycznym i politycznym, nie mamy wątpliwości że główny mechanizm rozpadu nie jest generowany naturalnym procesem, stoją za nim uwarunkowania polityczne wynikające z woli zwycięzców.

Porównanie losów wielu monumentów ujawnia powtarzalność kolejnych etapów: warunki niezbędne dla jego powstania, adaptacja idei do rzeczywistości społeczno-politycznej, kształt nadawany w pracowni artysty i na placu budowy, odsłonięcie pomnika, użytek podczas oficjalnych uroczystości oraz subwersywnych akcji społecznych, wreszcie rozkład materialny i symboliczny monumentu, postępujący wraz ze słabnięciem lub upadkiem fundującego go systemu politycznego¹

THE MANNEQUIN AT THE TEMPLE



Speaking of figure and its meanings, one cannot ignore the mannequin and its seemingly secondary role in marketing processes. The mannequin commonly functions as a display prop for clothes, underwear or jewelry, thus constituting an imitation of a well-dressed human being of appropriately attractive status. Adapted to the needs of an effective marketing campaign, the mannequin always, oft-ineptly, refers to the current canon of beauty. Typical mannequins and children dolls are developed in the vein of similarly simplified aesthetics, attractive in their literalness and safe schematism. Their beauty confirms the right choice of clothes or jewelry exposed on them. In *Mannequins* Bruno Jasieński ascribes to them the meaning of a society restrained by stillness, whose only chance to fulfil the dream of freedom is a ball. The ball of mannequins becomes a symbol of an attempt to escape towards freedom. The plastic mannequin has all the features of a ready-made object, devoid of any special features; the changing technology and the resulting introduction of the mannequin into the space of a unique product may be a symbolic escape to freedom, in this case represented by art. Therefore, we are dealing with a unique mannequin, a mannequin sculpture whose uniqueness is conveyed by the idea and technology. Rafał Kotwis, an author of impeccable sculptures fashioned after mannequins, engages in a game with viewers, in which new meanings are at stake. The key

MANEKIN W ŚWIĄTYNI

Mówiąc o figurze i jej znaczeniach nie sposób pominąć manekina i jego pozornie drugoplanowej roli w procesach marketingowych. Potocznie funkcjonuje jako ekspozytor ubrań, bielizny czy biżuterii, stanowi więc imitację człowieka dobrze ubranego o odpowiednim atrakcyjnym statusie. Dostosowany do potrzeb skutecznej kampanii marketingowej zawsze, często nieudolnie nawiązuje do obowiązującego kanonu urody. Zazwyczaj manekiny i dziecięce lalki opracowane są w podobnej prostej estetyce atrakcyjnej w swej dosłowności i bezpiecznym schematyzmie. Ich uroda potwierdza właściwy wybór eksponowanego na nich ubrania czy biżuterii. Bruno Jasieński w *Manekinach* nadaje im znaczenie skrupowanego bezruchem społeczeństwa dla którego jedyną szansą na spełnienie marzeń o wolności jest bal. Bal manekinów staje się symbolem próby ucieczki do wolności. Plastikowy manekin ma wszelkie cechy przedmiotu gotowego, pozbawionego cech szczególnych, zmiana technologii i w konsekwencji wprowadzenie go w przestrzeń produktu unikalnego może być symboliczną ucieczką do wolności, którą w tym przypadku reprezentuje sztuka. Mamy więc do czynienia z manekinem unikatowym, manekinem rzeźbą, której unikatowość ukryta jest w idei i technologii. Rafał Kotwis jako autor perfekcyjnie wykonanych rzeźb udających manekiny podjął z widzami grę, której stawką stały się nowe znaczenia. Kluczem do gry było rozpoznanie mistyfikacji polegającej na sugestii au-

¹ Rafał Boettner Łubowski, Karolina Prymas *Rzeźba kierunku ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Poznań 2021. str. 259

¹ Rafał Boettner Łubowski, Karolina Prymas *Rzeźba kierunku ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Poznań 2021. p. 259

to the game is to recognize the mystification involving the suggested authenticity of an industrial product. In fact, we are faced with a unique sculpture whose aesthetics Kotwis derives from that of a standard mannequin, (...) *thus situating the traditional technical proficiency of a sculptor in the dimension of decidedly non-traditional experiments and conceptual decisions, including those that are boldly critical towards specific phenomena of contemporary culture.*¹

A properly stylized mannequin that fulfills the commonly accepted beauty criteria becomes an indispensable fixture in the temple of contemporary consumption. Kotwis interferes with the existing order by replacing a standard mannequin with its humanized imitation. Kotwis's mannequin almost imperceptibly introduces the context of art and unique product to the mall. The embodied and unique mannequin thus undermines the mass character of production flooding the spaces of contemporary shopping malls.

Kotwis engages the mannequin figure in typical shopping mall activities, such as looking in the mirror or using a cell phone. The mannequin is freed from the superficial representative functions and becomes a sign of participation in everyday life. Ancient classical sculpture created a canon of figurative representation of such gods and heroes as Apollo, Hermes or Heracles, asserting it as an element of hierarchical order, and so, all of a sudden, Hellenistic sculpture conveyed everyday life, encoded in the beautiful natural figure *of Spinario/Boy with Thorn*.

One may inquire about the status of the mannequin and its role in marketing success or a work of art that undermines its mechanism. The very question arises with reference to the figure employed in Rafał Kotwis's sculptures. My answer to the question, "What is it?," is the following: a mannequin and a display, and this answer is both right and wrong.

tentyczności przemysłowego produktu. W rzeczywistości mieliśmy do czynienia z unikatową rzeźbą której estetykę opiera Kotwis na estetyce standardowego manekina. (...) *sytuując tym samym tradycyjną rzeźbiarską biegłość warsztatową w wymiarze zdecydowanie nietradycyjnych eksperymentów i decyzji koncepcyjnych także tych o śmiałej wymowie krytycznej wobec określonych współczesnych zjawisk kulturowych.*¹

Manekin odpowiednio wystylizowany, spełniający potoczne kryteria piękna staje się niezbywalnym elementem wyposażenia świątyni współczesnej konsumpcji. Kotwis ingeruje w zastany porządek dokonując podmiiany standardowego manekina na jego humanizowaną imitację. Manekin Kotwisa w niemal niezauważalny sposób przyciąga do centrum handlowego kontekst sztuki i wytworu unikalnego. Manekin ucieleśniony i niepowtarzalny podważa tym samym masowy charakter produkcji zalewającej przestrzenie współczesnych centrów handlowych.

Kotwis angażuje figurę manekina w czynności charakterystyczne dla użytkowników centrów handlowych jak przeglądanie się w lustrze czy korzystanie z telefonu komórkowego. Zostaje ona uwolniona z fasadowych funkcji reprezentacyjnych stając się znakiem uczestnictwa w codzienności. Starożytna rzeźba klasyczna wytworzyła kanon figuratywnego przedstawienia choćby takich bogów i herosów jak Apollo, Hermes czy Herakles czyniąc go elementem hierarchicznego porządku i nagle w rzeźbie hellenistycznej odkrywamy codzienność zakodowaną choćby w pięknej naturalnej figurze *Spinario, chłopca wyciągającego cierń ze stopy*.

Można zadać sobie pytanie o status manekina i jego rolę w sukcesie marketingowym lub podważającym jego mechanizmy obiekcie sztuki. Zadaję to pytanie w odniesieniu do figury w rzeźbach Rafała Kotwisa. Na pytanie – co to jest? Odpowiadam manekin – ekspozytor, odpowiedź ta jest zarówno prawdziwa jak i błędna.

CONCLUSION: A SELF-PORTRAIT

The figure of a living human being or its representation in permanent or ephemeral matter plays a fundamental role in shaping the visual language with which we describe fundamental social norms, behaviors and expressions. Through its basic features, figure influences the strategies of direct cognition of the world and the methods of creating its image undertaken by humans. Commencing one's artistic education with the analysis of figure in multifaceted, dynamic dimensions, is the beginning of the process of becoming aware of human functions and place, not in the least in order to be able to question them in the name of evolution of views. Since everything begins in the area within the reach of human arms, the realization of spatial conditions and the scale of action begins with the analysis of figure. Classical figure, figure on the move, absent figure, or even abstract figure are all variants indispensable for the understanding of the problems in which artistic mechanisms and strategies set the canonical figure informed by the Mediterranean culture as their starting point. One consequence of the ability to reproduce it in reality and saturate it with individual expression, is the ability to perform, which cannot be omitted in the didactic process.

One particular example of figurative realization is the self-portrait, which plays a key role in the reflection on the central position of the subject. The Renaissance tradition of including one's own images in the scenes

ZAKOŃCZENIE — AUTOPORTRET

Figura żywego człowieka czy też jej odwzorowanie w trwałej lub efemerycznej materii odgrywa fundamentalną rolę w kształtowaniu wizualnego języka którym opisujemy podstawowe normy, zachowania i ekspresje społeczne. Figura poprzez swoje podstawowe cechy wpływa na strategie bezpośredniego poznawania świata i metody kreowania jego wizerunku podejmowane przez człowieka. Rozpoczęcie edukacji artystycznej od analizy figury w wielopłaszczyznowym, dynamicznym wymiarze, stanowi rozpoczęcie procesu uświadomienia funkcji i miejsca człowieka również po to by w imię ewolucji poglądów móc je zakwestionować. Ponieważ wszystko zaczyna się w obszarze mieszczącym się w zasięgu ramion człowieka, uświadomienie sobie uwarunkowań przestrzennych i skali działania zaczyna się właśnie od analizy figury. Figura klasyczna, figura w drodze, nieobecna czy wręcz abstrakcyjna stanowią warianty niezbędne dla poznania problematyki w której mechanizmy i strategie artystyczne jako punkt wyjścia wyznaczają kanoniczną figurę nawiązującą do tradycji kultury śródziemnomorskiej. Konsekwencją umiejętności jej realnego odwzorowania nasyconego indywidualną ekspresją jest umiejętność czynienia której w procesie dydaktycznym nie sposób pominąć.

Szczególnym przykładem realizacji figuratywnej jest autoportret, który odgrywa kluczową rolę w refleksji dotyczącej centralnej pozycji podmiotu. Renesansowa

¹ Milan Kundera *Immortality*, trans. P. Kussi. Grove Press. New York 1991 p. 213

¹ Milan Kundera *Nieśmiertelność* Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o. Warszawa 1990 str. 273

² Kunststation Kleinsassen *Freiraum* 1987 (przygotowania katalogu wystawy).

² Kunststation Kleinsassen *Freiraum* 1987 (a remark made during the preparation of the exhibition booklet).

one creates can be an important clue in the attempts to determine the proper place for the figure of the contemporary artist, usually situated in the center of the recognized space. What follows is what I would refer to as the idealization of one's own figure, not by endowing it with socially desirable features but rather by situating it in a special place. The distance to one's own image, which can be found e.g. in the self-portraits of Witkacy or Jacek Malczewski, may constitute an important point of reference for our reflections on the place of figure in the mental social space. Literary self-portrait is the subject of a critical analysis conducted by Milan Kundera in his novel *Immortality* when he states that, *That obsession with one's own image, that's man's fatal immaturity. It is so difficult to be indifferent to one's image. Such indifference is beyond human strength.*¹

In the context of the above remarks, I am reminded of a humorous comment made by Andrzej Matuszewski when observing the efforts to select photographs that best document my performances for the Freiraum catalog: *Choose only those in which you look good, there is no better criterion.*²

tradycja włączania własnych wizerunków w kreowane przez siebie sceny może stanowić ważny trop w próbach odnalezienia właściwego miejsca dla figury współczesnego artysty zazwyczaj sytuowanego w centrum rozpoznanej przestrzeni. Następuje coś co nazwałbym idealizacją własnej figury nie poprzez nadanie jej społecznie pożądanym cech a raczej poprzez usytuowanie w miejscu szczególnym. Dystans do własnego wizerunku, który odnajdujemy np. w autoportretach Witkacego czy Jacka Malczewskiego może stanowić ważny punkt odniesienia do interesujących nas rozważań o miejscu figury w mentalnej przestrzeni społecznej. Autoportret wykreowany w literaturze zostaje poddany krytycznym analizom Milana Kundery w powieści *Nieśmiertelność* gdy mówi *Z troski o własny obraz wynika niepoprawna niedojrzałość człowieka. Jakże trudno jest zachować obojętność wobec własnego wizerunku! Taka obojętność jest ponad ludzkie siły.*¹

W kontekście tych zdań przypominam żartobliwą uwagę Andrzeja Matuszewskiego, który obserwując próby wyboru zdjęć do katalogu *Freiraum* najlepiej dokumentujących moje performance powiedział – *Niech pan wybiera tylko te na których pan dobrze wygląda, lepszego kryterium nie ma.*²



ENTRANCES / EXITS HOW TO FALL?

¹ Tytuł zaproponowany przez
studentkę Wydziału Rzeźby
Ksenię Pyzę

Entrances/Exits is the title of a cyclical presentation of activities carried out by students and graduates of the VII Sculpture and Spatial Activities Studio – Performance at the Curator's Lab gallery. This year's edition is titled *How to fall?*

A fall is a sudden, unintentional change in body position caused by loss of balance. The inevitable fall raises the question – how to fall? Another is how can the fall energy vector be turned into an upward rising or uprising? We are aware of the almost biological connection of falling and rising. We perceive these two concepts in their inextricable, structural relationship. Another question is whether to prevent falls or, on the contrary, treat them as value worthy of experiencing.

The aim of the presentation is to show the artistic attitudes and directions of the research, and not to create a coherent demonstration of the subsequent stages of education. This concept of presentation is supported by the very diverse experiences and different personalities that make up the studio environment.

We assume the possibility of simultaneous activities carried out with various media. We accept the postulate of active participation of observers in shaping the completely unpredictable nature of the artistic message. We place emphasis on the separate nature of individual presentations, being aware that they belong to one organism, which at this stage young artists' experience is the studio.

WEJŚCIA / WYJŚCIA JAK UPADAĆ?

„Wejścia / Wyjścia” to tytuł cyklicznej prezentacji działań realizowanych przez studentów i absolwentów VII Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych – Performance w galerii Curator's Lab. Tegoroczna edycja nosi zaproponowany przez studentów tytuł *Jak upadać?*¹

Upadek to nagła, niezamierzona zmiana pozycji ciała spowodowana utratą równowagi. Nieunikniony upadek rodzi pytanie – jak upadać? Kolejne, to w jaki sposób wektor energii upadku zamienić w skierowany ku górze wektor powstania czy powstawania? Zdajemy sobie sprawę z niemal biologicznej zależności upadku i powstania. Postrzegamy te dwa pojęcia w ich nierozdzielalnym, strukturalnym związku. Rodzi się kolejne pytanie, czy zapobiegać upadkom, czy przeciwnie traktować je jako wartość godną doświadczenia.

Założeniem prezentacji jest pokazanie postaw artystycznych i kierunków poszukiwań a nie utworzenie spójnej demonstracji kolejnych etapów kształcenia. Za tą koncepcją prezentacji przemawia fakt bardzo zróżnicowanych doświadczeń i odmiennych osobowości tworzących środowisko pracowni.

Zakładamy możliwość działań symultanicznych realizowanych różnymi mediami. Przyjmujemy postulat aktywnego uczestnictwa obserwatorów w kształtowaniu się nieprzewidywalnego do końca charakteru artystycznego przekazu. Kładziemy nacisk na osobny charakter indywidualnych prezentacji zdając sobie sprawę z ich przynależności do jednego organizmu jaki na tym etapie doświadczeń młodych artystów stanowi pracownia.

PARTICIPANTS:

MAGDALENA CZAPIEWSKA
ANGELE GUY
PETER HOJLUND PALLUTH
ALEKSANDRA KARWOWSKA
MAJA KORCZYŃSKA
JAKUB ŁUCZAK
IGA MARTIN
ANASTAZJA NIEMIEC
JOANNA PIETROWICZ
MARTYNA PRZYBYŁO
BERENIKA PYZA
KSENIA PYZA
RITA SILVA
OLGA SKLIARSKA
LIDIA STACHOWSKA
BARBARA STAŃKO - JURCZYŃSKA
JOANNA URBAŃSKA

COORDINATORS:

JANUSZ BAŁDYGA / IGA MARTIN

UCZESTNICY:

MAGDALENA CZAPIEWSKA
ANGELE GUY
PETER HOJLUND PALLUTH
ALEKSANDRA KARWOWSKA
MAJA KORCZYŃSKA
JAKUB ŁUCZAK
IGA MARTIN
ANASTAZJA NIEMIEC
JOANNA PIETROWICZ
MARTYNA PRZYBYŁO
BERENIKA PYZA
KSENIA PYZA
RITA SILVA
OLGA SKLIARSKA
LIDIA STACHOWSKA
BARBARA STAŃKO - JURCZYŃSKA
JOANNA URBAŃSKA

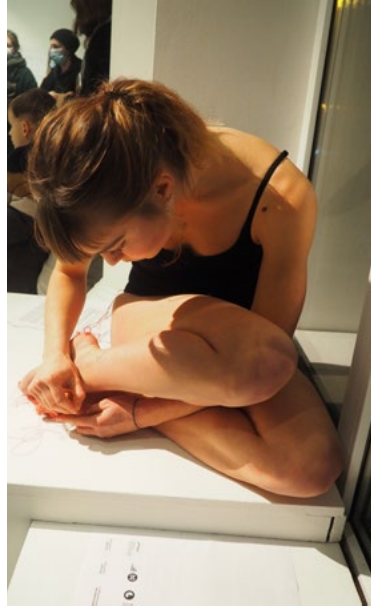
KOORDYNATORZY:

JANUSZ BAŁDYGA / IGA MARTIN



MAGDALENA CZAPIEWSKA

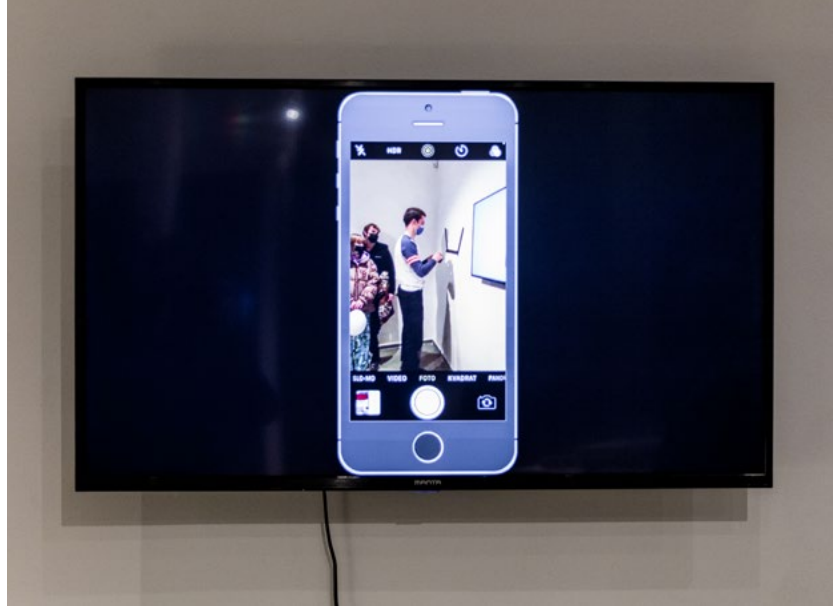




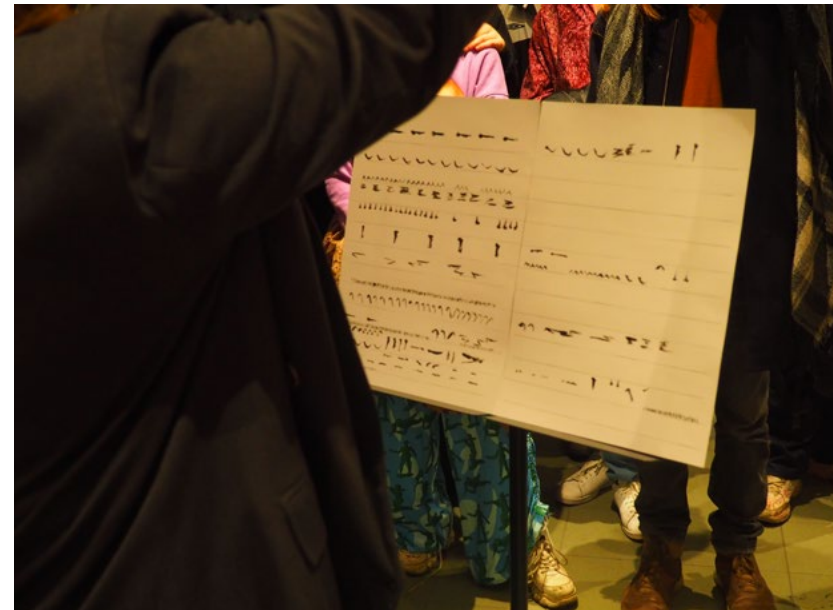
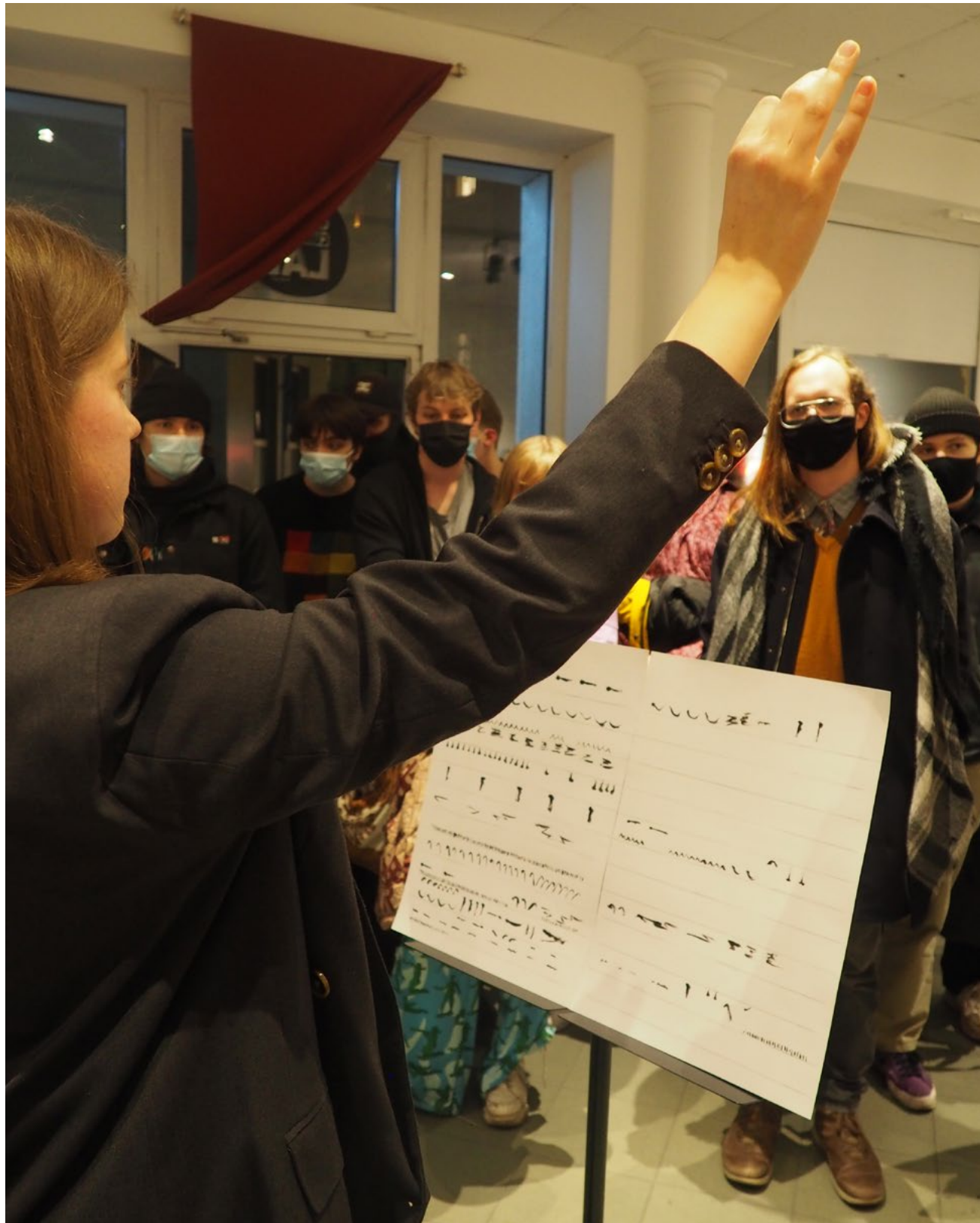
ANGELE GUY



PETER HOJLUND PALLUTH

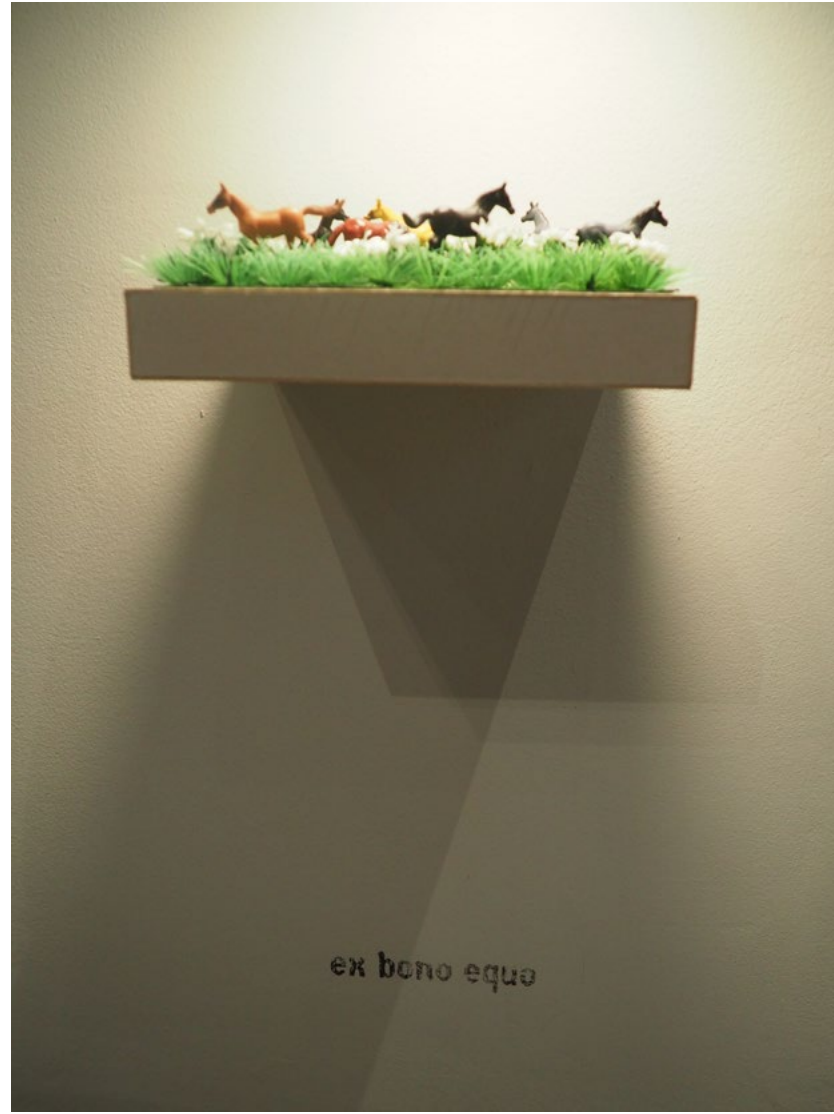


ALEKSANDRA KARWOWSKA



MAJA KORCZYŃSKA

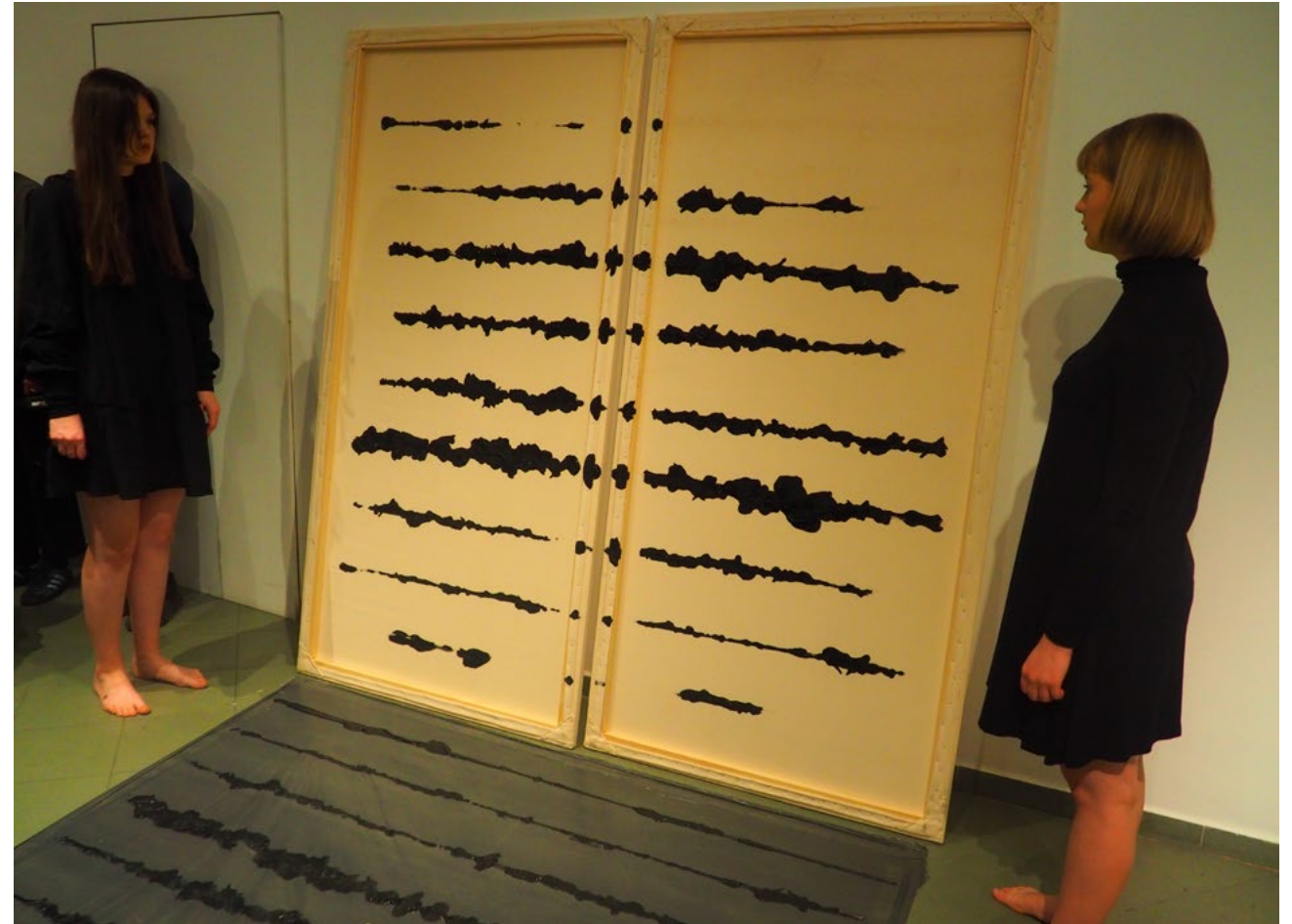




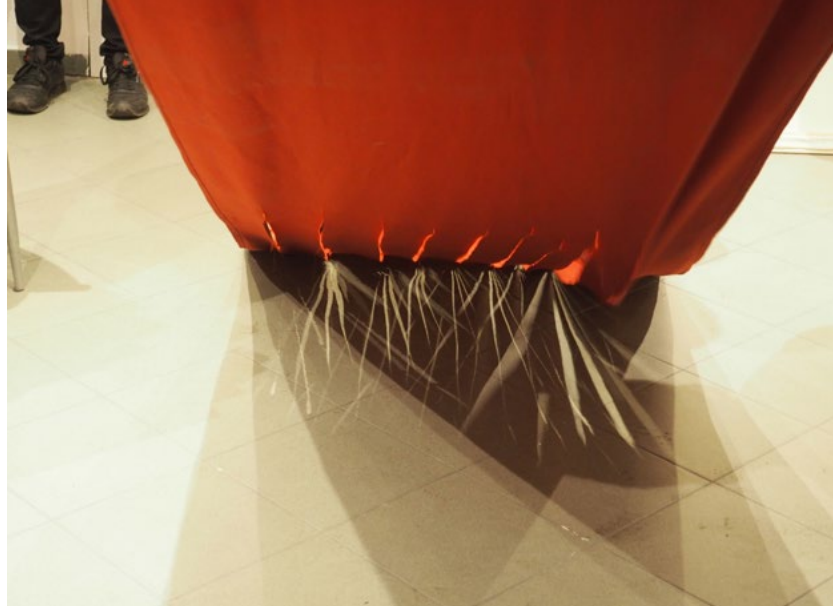
JAKUB ŁUCZAK



ANASTAZJA NIEMIEC



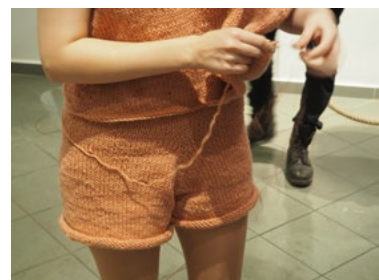
IGA MARTIN



JOANNA PIETROWICZ



MARTYNA PRZYBYŁO





KSENIA PYZA





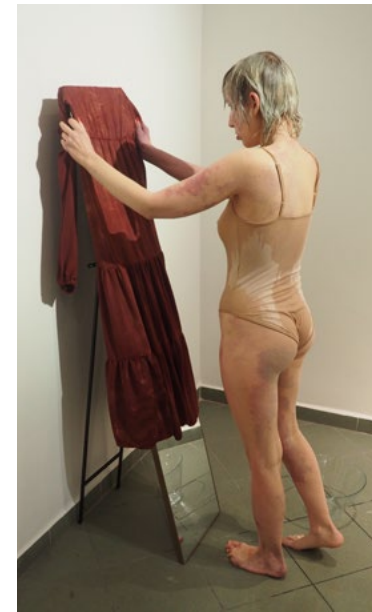
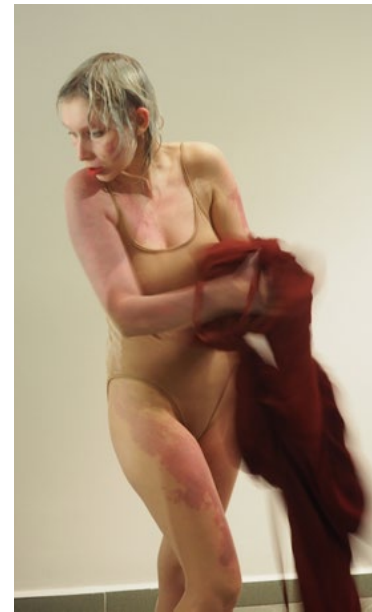
RITA SILVA



OLGA SKLIARSKA



BARBARA STAŃKO – JURCZYŃSKA



JOANNA URBAŃSKA

