

DEKONSTRUKCJA A NADREALIZM  
w mojej twórczości rzeźbiarskiej



Autoreferat  
Beata Kotecka



**Okladka I:** *Po kryzysie*, 133x85x65 cm, epoksyd, 2017  
**Okladka IV:** *Instrumentalna I*, 170x57x57 cm, epoksyd, 2015-2018  
*Harmonia niepełna*, 70x50x50 cm, epoksyd, konstrukcja metalowa, 2007

Beata Kotecka

DEKONSTRUKCJA A NADREALIZM  
W MOJEJ TWÓRCZOŚCI RZEŹBIARSKIEJ

Autoreferat

Postępowanie habilitacyjne w dziedzinie sztuk plastycznych  
w dyscyplinie sztuk pięknych

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Poznań 2019



Motto:

*Rzeczy same w sobie nie są nam wcale znane*

Immanuel Kant

*Krytyka czystego rozumu*  
tłum R. Ingarden  
Warszawa 1957



## Spis treści

1. Wskazanie osiągnięcia w przewodzie habilitacyjnym	9
2. Wprowadzenie do tematu habilitacyjnego	11
3. Geneza praktyki rzeźbiarskiej na tle moich badań	12
4. Kreatywne aspekty dekonstrukcji	15
5. Opis dzieła habilitacyjnego <i>Dekonstrukcja a nadrealizm w mojej twórczości rzeźbiarskiej</i>	21
6. Technologia materializująca idee	26
7. Synteza i wnioski	31
8. Bibliografia	33





## Wskazanie osiągnięcia w przewodzie habilitacyjnym

Dziełem wskazanym jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym (art. 16 ust.2 ustawy z dnia 14.03.2003 r., o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki ( Dz. U. z 2003 r. nr 65, pozycja 595 ) jest cykl rzeźb pt. :

### *Dekonstrukcja a nadrealizm w mojej twórczości rzeźbiarskiej*

w skład którego wchodzi:

1. *W kryzysie* (poprzednia nazwa: *Kompozycja ceramiczna*), 53x61x43 cm, ceramika szkliona, 2013
2. *Przez wiatr*, 151x38,5x36 cm, ceramiczno-epoksydowa, 2015
3. *Instrumentalna I* (poprzednia nazwa: *Niemy Posłaniec*), 170x57x57 cm, epoksyd, 2015-2018
4. *Po kryzysie* (poprzednia nazwa: *Meander*), 133x85x65 cm, epoksyd, 2017
5. *Instrumentalna II*, 106x32x32 cm, epoksyd, konstrukcja metalowa, 2018-2019
6. *Jamik II*, 42x27x20 cm, ceramiczno-epoksydowa, 2018-2019
7. *Jamik III*, 31x41x23 cm, ceramika szkliona, 2019

Prace były prezentowane sukcesywnie na indywidualnych wystawach:

1. *Między nadrealnością a konstrukcją*, Galeria Ośrodek Działań Artystycznych (ODA), Piotrków Trybunalski, 2015
2. *Moja nadrealistyczna wizja rzeźby organicznej*, Galeria Sztuki Współczesnej PROFIL, Centrum Kultury Zamek, Poznań, 2015
3. *Surreal-organische Skulpturen*, Galeria Teatru Erfurckiego, Erfurt, Niemcy, 2016
4. *Rzeźba nadrealno-organiczna*, Galeria Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków, 2018
5. *Dekonstrukcja a nadrealizm w mojej twórczości rzeźbiarskiej*, Galeria Sztuki im. Andrzeja Niekrasza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2019



## Wprowadzenie do tematu habilitacyjnego

Twórczość plastyczna organiczno-nadrealna jest komunikatywna przez swoje biologiczne odniesienia. Jest zrozumiała ze względu na relacje krzywizn wypukłych i wklęsłych, stosunek monolitu do ażuru, relacje między całością a detalem i ze względu na czytelność tych wartości, które decydują, że dana forma dostarcza nam podnieć wzrokowych. Z tych powodów od zawsze moją domeną twórczą była rzeźba organiczno-nadrealna. Zobaczenie jej w szerszym świetle wymagało wielu doświadczeń, prób mniej lub bardziej udanych oraz sukcesów, które były zachętą do podążania w tym kierunku.

W niniejszym opracowaniu przedstawiłam istotę swoich wyborów artystycznych w oparciu o zdobyte doświadczenia wynikające ze żmudnej realizacji moich rzeźb. Przedstawiony czasookres obejmuje trzy etapy: studia ukończone dyplomem magisterskim (1999), praca naukowo-badawcza do przewodu doktorskiego zakończona dyplomem doktorskim (2007) oraz aktualna praktyka tematu habilitacyjnego *Dekonstrukcja a nadrealizm w mojej twórczości rzeźbiarskiej*. Opisałam swój punkt widzenia w oparciu o historię nurtu racjonalistycznego<sup>1</sup> sztuki współczesnej w jego nadrealno-symbolicznej odmianie oraz metodę twórczą, której istotą jest dekonstrukcja.

Dekonstrukcja rozumiana w sensie przypisywanym<sup>2</sup> Jacquesowi Derridzie pierwotnie dotyczyła języka i badań literackich. Jednak w ostatnich 30. latach dokonał się tzw. *zwrot obrazowy*, który powiada, że to już nie języki, lecz obrazy stanowią nowy przedmiot naszego kultu, albowiem to nie języki, lecz obrazy stanowią główną ludzką obsesję. *Filozofia choć sama myśląca pojęciowo, przez lata żyła w ikonoklazmie i czego sama nie jest skłonna przyznać, skrycie obdarzała obrazy większą mocą niż czynili to najwięksi jawni ikonofile*<sup>3</sup>.

Procesu dekonstrukcji można użyć względem tego co widzialne: fotografii, obrazu, rysunku, rzeźby. Dla mnie dekonstrukcja jest narzędziem rzeźbiarskim w sensie określenia zmiany relacji między elementami składowymi rzeźby.

Fotografie prac omawianych w autoreferacie znajdują się także w części *Kolekcja Rzeźb – Praca Habilitacyjna* oznaczane KR nr strony oraz w części *Dorobek Artystyczny* oznaczane DA nr strony.

---

1 Podział nurtów sztuki współczesnej na:

- racjonalistyczny,
- ekspresjonistyczny,
- symboliczno-nadrealny,

Alfred Hamilton Barr Jr. katalog wystawy *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936 oraz Adam Kotula i Piotr Krakowski, *Kronika nowej sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966

2 Jacques Derrida nie zdefiniował zakresu pojęciowego „dekonstrukcji” jednak wielu filozofów analizując jego dorobek zrekonstruowało to pojęcie

3 Szymon Wróbel *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges’a Didi-Hubermana*, Wydawca Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2017; autor używa łacińskiego odpowiednika greckiego pojęcia „ikonodul” oznaczającego niewolnika obrazów

## Geneza praktyki rzeźbiarskiej na tle moich badań

Genezą moich dokonań rzeźbiarskich oraz powierzonej mi pracy dydaktycznej, są zagadnienia ideowo-artystyczne i technologiczne zaczerpnięte w Pracowni Rzeźby UAM WPA w Kaliszu, kierowanej przez prof. Andrzeja Jocz, w której byłam studentką, a następnie pełniłam funkcję asystentki. Obecnie w strukturze uczelnianej istnieją dwie pracownie rzeźbiarskie prowadzone przez prof. UAM dr hab. Hannę Ograbisz-Krawiec oraz prof. UAM dr hab. Marię Podskarbi-Hebisz z którymi współpracuję. Jako pracownik naukowo-dydaktyczny dostałam dużą dozę samodzielności oraz swobodę w kontynuacji programu Profesora.

Okres studiów to moment wyboru drogi twórczej. Pracownia Rzeźby drążąc problemy formy rzeźbiarskiej eksperymentowała z nowymi technologiami, które dawały możliwość przekraczania kobiecej kondycji w realizacji „wielkich” zamierzeń. Marzenia o dużej realizacji ziściły się. Rezultatem są dwie rzeźby plenerowe usytuowane przed budynkiem macierzystej uczelni. Rzeźba pozioma była podmiotem mojej pracy licencjackiej (str.13, DA str. 82,83), pionowa magisterskiej (str.13, DA str. 80,81).

Fascynacja technologią żywic chemoutwardzalnych i potrzeba samorealizacji zaowocowała w latach 1999-2007 trzynastoma rzeźbami: jedenaście w tworzywie epoksydowym, jedną w ceramice i jedną w gipsie ceramicznym. Dziewięć wybranych stanowiło kolekcję doktorską pt. *Świat organiczny źródłem inspiracji formalnej w rzeźbie*. Temat rozprawy teoretycznej brzmiał *Abstrakcja organiczna jako nośnik nadrealizmu*.

Praca naukowo-badawcza do przewodu doktorskiego to rozwinięcie umiejętności syntetyzowania zjawisk otaczającego świata i ich artykulacja w autorskiej formie rzeźbiarskiej. Zainteresowanie tym rodzajem kreacji wzbudziło we mnie studiowanie faktów i zdarzeń historii sztuki z końca XIX i początku XX wieku. Znaczenie ideowo-artystyczne każdego centymetra rzeźby w kontekście oceny całości, odchylenia od pionu i poziomu zawdzięczam pionierom formy organicznej tj. Constantin Brancusi i Hans Arp. Pierwszy z nich dokonał syntezy trajektorii lotu ptaka, formy scalonej z przestrzenią w którą się wzbija. Drugi artysta nie kopiuje natury, lecz przygląda się prawom i zasadom jej budowy. Powołuje do życia formy „konkretnie”, istniejące równoległe i niezależnie od realnego modelu. Do wykreowania abstrakcyjnej formy organicznej istotnie przyczynił się Paul Gauguin. Sumaryczne, sylwetowe ujęcie kształtu, pominięcie perspektywy i silny syntetyczny kontur deformuje przedmiot ujawniając przed surrealistami dominującą rolę podświadomości w procesie twórczym. Rzeźby abstrakcyjne Henry Moore’a i Barbary Hepworth, poetycko-surrealistyczne obrazy Joana Miro, wygenerowane z podświadomości „pejzaże wewnętrzne” Yves Tanguy’a, czy abstrakcje zainspirowane formami embrionalnymi Wasyla Kandyńskiego, to precyzja formy, indywidualna ekspresja dzieł, których punktem wyjścia był świat form biologicznych. W procesie eliminacji szczegółów stają się one abstrakcyjnymi symbolami. Po kilkudziesięciu latach od pojawienia się abstrakcji organicznej w rzeźbie jej idee wraz z rozwojem technik konstrukcyjno-budowlanych przenikają do architektury. Polskim przykładem architektury zainspirowanej naturą, linią wijącej się Wisły jest krakowski budynek Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej *Manggha* autorstwa Araty Isozakiego, Krzysztofa Ingardena i Jacka Ewy.

Moja codzienna praktyka rzeźbiarska owocuje krystalizowaniem się własnego języka plastycznego, podkreślaniem „charakteru pisma”. Synteza formy, jej logika, dyscyplina, synchronizacja sylwet bryły w obrocie przestrzennym daje możliwość opisanego świata, jego aspektu wizualnego i duchowego w wielu ujęciach. Moją twórczość sytuuję w nurcie racjonalistycznym i nadrealnym jednocześnie. W definicji prof. Andrzeja Joczka jest to „sztuka autonomiczna”, która nie ma swoich desygnatów w świecie natury, jednak jest komunikatywna przez biologiczne odniesienia.

Po obronie doktoratu nastąpił kolejny etap mojej pracy twórczej będący naturalną kontynuacją wcześniejszych idei. Powstało kilkanaście prac kameralnych i dziewięć realizacji o wysokości od 100 do 200 cm. Wszystkie geometryczne kompozycje o nadrealno-symbolicznym rodowodzie są wynikiem starań o syntezę i selekcję obserwowanej natury, pokazują różne aspekty tego zjawiska.

Racjonalne rozumienie sztuki jest źródłem poszerzania wiedzy o formie. Badanie formy w kontekście treści wymaga ciągłego eksperymentowania, aż do uzyskania zadowalającego rezultatu. Takie próby podjęłam w *Kompozycji II* (DA str. 24-25, 27), *Kompozycji V* (DA str. 6, 7), rzeźbie *Tancerka* (DA str. 20, 21) oraz w *Bursztynowej Harfie* (DA str. 18, 19). Poprzez relacje detalu do całości, próby znalezienia właściwej proporcji pomiędzy wklęsłościami i wypukłościami, uaktywnienie powierzchni reliefem jak w *Kompozycji IV* (DA str. 12, 13), poszukiwałam specyficznego rodzaju figuracji i ekspresji formy organicznej, która miała wydobyć jej „muzyczność”. Kameralna *Kompozycja III* (DA str. 22, 23) nawiązuje do idei lotu. Jest oparta na trzech przecinających się, dynamicznych osiach o zróżnicowanych długościach i kierunkach. Pomimo braku odniesień zoomorficznych została wybrana na Nagrodę Lednickiego Orła Piastowskiego przez Kapitułę Nagrody. (Laureatami byli m.in. prof. Henryk Samsonowicz, prof. Zofia Kurnatowska i prof. Gerard Labuda). *Kompozycja VI* (DA str. 16, 17), którą dla własnych potrzeb nazywam *Tchnienie* to pionowa kompozycja, której górny owalny fragment ma przywoływać wyobrażenie wiatraka o nierozdzielonych skrzydłach i nielicznych perforacjach.

Pionowy układ *Kompozycji I* (DA str. 4, 5) nawiązuje do idei biologicznego wzrostu i ciągłego odradzania się. Scenariusz rzeźby *Sięgnij mnie* (str. 26, 27, DA str. 8-9, 11) w mojej intencji był zamiarem pokazania procesu biologicznego przekształcania, wyrzucania,

Beata Kotecka  
*Kompozycja organiczna*  
110x220x80 cm  
epoksyd, konstrukcja metalowa  
1997  
Pracownia Rzeźby  
prof. Andrzeja Joczka  
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny  
w Kaliszu  
UAM w Poznaniu



Beata Kotecka  
*Kompozycja organiczna*  
330x110x110 cm  
epoksyd, konstrukcja metalowa  
1999  
Pracownia Rzeźby  
prof. Andrzeja Joczka  
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny  
w Kaliszu  
UAM w Poznaniu





Andrzej Jocz  
*Autonomizm XIII*  
– *Płaszawiec*  
żywice epoksydowe  
Collegium  
Geographicum  
Uniwersytet Łódzki  
Łódź  
1990-1999

dosięgania i ujmowania ramionami, które prostują się i zwijają niczym odnóża ośmiornicy. Organiczna miękkłość, obłość to inspiracje anatomią ludzkiego ciała oraz nawiązanie do świata zwierząt i roślin. Chciałam, aby nabrała ludzkiego charakteru. Praca powstawała w czasie, który wypełniły ważne zmiany w moim życiu, czas narodzin mojego dziecka. To stan oczekiwania, zaborczości, napięcia. Rzeźba swoją formą spaja okres twórczości po doktoracie. *Sięgnij mnie* (str. 26, 27, DA str. 8-9, 11) to łącznik starych i nowych czasów. W tym czasie równolegle powstawał cykl rzeźb kameralnych. Nowy etap zainicjował *Sikający ptak* (DA str. 14, 15). Była to odpowiedź na hasło „Woda” do Salonu Art-Expo w Hautmont we Francji. Długie i cienkie w przekroju (do 0,5 cm) elementy o niewielkich punktach styku wymodelowałam w glinie. W procesie suszenia delikatne przewężające się fragmenty popękały. Skłoniło mnie to do zastosowania techniki ceramiczno-epoksydowej. Utwardzenie gliny laminatem żywicy epoksydowej uratowało formę. Zmniejszenie masy w stosunku do całości i „zawieszenie” jej w przestrzeni było możliwe dzięki technologii ceramiczno-żywicznej. W praktyce rzeźbiarskiej wszystkie rodzaje technologii z wykorzystaniem żywic epoksydowych określiam słowem „epoksyd”.

Idea rzeźby o niewielkich masach zawieszonych w przestrzeni na cienkich prętach pojawia się w *Konstelacji* (DA str. 34, 35). Zamiast gliny zastosowałam lżejszą zdecydowanie piankę

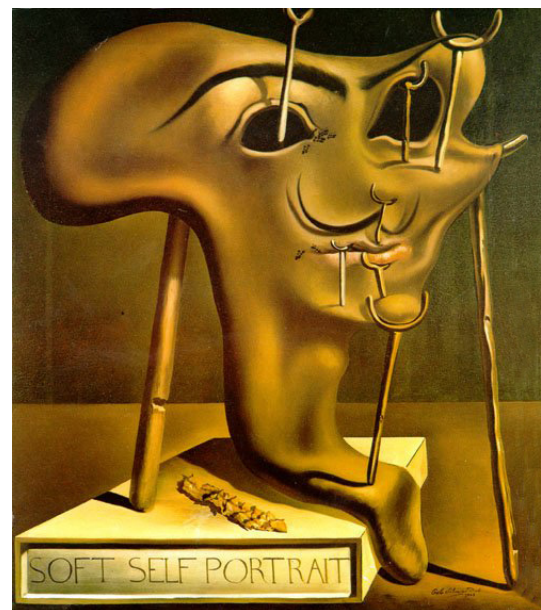
poliuretanową i pokryłam ją epoksydem. Niektóre drobne elementy wymodelowałam bezpośrednio w masie żywicznej. Jej specyficzna dziecięca figuracja to sugestia zachowania równowagi przy jednoczesnym wykonywaniu skomplikowanych popisów akrobatycznych. Rzeźba jest dedykowana mojemu 9 letniemu synkowi. *Erato II* (DA str. 30, 31) to kompozycja o proporcjach: dominacji pionu nad szerokościami. Jej konstrukcja jest oparta na metalowym kręgosłupie, którego fragmenty są widoczne na całej wysokości. Światłocieniowy rysunek metalowej konstrukcji z licznymi drobnymi poziomymi i diagonalnymi elementami, organizuje sylwety w obrocie wokół osi. Precyzyjnie zespawana przeze mnie konstrukcja nośna pozwoliła mi na jej pozostawienie jako głównego scenariusza rzeźby.

Wnętrze, czyli konstrukcja nośna formy ceramicznej, wyjęta z jej środka jest osnową projektu rzeźby *Inwazja* (DA str. 32, 33). Linie konstrukcji wyrysowane w przestrzeni stały się dla mnie suwerenną wartością.

Obszar, który zasiedlają moje rzeźby jest oknem na świat emocji, odczuć, przeżyć codziennych, a może lustrem w którym się im przyglądam? Cel do którego zmierzam to ich wewnętrzna logika, sensowność tworzenia, by nazwać i zobaczyć to co niematerialne. Staram się, żeby droga twórcza prowadziła mnie od emocji do ich rzeźbiarskiej adaptacji.

### Kreatywne aspekty dekonstrukcji

Dekonstrukcja w sztuce może być rozumiana dwojako: w sensie przypisanym temu słowu przez określenie Jacquesa Derridy jako, w dużym uogólnieniu, zbiór relacji pomiędzy opisywanymi elementami lub w sensie leksykalnym wynikającym z połączenia przedrostka „de” oznaczającego zaprzeczenie słowa następnego czyli konstrukcja. Przykładem drugiego i po części pierwszego rozumienia dekonstrukcji może być obraz Salvadore Dali *Miękki autoportret z plasterkiem smażonego boczku*. Autor i model w jednej osobie przedstawiony jest być może jako Bartłomiej Apostoł, męczennik z początków chrześcijaństwa, który został żywcem obdarty ze skóry. Podobizną Daliego jest



Salvadore Dali  
*Miękki autoportret z plasterkiem smażonego boczku*  
Dalí Theatre and Museum  
Figueres, Hiszpania  
1941.



Beata Kotecka  
*Harmonia niepełna*  
70x50x50 cm  
epoksyd, konstrukcja  
metalowa  
2007



Pablo Picasso  
*Portret Ambroise  
Vollard*  
Pushkin Museum  
Moscow Russia  
1910

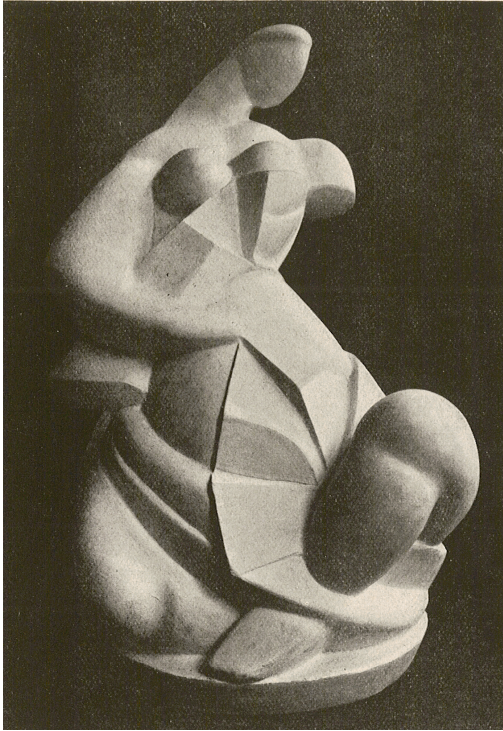


Georges Braque  
*Skrzypce i świecznik*  
(*Violon et Comptoir*)  
Museum of Modern  
San Francisco Art  
1910



obwisająca, zdarta z głowy skóra. Zamiast wewnętrznego wypełnienia nadającego kształt, mamy system zewnętrznych podpórek, które pod nieobecność czaszki starają się nadać zdartej skórze kształt głowy. Jest on co prawda daleki od obrazu pierwotnego, ale w tych zwisających i różnie ponaciąganych obszarach skóry można zobaczyć rysy artysty. Dla zwiększenia pewności identyfikacji temu osobliwemu preparatowi dermoplastycznemu Dali dodał swoje charakterystyczne wąsy. Na obrazie została zamieniona tradycyjna relacja pomiędzy skórą, jej kształtem, a utrzymującym ją stelażem. Kształt jest wynikiem nie wewnętrznego (wypełniającego), lecz zewnętrznego modelowania bryły. Ten rodzaj dekonstruktywnego ujawnienia wnętrza odnajduję w swojej rzeźbie z kolekcji doktorskiej pt. *Harmonia niepełna* (str. 15, DA str. 53-55). Obraz Daliego nie ma ikonicznego związku z moją twórczością, jednak pokazuje konsekwencje zmiany relacji przestrzennych kształtu powłoki i utrzymującej ją konstrukcji. Salvadore Dali reprezentuje klasyczny nadrealizm, gdzie całość stanowi własny autonomiczny świat, ale każdy z rekwizytów można nazwać „po imieniu”. W moich pracach uciekam od jakiegokolwiek ilustracyjności.

Moja praktyka rzeźbiarska w dużej części odwołuje się do świata żywego, organicznego. Często opieram się na rozumianej intuicyjnie zasadzie formowania się kształtów biologicznych. Elastyczna skóra oddzielająca wnętrze od środowiska działa podobnie do rozciągliwej, sprężystej membrany, kształtuje powierzchnię tak aby przy danej objętości i masie wnętrza oraz ustalonych miejscach przytwierdzenia do szkieletu, jej powierzchnia była najmniejsza. W organizmach żywych dominują kształty gładkie wklęsłe i wypukłe, niejednokrotnie będące w mniejszym lub większym fragmencie powierzchniami matematycznymi: walcem, paraboloidą, kulą, elipsoidą obrotową, powierzchnią siodłową, katonoidą itd. Moją fascynacją i celem jest tworzyć rzeźbę



tak aby nie była cytatem ze świata przyrody. By mogła być traktowana jak powiedział Władysław Strzemiński *równowartościowa jednostka obok wielu innych organizmów na świecie* obdarzona „wewnętrznym życiem”.

Rozwój praktykowanych przeze mnie form rzeźbiarskich jest do pewnego momentu drogą, którą wcześniej przeszła ewolucja. Ciała małych zwierząt, owadów i stawonogów są kształtowane przez chitynowe<sup>4</sup> skorupki pancerzyków. Biolodzy ten typ szkieletu nazywają szkieletem zewnętrznym, a inżynierowie konstrukcją samonośną. Moje rzeźby mają podobną samonośną konstrukcję. Skorupa rzeźby z warstw laminatu włókna szklanego i żywic epoksydowych jest wystarczająco mocna, aby dźwigała swój ciężar i dodatkowych elementów. Jajko, będące formą zwartą, jest wzorcowym przykładem struktury samonośnej utrzymującej płynne wnętrze. Konstrukcja większych zwierząt (kręgowce w tym człowiek) oparta jest na szkieletcie wewnętrznym, który jest kostną strukturą nośną dla masy ciała i w pewnym zakresie determinuje kształt powierzchni. Jest on jedynym elementem dostępnym dla optycznego i sensorycznego poznania. W mojej twórczości wykorzystuję oba rozwiązania oddzielnie lub łącznie.

Wewnętrzna masa i utrzymujące ją rusztowanie kształtują bryłę. Są to dwie domeny niezależne, lecz w codziennej praktyce traktowane jako jeden byt. Dekonstrukcja rzeźbiarskiej bryły, rozumianej jako zmiana relacji między elementami składowymi rzeźby, daje potencjalną możliwość choćby częściowego rozplątania ich wspólnego istnienia. Pozwala zautonomizować powierzchnię i wnętrze. W mojej praktyce wzbogaca skalę światłocieniową, aktywizuje bryłę,

Jacques Lipchitz  
*Siedząca kobieta*  
gips  
Kolekcja Falk  
1911

Jacques Lipchitz  
*Kuracjusz*  
brąz  
Własność prywatna  
1917-1918

Jacques Lipchitz  
*Statuetka*  
gips  
Własność prywatna  
1914

4 Organiczny związek chemiczny z którego są zbudowane szkielety zewnętrzne stawonogów, od gr. chiton - wierzchnia szata

Beata Kotecka  
*Prostolinijna*  
80x30x26 cm  
epoksyd  
2006,  
sylweta, detal



poszerza przestrzeń kreacji rzeźbiarskiej. Spostrzeżenie to stało się podstawą ewolucji mojej praktyki rzeźbiarskiej. Pozwoliło mi na względne uniezależnienie wnętrza i bryły, pozwoliło ujawnić jedno i drugie. Dzięki dekonstrukcji dostałam narzędzie przeciwstawienia się utartemu strukturalnemu schematowi dominacji bryły nad wnętrzem i otrzymałam większą swobodę dla inwencji twórczej.

Fascynujący świat dekonstrukcji (...) *na pewno nie polega na stabilności i normie, lecz na zmienności, momentalności, niestałości powiązań.*<sup>5</sup>

W historii sztuki można wskazać przykłady dekonstrukcji zanim została tak nazwana u twórców na linii Cezanne – Picasso i Braque. Widziany przez obserwatora obraz to ciąg zmiennych widoków na zmieniającym się tle spowodowanym ruchami głowy i gałek ocznych. Renesansowa koncepcja obrazu oparta na jednopunktowej perspektywie zbieżnej została „zdekonstruowana” przez cezannowskie ruchome tło. Cezanne intuicyjnie doszukiwał się we wszystkich widzialnych kształtach rdzenia podstawowych brył geometrycznych. Bazując na spostrzeżeniu Cezanna, Picasso i Braque (str. 16) dokonali dekonstruktywnej analizy przedmiotu na płaszczyźnie obrazu. Ten typ kubizmu, rozbicia bryły obserwowanego modelu na wiele brył składowych, w momencie swojej kreacji został nazwany kubizmem analitycznym. Rozbili trójwymiarowy przedmiot po to by zrekonstruować go w taki sposób na płaszczyźnie płótna by można było zobaczyć go z wielu stron. (...) *pragnąc wyrazić trzeci wymiar w całej jego pełni, starali się w swoich obrazach ukazać nie tylko oglądaną zewsząd zewnętrzną stronę przedmiotu, (...)*

5 Anna Krajewska *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)* *Przestrzenie Teorii* 6, Poznań 2006, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 21

ale także jego wnętrze i to tak, by widz mógł całość naraz ogarnąć, jednym rzutem oka (...)<sup>6</sup>. Prace rzeźbiarzy Jacquesa Lipchitza, Ossipa Zadkina, Aleksandra Archipienki (str. 17) i innych kubiistów dzięki rozbiciu formy i ponownym jej złożeniu odmiennym od pierwotnego zyskały silnie zrytmizowaną, geometryczną kompozycję, „kinetyczną objętość” spowodowaną przenikaniem się różnych jakości przestrzennych. Wybrane przykłady skłaniają do poglądu, że dekonstrukcja choć nienazwana, od dawna pojawia się w sztuce.

Współczesna architektura w niektórych swoich manifestacjach jest nazywana dekonstruktywizmem<sup>7</sup>. Określenie relacji przestrzennych fragmentów budowli i ich powtórne złożenia w sposób inny od pierwotnego odbywa się podobnie jak w kubiźmie.<sup>8</sup>

Podstawowymi cechami tego kierunku to fragmentacja na bryły, kształty nieprostoliniowe<sup>9</sup> i nieprzewidywalne oraz kontrolowany chaos. Realizacje architekta Rema Koolhaasa mogą sprawiać wrażenie zatrzymanego w kadrze powidoku placu budowy z rusztowaniami, dźwigami i całym pozornym chaosem. Jego *China Central Television* nawiązuje do *Wygładzacza chmur*<sup>10</sup> Eli Lissitzky'ego. Przypuszczam, że ślad zdekonstruowanego krajobrazu industrialnego można dostrzec w mojej rzeźbie pt. **Przez Wiatr**<sup>11</sup> (str. 22, 28, 31 oraz KR str. 22-24, 34, 36-37). Inny rodzaj dekonstrukcji występuje w działalności architektonicznej, a właściwie post-architekto-



Beata Kotecka  
W kryzysie  
53x61x43 cm  
ceramika szkliona  
2013

6 Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985, s. 89

7 Nie jest do końca oczywisty powód przyjęcia tej nazwy dla tego nurtu architektury. Jedno z przypuszczeń mówi, że nazwa przyłgnęła około 1982 roku jako następstwo przyjaźni i współpracy Jacqua Derridy, twórcy pojęcia dekonstrukcja jako metody analizy semiotyczno-językowej tekstów i architekta Peter Eisenmana (późniejszego twórcy *Pomnika Pomordowanych Żydów Europy* w Berlinie, niem. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), którego twórczość już na długo wcześniej przejawiała ten charakter nim został nazwany dekonstruktywistą. Do grupy o tej nazwie zostali zaliczeni inni architekci: Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Coop Himmelb i Bernard Tschumi, pomimo, że niektórzy z nich dystansowali się od dekonstruktywizmu. Termin przyjął się szeroko we współczesnej architekturze.

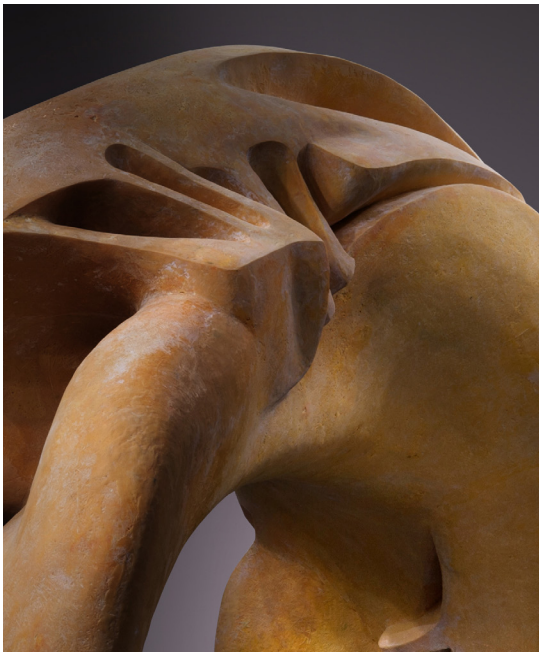
8 Przypis autorski: Inną cechą kubizmu analitycznego jest aproksymacja rozumiana jako przybliżenie kształtu gładkiego linią łamaną, bądź bryłami wielościennymi jak np. prostopadłościan, czy ostrosłup, co w przypadku rzutu na powierzchnię płótna staje się rzutem tych brył na płaszczyznę: kwadratem, prostokątem, trapezem. Dyskusyjny jest problem, czy w dekonstruktywizmie pojawia się kubiistyczne złożenie perspektyw o różnych punktach zbiegu.

9 Przypis autorski: w tym przypadku chodzi o nierównoległości.

10 Znany tylko z projektu nigdy nie zrealizowanego. Fotografia znajduje się na końcu dysertacji.

11 Tytuły prac pisanych **boldem** należą do kolekcji habilitacyjnej.

Beata Kotecka  
*Po kryzysie*  
(*Meander*)  
133x85x65 cm  
epoksyd  
2017  
detal, sylweta



nicznej Gordona Matta-Clarka z lat 70. Jego metodę twórczą, pomijając cały bagaż kontekstów i konceptualnych odniesień z *Building cuts* odnajduję w swojej pracy ***W kryzysie*** (str. 19, KR str. 4-7, 36, DA okładka) oraz o 10 lat wcześniejszej pracy pt. *Prostolinijna* (str. 18, DA str. 60-62). Dążenie do wysublimowanej formy organicznej przerwałam zdecydowanymi nacięciami i przesunięciami. Zakończona praca moim zdaniem sprawia wrażenie oczekiwania na dokończenie, nasunięcie i wyrównanie elementów. Sądzę, że zawiera daleki ślad zatrzymanej tymczasowości i zmienności czekających na montaż prefabrykatów. Dzisiaj jest jednak dla mnie nową relacją fragmentów i jedną z nieograniczonej liczby możliwych dekonstrukcji.

Mój bliski kontakt z przyrodą, godziny dziecięcego nią zachwyty przeplatały się symultanicznie z doświadczeniem pejzażu urbanistycznego powstającego Bełchatowa, w którym wzrastałam w latach 80. wraz z największą w Europie elektrownią i odkrywką węgla brunatnego. Przywołują one skojarzenia z twórczością dekonstruktywistów. Świat przyrody i jednocześnie kontrast w postaci pejzażu zdominowanego przez szkielety wznoszących się budynków, blokowisk, koparek, monstualnych konstrukcji, siłą rzeczy wpłynęły na moją twórczość rzeźbiarską. Dwutorowość wspomnień, ich organiczność lub geometryczność, w moim przypadku determinuje drogę do ich symbiozy. Ślad wizualny tych pejzaży, stępiony i przeobrażony wpływem czasu coraz częściej powraca i bardziej odciska się w moich pracach.

## Opis dzieła habilitacyjnego:

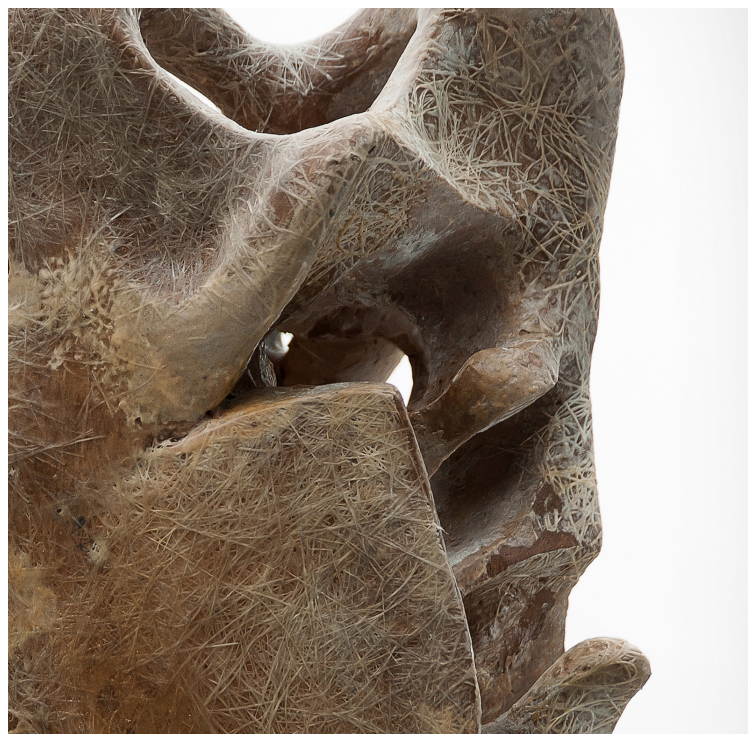
### ***Dekonstrukcja a nadrealizm w mojej twórczości rzeźbiarskiej***

Rewidując moje rozumienie rzeźby, której konstrukcja nośna ze stali, po nałożeniu gipsu modelującego i zalaminowaniu, ginie bezpowrotnie, zapytałam nie tylko, co przedstawia, z jakiego jest materiału, jakie są jej relacje z widzami czy salą ekspozycyjną, ale „weszłam” do jej wnętrza i stwierdziłam: tam też jest świat artystycznego spełnienia. Skorupy moich rzeźb nie mają desygnatów w świecie realnym, ale wnętrza z geometryczno-logiczną strukturą nośną, przekrojami i podziałami, stężeniami i uźbrowaniami staram się, aby miały porządek matematyczny np. złotego podziału odcinka.

Pierwszy akceptowany przeze mnie zamierzony efekt dekonstrukcji uzyskałam w kompozycji ceramicznej pt. ***W kryzysie*** (str. 19, KR str. 4-7, 36, DA okładka). Zmieniłam relację pomiędzy wnętrzem i skorupą zewnętrzną polegającą na fragmentarycznym pominięciu powierzchni, odsłaniając jej przekroje i wewnętrzne elementy. Zaintrygowały mnie konstrukcyjne możliwości różnych konfiguracji wewnątrz bryły formy ceramicznej. W wyniku odsłonięcia wnętrza rzeźby, pojawiły się nowe dla mnie, atrakcyjne formalnie i bogate w sensie nadrealnym jakości, które powiązały przestrzeń zewnętrzną z wnętrzem rzeźby. Wewnętrzne przekroje i podziały, żebrowania, przypory, wsporniki zwiększyły moją wiedzę o konstrukcji. Dekonstrukttywne ujawnienie wnętrza wpłynęło na skalę i hierarchię spięć światłocieniowych, co zmieniło rysunek rzeźby w jej obrocie wokół osi. Forma ageometryczna i geometryczna w postaci linii konstrukcyjnych tworzą różne związki układów zagęszczeń, kierunków. Rozczłonkowana bryła wywołuje wrażenie niepokoju i ruchu. Ujawnienie konstrukcji gwarantuje, że rzeźba nabiera cech agresywnych i niepokojących, forma traci pospolitość i „ładność”. Wysuwając fragmenty konstrukcji, starałam się nie zdominować geometrią jej organiczności.

Dekonstrukcję jako metodę twórczą zastosowałam w następujących realizacjach. Pozwoliło mi to trzymać się linii wyznaczającej spójność formy i treści. Następnym zaadoptowania ceramicznej konstrukcji nośnej jest rzeźba ***Przez wiatr*** (str. 22, 28, 31, KR str. 22-24, 34, 36-37) wykonana w technologii ceramiczno-epoksydowej. ***Przez wiatr*** względem pierwotnego projektu miała być powiększeniem rzeźby *Pod wiatr* (DA str. 126). Jednak praca nad materią rzeźbiarską sprawiła, że zmieniłam pierwotny zamysł. Ceramiczna konstrukcja nośna wymagała dodatkowego wsparcia metalowym kręgosłupem. Jego linearny rysunek oceniłam jako dynamizujący kompozycję element. W układzie przenikania się dwóch pozornie przeciwstawnych jakości, geometrii w postaci linii konstrukcyjnych i ageometrii formy organicznej, usłyszałam nadrealne brzmienia. Linearne elementy konstrukcji zrosły się w organiczną całość, wniknęły w formę, bądź z niej wyrosły, przypominając industrialne konstrukcje dźwigów. Podstawa-stopa rzeźby nosi ślady będące sugestią odcisku „wyrastającej” z niej formy. W pracy ***Przez wiatr*** nieoczekiwanie kikuty metalowej konstrukcji stały się istotnym elementem kompozycji. Wartości rzeźbiarskie mogą być budowane przez całą gamę środków plastycznych. Ten sam zestaw środków formalnych może służyć mi do wyrażenia skrajnych treści. Forma o cechach

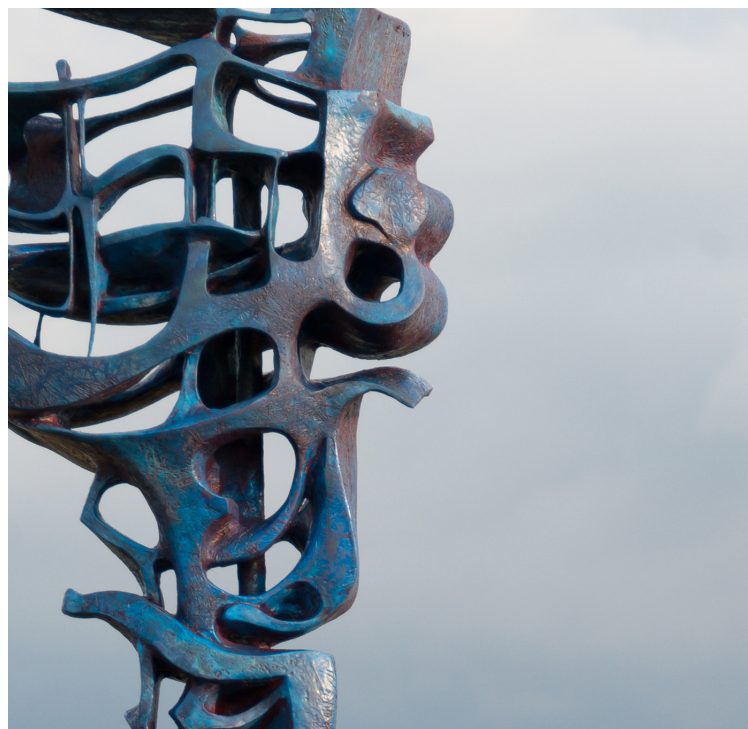
Beata Kotecka  
*Przez wiatr*  
151x38,5x36 cm  
ceramiczno-  
epoksydowa  
2015  
detale



pozytywnej afirmacji w jednej chwili (jak w spontanicznej twórczości dziecka) może zmienić się w postać o cechach negatywnych. Z przyjaciela przeistoczyć się w agresora.

Skojarzenia sensualne próbują uzyskać poprzez relacje wklęsłości i wypukłości, powierzchni zwartych i ażurowych. Forma organiczna jest źródłem wielu wzajemnie przenikających się kształtów. Powstanie takich kształtów jest długim i żmudnym procesem. O ile mały fragment powierzchni ma swoje biologiczne źródło o tyle większy fragment składający się z wielu części jest wynikiem długotrwałych prób i korekt. Organiczność w rzeźbie to oprócz krzywizn abstrakty

Beata Kotecka  
*Instrumentalna I*  
170x57x57 cm  
epoksyd  
2015-2018  
sylweta, detal





Beata Kotecka  
*Instrumentalna II*  
106x32x32 cm  
epoksyd  
konstrukcja  
metalowa  
2018-2019

detali oraz analogie do ludzkiego ciała: ułożenia fałdów skóry np. kącika warg, oka i wielu innych miejsc podpowiadających trafnością rysunku jak zakończyć spotkanie dwóch linii.

Poprzez operowanie światłocieniem próbuję wywołać sensualne wrażenie, że fragmenty rzeźby pulsują, delikatnie falują jakby oddychały, prężą się i rozluźniają, stanowiąc jeden dla drugiego dynamiczną kontynuację. Usytuowanie zasadniczej bryły poza środkiem podstawy, niewielkie odchylenie od pionu, w moim zamyśle jest sugestią poruszania się w rzeźbach **Przez wiatr** (str. 22, 28,31, KR str. 22-24, 34, 36-37) i *Pod wiatr* (DA str. 126).

Przenikające się bryły o zróżnicowanych gabarytach w moim odczuciu wywołują nadrealne nastroje. Perforowaną strukturę układu kompozycyjnego o uspokojonej dynamice będącą syntezą formy geometrycznej i organicznej zastosowałam w następnej rzeźbie **Instrumentalna I** (str. 22, KR okładka, str. 30-33, 35, 37). Rzeźba o wertykalnej formie i bogatym linearnym rysunku jest przykładem moich nowych doświadczeń materiałowych i technologicznych. Powstała w wyniku opracowania styropianu z wykorzystaniem cienkiej blachy aluminiowej. Wieleelementowa struktura wymagała wielu prób dla znalezienia wewnętrznej równowagi formy. Styropian swoją łatwością modelowania, posłużył do osiągnięcia cech ideowych: ułatwił analizę, selekcję, uproszczenia, syntezę. W dalszej obróbce uległ degradacji i jego miejsce zajął lity epoksyd. Wartościowanie napięć światłocieniowych struktury rzeźby ma na celu wywołanie wrażenia niepokoju, niepewności, stanu rozbitcia wewnętrznego. W warstwie ideowej praca **W kryzysie** (str. 19, KR str. 4-7, 36, DA okładka) łączy się z pracą **Po kryzysie** (okładka, str. 20, KR str. 9-13, 37). Obie odzwierciedlają mój stan emocjonalny w różnych momentach życia. Autonomiczny charakter obu prac sprawia, że forma geometryczna i organiczna pozostają w odmiennych proporcjach ilościowych, określających ich wagę w rzeźbach. Nakładam na siebie konstrukcyjne formy kresek na bryłę. Sylweta jednej formy precyzyjnie określonej kształtem



Beata Kotecka  
*Jamik III*  
31x41x23 cm  
ceramika  
2019



konturu, uwypukła swoje istnienie na tle innej formy zdefiniowanej stopniem przesłonięcia brył.

W trakcie pracy, pewnie jak wielu innych twórców, zestrąjam się z brzmieniem wybranej jakości przestrzennej, wgłębiając się nie tylko w wyobrażoną, lecz fizycznie powstającą przestrzenną rzeczywistość. Decyzje formalne mają określony wpływ emocjonalny. Aranżowaną narracją moich rzeźb staram się określić emocje, które towarzyszą mi w życiu.

Koncepcję rzeźby **Po kryzysie** (okładka, str. 20, KR str. 9-13, 37) oparłam na zastosowaniu dwóch w stosunku do siebie prostopadłych osi. Stoją za tym, jak sądzę, w wybranych miejscach odsłonięcia powierzchni, przez które wysunęłam zgeometryzowane elementy, umożliwiające jej prezentację w poziomie lub pionie. W pozycji pionowej rzeźba zdaje się być dla mnie niepokojąca, a jej nieukierunkowana, lecz wyczuwalna agresja stwarza atmosferę dyskomfortu. Ta sama rzeźba prezentowana w poziomie przybiera formę łuku, jest znacznie mniej agresywna i dynamiczna. Ta sama forma może służyć różnym ideom.

Rzeźba zatytułowana **Instrumentalna II** (str. 23, KR str. 26-29, 36, Osiągnięcia Dydaktyczne - okładka) stanowi kompozycję o pionowej osi symetrii. Rytm pionowy wiedzie dwiema rozchodzącymi się w górę częściami rzeźby z drobnymi poziomymi elementami, kręgami stanowiącymi swoisty kręgosłup. Pionowa kompozycja opiera się na rozszczepieniu, a wewnętrzne i zewnętrzne detale w moim mniemaniu mogą sugerować na pierwotną jedność formy, na rozszczepiony pojedynczy byt, któremu ankry nie zapewniły spójności.

**Jamiki** to dwie kompozycje będące syntezą formy organicznej i geometrycznej. **Jamik II** (str. 25, KR str. 18, 19, 21) wykonany w technologii ceramiczno-żywicznej i **Jamik III** (str. 24, KR str. 14-17, 20) w ceramicie. Efekt demontażu uzyskałam miejscowo zanikającą lub uchylającą się powierzchnią, odsłaniając wewnętrzną strukturę nośną. Intencją była synteza formy organicznej z geometrią linii konstrukcyjnych odzwierciedlających zastosowaną technologię. Doświadczenie tej rzeźby pokazało jak zwiększenie liczby podziałów w obrębie bryły mogłoby zmienić jej charakter na bardziej monumentalny. Forma może być monumentalna w obrębie bryły, powoduje to większa liczba podziałów linearnych.

Fotografując swoje prace wśród pól i łąk w kilku podkalskich miejscowościach: Koronce, Dobrzecu i Piekart, szukałam relacji z otwartą przestrzenią. Czy zmieniające się oświetlenie, nadaje rzeźbom nowy wyraz? Jakie relacje tworzy z elementami krajobrazu, bliskimi i dalekimi? Czy organiczność rzeźby w przestrzeni Natury nie powoduje dysharmonii? Miejsce usadowienia rzeźby wydaje się punktem osobliwym, zagęszczającym przestrzeń wokół, sprawiającym, że dalsze otoczenie staje się mentalnie bardziej odległe niż jest w rzeczywistości. Miałam nadzieję, że moje starania o formę spowodują interakcję z przyrodą. Zasadzone, podobnie jak rośliny, będą mogły oddychać i żyć własnym życiem, uniezależnią się ode mnie i będą częścią przyrody. Innym doświadczeniem była wystawa moich rzeźb w przestrzeniach nowego gmachu Theater Erfurt<sup>12</sup>. Ogromne tafle szkła łączą wewnątrz z wodnym, zewnętrznym tarasem. Rzeźby były eksponowane wewnątrz w odległości kilku kroków od szklanej granicy. Były dostępne nie tylko dla gości teatru ale i dla wszystkich przechodniów. Geometryczne otoczenie, odbicia w płaskich szybach, poziome linie stopni schodów i pionowe załamania ścian były tłem kontrastującym sylwety rzeźb. Inaczej odbierałam je w czystych, ascetycznych, odciętych od szumu miasta wnętrzach Galerii Profil Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Miałam wrażenie, że wnętrza ekspozycyjne podkreśliły ich biologiczność, były w Galerii, a jednocześnie wyemigrowały w sobie tylko znaną nadrealną przestrzeń.



Beata Kotecka  
*Jamik II*  
42x27x20 cm  
ceramiczno-  
-epoksydowa  
2018-2019

---

12 Budynek teatru ukończono w 2003 roku. W następnym roku otrzymał Nagrodę Państwową Turynii za Architekturę i Urbanistykę.



Beata Kotecka  
*Sięgnij mnie*  
82x142x65 cm  
epoksyd  
2007-2013

## Technologia materializująca idee

Geometryzujący profil moich rzeźb realizuję głównie w technologii żywic epoksydowych oraz sporadycznie w technikach ceramicznych. Stosowana żywica jest posłusznym tworzywem o nieograniczonych możliwościach budowania skomplikowanych i odpornych na działanie warunków atmosferycznych form.

Żywica epoksydowa w handlu występuje pod nazwami: Epidian 601, Epidian 652, Epidian 5, Epidian 53 wraz z utwardzaczami: Z-1, IDA, ET, TFF. Utwardzona żywica wraz z włóknem szklanym tworzy twardy, sztywny i wytrzymały kompozyt. Włókno szklane jest dostępne w postaci mat: 300g/m<sup>2</sup>, 450g g/m<sup>2</sup>, tkanin, sznurka i „sieczeni” (ciętej maty włókna szklanego).

Pracując w technologii żywic chemoutwardzalnych mam dużą swobodę twórczą. Proces technologiczny wspiera realizację zamierzeń. Moją ideą jest biologiczność. Znaczna wytrzymałość żywic pozwala kształtować skomplikowane cienkie, ażurowe elementy i przewężenia. Konstruowanie formy „z narzutu” przy użyciu żelkotu pozwala budować formę zgodnie z ideą. Biologiczność, to forma, która może wyrażać witalność, wzrost, rozrodczość, czy degradację. Każdy z tych aspektów, wymaga precyzji i swobody technologicznej. Laminat włókna szklanego i żywic epoksydowych tworzący samonośną skorupę jest wystarczająco mocny, by umożliwić swobodne tworzenie np. zwężeń, przedłużeń, pozwala na podwieszanie skomplikowanych układów w dowolnych miejscach rzeźby.

Proces technologiczny pozwala na zastosowanie kilku rodzajów działań:

1. utwardzanie powierzchni rzeźby laminatem zewnętrznym
2. uzyskiwanie pozytywu żywicznego z negatywu gipsowego
3. modelowanie z narzutu bezpośrednio w materiale żywicznym
4. łączenie żywic epoksydowych z technikami ceramicznymi

ad.1 Utwardzanie powierzchni rzeźby laminatem zewnętrznym to technologia, którą stosuję do większości prac. Forma właściwa przyszłej rzeźby powstaje w wyniku opracowania styropianu jak np. w rzeźbie **Po kryzysie** (okładka, str. 20, KR str. 9-13, 37) lub w technologii z narzutu; fragmentarycznie zastosowana w rzeźbie

**Instrumentalna I** (str. 22, KR okładka, str. 30-33, 35, 37). Powstająca rzeźba pomimo samonośności skorupy laminatu epoksydowego czasami musi mieć wpisaną wewnątrz konstrukcję. Starannie zespawany stalowy szkielet wykonany z prętów, drutu i siatki zbrojeniowej, decyduje o materializacji idei. Na tym etapie przewiduję rysunek poszczególnych sylwet, uwzględniając 2 cm przyrost rzeźby w postaci gipsu wzmocnionego matą włókna szklanego oraz warstw laminatu żywicznego. Laminat zewnętrzny utwardza powierzchnię rzeźby, zamykając wewnątrz konstrukcję i gips albo styropian. Obecnie niektóre partie konstrukcji zostawiam odsłonięte. Doświadczenie i nabyte umiejętności manualne z technologią żywic epoksydowych pozwalają mi na sprawne nanoszenie maty szklanej lub „sieczi” włókna szklanego. Dostępne maty szklane do moich celów są zbyt grube, wymagają rozwarstwienia. Na powierzchnię rzeźby pokrytą cienką warstwą żywicy, nakładam matę takiej wielkości, aby możliwe było jej płaskie przyleganie, bez powstawania zagnieceń. Większe krzywizny (o mniejszym promieniu) wymagają mniejszych fragmentów maty. Opracowywany fragment nasączam płynną żywicą do momentu w którym dalsze nanoszenie będzie powodowało jej spływanie. Po utwardzeniu usuwam ręcznie bądź przy użyciu narzędzi elektrycznych nierówności i nanoszę następną warstwę. Procedurę powtarzam kilkakrotnie do osiągnięcia zamierzonej grubości. Starannie naniesione warstwy nie rozmywają krawędzi kompozycji. Wcześniej ostrość krawędzi wyoblonych przez grubą matę odzyskiwałam poprzez ich wtórny modelunek „ciastem” żywicznym, czyli mieszaniną Epidianu 5 z Aerosilem (krzemionka koloidalna), który zagęszcza żywicę, zapobiegając jej spływaniu. Efektem niepożądanym takiego zabiegu było pogrubienie kształtu na drobnych, precyzyjnych elementach. Słowa „sieczi” i „ciasto” zostały zapożyczone z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Potocznym językiem wyjaśniają konsystencję surowców oraz pracę przy żywicach czynią bardziej sympatyczną.

ad.2 Uzyskiwanie pozytywu żywicznego z negatywu gipsowego zdjętego z modelu wykonanego w glinie zastosowałam w rzeźbie *Sięgnij mnie* (str. 26, 27, DA str. 8-9, 11). Stosowanie płynnej żywicy wymaga zabezpieczenia negatywu przed sklejeniem z pozytywem poprzez nasączenie jego wnętrza roztworem silikonu w rozcieńczalniku nitro. Po wyschnięciu natłuszczam go olejem roślinnym bądź zwierzęcym. W tak przygotowanej formie rozprowadzam „ciasto” żywiczne, które nie spływa ze stropów i ścian negatywu. Warstwa „ciasta” powinna mieć od 2 do 5 mm grubości. Masa żywiczna daje możliwość wiernego odwzorowania detali i struktury



Beata Kotecka  
w trakcie pracy  
nad rzeźbą  
*Sięgnij mnie*  
epoksyd  
2011

powierzchni rzeźby. Po utwardzeniu wewnętrzną warstwę ciasta żywicznego zbroję matą szklaną przesączoną roztworem żywicy i toluenu uzyskując wytrzymały pozytyw. Pozytywy większych realizacji zbroję prętem o średnicy od 2 do 8 mm, przytwierdzam go laminatem żywicznym do wewnętrznych ścian pozytywu. Ostrożnie odkuwam pozytyw od gipsowego negatywu. Kolejny etap to łączenie odlanych fragmentów formy. Sklejam je, retuszuję „ciastem” i laminatem żywicznym. Uzyskany pozytyw rzeźby jest lekki, trwały i odporny na czynniki zewnętrzne.

Na gotową wyretuszowaną formę nanoszę patynę kolorystyczną jako roztwór żywicy z barwnikami i rozcieńczalnikiem. Przecierki wykonuję przy użyciu rozcieńczalnika do wyrobów epoksydowych lub toluenu. Barwniki mogą reagować chemicznie z żywicą i utwardzaczem znosząc lub tworząc zupełnie inną barwę. Na rynku są dostępne dedykowane pasty pigmentowe przygotowane na bazie żywic epoksydowych nie zmieniające barw. Może się jednak zdarzyć, że lekko zjaśnią lub nieznacznie odbarwią żywicę. Dlatego też dla uzyskania zamierzonej barwy rzeźby wykonuję szereg prób kolorystycznych i fakturalnych. Dodatkowe efekty fakturalne uzyskuję zatapiając w żywicy opiłki metali, gruboziarnisty piach lub żwir. Mogę decydować o kolorze i strukturze rzeźby.

ad. 3 Modelowanie z narzutu bezpośrednio w materiale żywicznym jest możliwe „ciastem” o gęstej konsystencji, przypominającym wyrobioną plastelinę. Gęstość jej reguluje się ilością wypełniacza. Dzięki temu „ciasto” żywiczne pozwala na wyprowadzenie detalu tj. delikatne mostki, wsporniki, przewężenia o grubości szpilki, nanizane na pręciki niewielkie formy kuliste, a także większych elementów jak np. w kompozycjach *Instrumentalna II* (str. 23, KR str. 26-29, 36, Osiągnięcia Dydaktyczne - okładka) i *Konstelacja* (DA str. 34, 35) czy w pracach z kolekcji



Beata Kotecka  
w trakcie pracy nad  
rzeźbą *Przez wiatr*  
2015

doktorskiej tj. *Pięknoduch* (DA str. 47-51), *Harmonia niepełna* (str. 15, DA str. 53-55). Pozwala na to długi czas wiązania i gęsta konsystencja. Każdy rozcieńczalnik w większym lub mniejszym stopniu powoduje podżeranie (rozpuszczanie) styropianu. Dotyczy to również, choć w nieznacznym stopniu, utrwalania powierzchni Epidianem 53 z utwardzaczem Z-1, który nie wymaga rozpuszczalnika. Żywicą nie powodującą degradacji styropianu jest Epidian 652, wprowadzony na rynek w 2017 roku. Epidian 652 jest otrzymywany z podstawowej żywicy epoksydowej Epidianu 6, nowszej wersji Epidianu 5 o korzystniejszych parametrach. Jest to mieszanka żywicy na bazie bisfenolu A, bisfenolu F oraz rozcieńczalnika aktywnego (epichlorohydryny, surowca do produkcji żywicy bazowej). Zaletą jest brak toksycznego styrenu. Oprócz tej właściwości w porównaniu z żywicami Epidian 5, czy Epidian 53 jej parametry są dużo korzystniejsze do zastosowań rzeźbiarskich. Zwiększona płynność ułatwia laminowanie ręczne oraz infuzyjne. Epidian 652 to żywica o uniwersalnym zastosowaniu, doskonałej penetracji włókien szklanych. Posiada atest Państwowego Zakładu Higieny.

ad. 4 Łączenie żywic epoksydowych z technikami ceramicznymi. W ramach Pracowni Rzeźby kierowanej przez prof. Andrzeja Joczę rozwijał się warsztat ceramiczny prowadzony przez prof. UAM dr hab. Marię Podskarbi-Hebisz. Doświadczenia zaowocowały skrzyżowaniem techniki ceramicznej i epoksydowej. Pierwsze próby utwardzania modeli z gliny żywicą przeprowadzono w ramach zajęć dydaktycznych. Prawdopodobnie nikt poza naszym wydziałem nie stosuje tej metody. Tą technologię z powodzeniem zastosowałam w kilku realizacjach m.in. w rzeźbach *Sikający ptak* (DA str. 14, 15), *Pod wiatr* (DA str. 126), ***Przez wiatr*** (str. 22, 28,31, KR str. 22-24, 34, 36, 37), ***Jamik II*** (str. 25, KR str. 18, 19, 21). Stosuję ją także do utrwalenia niewielkich projektów rzeźbiarskich, wykonanych w glinie.

Wysuszoną formę wykonaną w glinie szamotowej lub ceramicznej nasączam roztworem żywicy i toluenu, następnie pokrywam laminatem włókna lub „sieczeni” włókna szklanego i żywicy. Jest to alternatywa dla rzeźb ceramicznych, które ze względu na ryzyko uszkodzenia nie mogą być wypalone. Tutaj sprawdzają się nowe na rynku utwardzacze. Wymieszanie żywicy z innym utwardzaczem zmienia jego właściwości technologiczne. Czas wiązania z utwardzaczem Z-1 wynosi ok. 24 h. Szybciej żeluje i utwardza się układ dwuskładnikowy Epidian 5 i utwardzacz TFF. W temperaturze ok. 20<sup>o</sup> C czas utwardzania wynosi kilka minut. Ten wariant sprawdza się kiedy konieczne jest dokonanie szybkich napraw elementów z laminatu i innych tworzyw. Ze względu na dużą reaktywność utwardzacza TFF należy przygotować mieszaninę żywicy z utwardzaczem w ilościach możliwych do przerobu w ciągu kilku minut.

Przy pracach w temperaturze poniżej 15<sup>o</sup> C stosowanie utwardzacza Z-1 uniemożliwia wiązanie, należy wówczas zastosować utwardzacz TFF.

Rzeźba wykonana w glinie szamotowej (mniej tłustej od gliny brązowej) nasączona rozcieńczoną żywicą z utwardzaczem Z-1 powoduje jej uplastycznienie do fazy płynnej. Zastosowanie utwardzacza TFF eliminuje w znacznym stopniu to zjawisko. W tej technologii łatwy, w porównaniu z wypalaną ceramiką, jest retusz, naprawy i uzupełnienia. „Ciasto” żywiczne

służy do retuszu formy ceramicznej. Żywica zmieszana ze startą na pył suchą gliną szamotową lub brązową zastępuje ubytki i umożliwia sklejanie bez śladów. Laminat na powierzchni rzeźby może być wzbogacony o wartości jakiej daje mata i „sieciska” włókna szklanego. Technika ceramiczno-żywiczna pozwala na uzyskanie palety barwnej z obszaru sangwiny, sepii oraz wielu innych naturalnych barw. Żywica jest substancją bezbarwną. Zabarwiona pigmentem i nałożona na powierzchnię rzeźby daje efekty laserunkowe.

Podsumowując, właściwościami żywic chemoutwardzalnych sprzyjających urzeczywistnieniu moich idei są:

1. możliwość zróżnicowanego, indywidualnego kształtowania dowolnej formy przestrzennej, stosowania ażurów i przewężeń o znacznej wytrzymałości
2. nadawanie barwy w masie oraz faktury i struktury powierzchni
3. brak ograniczeń wielkości elementów
4. możliwość obróbki mechanicznej
5. łatwość naprawy pęknięć i uszkodzeń
6. mały ciężar, a co za tym idzie lekkość ułatwiająca transport i montaż
7. duża wytrzymałość na uszkodzenia mechaniczne, mała kruchość, odporność na pęknięcie i elastyczność
8. odporność na warunki atmosferyczne

Ela Lissitzky  
*Wyglądacz chmur*  
fotomontaż  
Moskwa  
1925  
wolne zasoby  
Wikimedia Commons



Następna strona:  
Beata Kotecka  
*Przez wiatr*  
151x38,5x36 cm  
ceramiczno  
-epoksydowa  
2015

## Synteza i wnioski

Dzieło plastyczne gdy wychodzi z pracowni zaczyna żyć życiem widzów. Gdy nie ma jednoznacznego przekazu narracyjnego, odbiorca uruchamia proces osvajania dzieła. Rozpoczęty i skończony przez autora proces twórczy mentalnie się odradza, lecz podąża w stronę od niego niezależną. Moje próby warsztatowe są ilustracjami zmagania z materiałem. W ich formie zapisują siebie. Pomimo, że są dla mnie zapisem subiektywnych odczuć komunikatywnych jako konkret, są wieloznaczne dla odbiorcy. Chciałabym, aby moje prace były początkiem drogi widza w osobistą przestrzeń interpretacyjną.

Od czasu prezentacji prac będących przedmiotem obrony doktorskiej, dostrzegam jak zmienił się mój sposób patrzenia na formę. Ówczesne prace to etap krystalizowania się własnego języka, adoptowania form nierzadko „wprost” ze świata natury. Fascynowała mnie precyzja kształtu, cyzelowany detal. Cechy te były niejednokrotnie ważniejsze od treści.

Doświadczenia z formą i technologią pozwalają mi swobodniej operować językiem form wyabstrahowanych z natury, fascynującego mnie świata nadrealizmu. Moja aktualna wiedza technologiczna pozwala na kształtowanie formy, która w innym tworzywie byłaby trudniejsza lub nieosiągalna. Technologie żywic epoksydowych dają możliwość zróżnicowanego, indywidualnego potraktowania, kształtowania dowolnej formy przestrzennej. Odczuwam, że zwiększenie kompetencji technologicznych ma dodatni wpływ na realizację zamierzeń ideowo-artystycznych.

Użycie dekonstrukcji w obszarze nadrealizmu otwiera mi nowe możliwości kreacyjne. Odczuwam silniejszy związek rzeczywistej przestrzeni rzeźbiarskiej z osobistą przestrzenią wewnętrzną.

Nowym elementem było wykorzystanie metody stosowanej w ceramice do konstrukcji większych brył o jak najmniejszej masie, a więc takich, których wnętrze

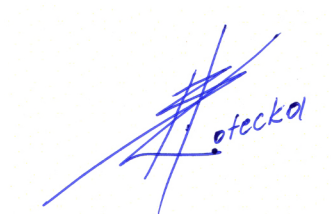




wypełniają uźebrowania, ścianki i kratownice. W następstwie tego doświadczenia pojawiła się refleksja, że w inżynieryjno-geometrycznych strukturach kryje się potencjał wizualny. Konstatacja tego faktu stanowi dla mnie nowy okres moich poszukiwań twórczych.

Moim pragnieniem jest uzyskanie satysfakcjonującego poziomu artystycznej wypowiedzi, użycia właściwszej, celniejszej formy. Odczuwam powolną i głęboką przemianę. Uzasadnia to konieczność ewaluacji własnej twórczości by mieć świadomość przebytej już drogi i jej dalszego kierunku.

Upubliknione prace, stanowiące wskazane osiągnięcie artystyczne, są dowodem subiektywnie odczuwanej wewnętrznej ewolucji. Mam nadzieję, że są reprezentatywne dla moich aktualnych wysiłków twórczych.



M. Otecka

## Bibliografia:

*Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picasso. Pisma*

red. Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska

Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969

Andrzej Jocz, *Rola nauczycieli łódzkich w tworzeniu dziedzictwa kulturowego Łodzi*, Akademia

*Sztuk Pięknych w Łodzi w nurtach sztuki współczesnej Łodzi*

Łódzkie Wydawnictwo Naukowe 1999

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*

Muzeum Sztuki, Łódź 1993, przedr., oryg.: Łódź 1931

Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Kronika nowej sztuki*

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966

Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985

Anna Krajewska, *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)* *Przestrzenie Teorii* 6,

Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006

Maria Poprzęcka, *Inne Obrazy, Oko. widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*

Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009

Aleksander Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*

Wydawnictwo Politechnika Łódzka 2014

Szymon Wróbel, *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges'a Didi-Hubermana*

Wydawnictwo Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2017



Beata Kotecka

DECONSTRUCTION AND SURREALISM  
IN MY SCULPTURAL CREATION

Postdoctoral proceedings in the field of visual arts  
in the discipline of fine arts

Adam Mickiewicz University in Poznań  
Faculty of Pedagogy and Fine Arts in Kalisz

Poznań 2019



motto:

*We know not this thing as it is in itself*

Immanuel Kant

*Critique of Pure Reason*  
trans. R. Ingarden  
Warsaw 1957

## Table of Contents

1. Indication of achievement in the habilitation process.	39
2. Introduction to the habilitation topic	40
3. The genesis of sculpting practice in the context of my research	41
4. Creative aspects of deconstruction	43
5. Description of the habilitation work <i>Deconstruction and surrealism in my sculptural creative activity</i>	46
6. Technology that materializes ideas	48
7. Synthesis and conclusions	52
8. Bibliography	53

## Indication of achievement in the habilitation process

The work indicated as the main achievement in the habilitation process (Article 16 (2) of the Act of 14 March 2003 on university degrees and university titles in arts [Journal of Laws No 65, item 595]) is a series of sculptures entitled:

### *Deconstruction and surrealism in my sculptural creation*

which includes:

1. *In crisis* (previous name: *Ceramic composition*), 53x61x43 cm, glazed ceramics, 2013
2. *Through the wind*, 151x38.5x36 cm, ceramic-epoxy, 2015
3. *Instrumental I* (previous name: *Mute Messenger*), 170x57x57 cm, epoxy, 2015-2018
4. *After the crisis* (previous name: *Meander*), 133x85x65 cm, epoxy, 2017
5. *Instrumental II*, 106x32x32 cm, epoxy, metal construction, 2019
6. *Jamik II*, 42x27x20 cm, ceramic-epoxy, 2018-2019
7. *Jamik III*, 31x41x23 cm, glazed ceramics, 2019

The works were presented successively at individual exhibitions:

1. *Between surreality and construction*, Artistic Activities Center (ODA), Piotrków Trybunalski, 2015
2. *My surrealistic vision of organic sculpture*, PROFIL Contemporary Art Gallery, CK Zamek, Poznań, 2015
3. *Surreal-organische Skulpturen*, Erfurt Theater Gallery, Erfurt, Germany, 2016
4. *The surreal-organic sculpture*, Gallery of the Department of Art of the Pedagogical University, Krakow, 2018
5. *Deconstruction and surrealism in my sculptural creation*, University Art Gallery named after Andrzej Niekrasz, Kalisz, 2019



## Introduction to the habilitation topic

Organic and surreal artistic creativity is communicative through its biological references. It is understandable due to the relations of convex and concave curves, the ratio of monolith to the openwork, relations between the whole and the detail, and because of the readability of these values, which determine that a given form provides us with visual stimuli. For these reasons, my original creative domain has always been organic-surreal sculpture. Seeing it in the broader light required many experiences, more or less successful attempts and successes, which were an incentive to follow this direction.

In this study I presented the essence of my artistic choices, based on my experience and my own creativity. The presented period includes three stages: studies completed with a master's degree (1999), academic research for the doctoral thesis completed with a doctoral dissertation (2007), and the current practice of the habilitation thesis *Deconstruction and surrealism in my sculptural creation*. I described my point of view based on the history of rationalistic<sup>1</sup> contemporary art in its surreal and symbolic variety, and the creative method, the essence of which lies in deconstruction.

Deconstruction understood in the sense attributed<sup>2</sup> to Jacques Derrida originally concerned language and literary research. However, in the last 30 years, the so-called *pictorial turn*, which states that it is not languages anymore, but the pictures are supposed to be the new object of our cult, for it is not languages but images that constitute the main human obsession. Philosophy, though itself thinking conceptually, has lived in iconoclasm for years and, what it is not willing to admit, secretly endowed pictures with more power than the greatest open iconophiles did.<sup>3</sup>

The deconstruction process can be used in relation to what is visible: photography, painting, drawing, sculpture. For me, deconstruction is a sculptural tool in the sense of determining the change in the relationship between the components of the sculpture.

Photographs of the works discussed in the summary can be found in the section: *Collection of sculptures - postdoctoral dissertation* marked with the KR page number, and in the part of Artistic work marked with DA page number.

---

1 The division of trends in contemporary art into:

- rationalist,
- expressionist,
- symbolic-surreal,

Alfred Hamilton Barr Jr. exhibition catalog *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936, and Adam Kotula and Piotr Krakowski, *Kronika nowej sztuki [Chronicle of the New Art]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

2 Jacques Derrida did not define the conceptual scope of „deconstruction“ but many philosophers, analyzing his achievements, reconstructed this concept.

3 Szymon Wróbel *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges'a Didi-Hubermana [Involuntary Images. On Georges Didi-Huberman's Image of Thought.]* Publisher Galeria Sztuki Jana Tarasina, Kalisz 2017; the author uses the Latin equivalent of the Greek term „ikonodul“, meaning a slave of images.

## The genesis of sculpting practice in the context of my research

The genesis of my sculptural achievements and the didactic work entrusted to me are ideological, artistic and technological problems addressed in the Sculpture Studio in Faculty of Pedagogy and Fine Arts, Adam Mickiewicz University in Kalisz, directed by prof. Andrzej Jocz, in which I was a student and then acted as an assistant. Currently, there are two sculptural workshops run by prof. UAM dr hab. Hanna Ograbisz-Krawiec and prof. UAM dr hab. Maria Podskarbi-Hebisz with whom I cooperate. As an academic, I received a lot of independence and freedom in continuing the Professor's program.

The period of studies is the time to choose a creative path. The Sculpture Studio, while experimenting with the problems of the sculptural form with new technologies, gave me the possibility of transcending the woman's condition in the implementation of "great" intentions. Dreams of a large realization have come true. The result are two outdoor sculptures located in front of the building of the parent university. They were the subject of my BA (p.13, DA p.82, 83) and MA (p.13, DA p.80, 81) thesis.

The fascination with the technology of chemically cured resins and the need for self-realization resulted in thirteen sculptures in the years 1999-2007: eleven in epoxy, one in ceramics and one in ceramic gypsum. Nine selected works were a doctoral collection entitled *The organic world as the source of formal inspiration in sculpture*. The title of the theoretical dissertation was *Organic abstract as a medium of surrealism*.

Scientific and research work for the doctoral thesis constitutes the development of the ability to synthesize the phenomena of the surrounding world and their articulation in the author's sculptural form.

Interest in this type of creation was aroused in me due to the study of facts and events of art history from the late nineteenth and early twentieth century. The ideological and artistic significance of every centimeter of sculpture in the context of the assessment of the whole, deviation from the vertical and level, I owe to the pioneers of the organic form, i.e. Constantin Brancusi and Hans Arp. The first of them synthesized a bird's flight trajectory, a form integrated with the space in which it rises. The second artist does not copy nature, but looks at the laws and principles of its construction. He brings to life "concrete" forms, existing parallelly and independently of the real model. Paul Gauguin contributed to the creation of the abstract organic form. Concise, silhouette shape, omitting the perspective and a strong synthetic contour deforms the subject, revealing before the surrealists the dominant role of the subconscious in the creative process. Abstract sculptures of Henry Moore and Barbara Hepworth, poetic-surrealistic paintings of Joan Miro, generated from the subconscious "internal landscapes" by Yves Tanguy, or abstractions inspired by embryonic forms of Wassily Kandinsky, are the precision of form, individual expression of works whose starting point was the world biological forms. In the process of eliminating details, they become abstract symbols. Several decades since the appearance of organic abstraction in sculpture, its ideas along with the development of construction techniques penetrate architecture. A Polish example of architecture inspired by nature, the winding Vistula line, is the Krakow building of the *MangghaCenter of Japanese Art and Technology* by Arata Isozaki, Krzysztof Ingarden and Jacek Ewa.

My everyday sculptural practice results in the crystallization of my own visual language, emphasizing

the "character of writing." Synthesis of the form, its logic, discipline, synchronization of solid figures in spatial rotation gives the opportunity to describe the world, its visual and spiritual aspects in many renditions. I situate my creativity in the rationalistic and surreal trend at the same time. In the definition of prof. A. Jocz it is an "autonomous art" that has no designations in the natural world, but is communicative through biological references.

After defending my doctorate, the next stage of my creative work was a natural continuation of earlier ideas. Over a dozen chamber works were created and nine projects with a height from 100 to 200 cm. All nongeometric compositions with a surreal and symbolic pedigree are the result of efforts to objectify, synthesize and select the observed nature.

Rational understanding of art is the source of expanding knowledge about form. Testing form in the context of content requires constant experimentation until a satisfactory result is obtained. I made such attempts in *Composition II* (DA p. 24-25, 27), *Composition V* (DA p. 6, 7), *Dancer* (DA p. 20, 21), *Amber Harp* (DA p. 18, 19). Through the relationship of detail to the whole, attempts to find the right proportion between the concavities and protrusions, activating the surface with relief as in *Composition IV* (DA p. 12, 13), I searched for a specific type of figuration and expression of the organic form that would bring out its "musicality." Chamber *Composition III* (DA p. 22, 23) refers to the idea of flight. It is based on three intersecting, dynamic axes of different lengths and directions. Despite the lack of zoomorphic references, it was chosen at the Award of the Piast's Eagle of Lednica (Pol.: Lednicki Orzeł Piastowski) by the Award Committee. (The laureates have been, among others, Prof. Henryk Samsonowicz, Prof. Zofia Kurnatowska and Prof. Gerard Labuda). *Composition VI* (DA p. 16, 17) which I call *Breath* for my own purposes is a vertical composition whose top oval fragment is to evoke the image of a windmill with unresolved wings and few perforations.

The vertical arrangement of *Composition I* (DA p.4,5) refers to the idea of biological growth and constant rebirth. The scenario of the sculpture *Reach Me* (p. 26, 27, DA p. 8-9, 11) in my intention was to show the process of biological transformation, throwing, reaching and capturing with arms that straighten out and curl up like legs of an octopus. Organic softness, cylindricality is the inspiration of the anatomy of the human body, and a reference to the world of animals and plants. I wanted it to take on human character. The work was created at a time filled with important changes in my life, the time of my child's birth. It is a state of waiting, possessiveness, tension. It unites the post-doctoral period with its form. At the same time, a series of chamber sculptures was being created. *Reach me* is a link between old and new times. The new stage was initiated by the *Pissing bird* (DA p. 14, 15). It was the answer to the slogan "Water" to the Salon Art-Expo in Hautmont in France. Elements which were long and thin in cross section (up to 0.5 cm), with small contact points were modeled in clay. In the drying process delicate fragments cracked. This prompted me to use a ceramic-resin technique. Glass fiber laminate placed on dried clay, saved the form. The reduction of mass in relation to the whole and "suspension" in space was possible thanks to the ceramic and resin technology. The idea of a sculpture with small masses suspended in space on thin rods appears in *Constellation* (DA p. 34, 35). Instead of clay, I used a much lighter polyurethane foam and covered it with epoxy. I modeled some small elements directly in the resin mass. Her specific children's figuration is a suggestion of maintaining balance while performing complicated acrobatic performances. The sculpture

is dedicated to my 9- year- old son. *Erato II* (DA p. 30, 31) is a composition with the proportions of: vertical dominance over widths. Its construction is based on a metal spine, the fragments of which are visible on the whole height. Chiaroscuro drawing of a metal structure with numerous small horizontal and diagonal elements, organizes silhouettes in rotation around the axis. The load-bearing structure I welded together allowed me to set it as the main scenario of the sculpture.

The interior, i.e. the support structure of the ceramic mold, removed from its center, is the matrix of the *Invasion* (DA p. 32, 33) sculpture project. The lines of construction drawn in space are for me a primary value.

The area that inhabits my sculptures is a window to the world of emotions, feelings, everyday experiences, or maybe a mirror in which I look at them? The goal I am aiming at is their internal logic, the sense of creation, to name and see what is immaterial. I try to make my creative path to lead me from emotions to their sculptural adaptation.

### **Creative aspects of deconstruction**

Deconstruction in art can be understood in two ways: in the sense assigned to this word by the term Jacques Derrida as, in a large generalization, a set of relations between the elements described or in the lexical sense resulting from the combination of the prefix -de- denoting the rejection of next word i.e. construction. An example of the second and part of the first understanding of deconstruction can be the image *Soft Self-Portrait with Fried Bacon* by Salvador Dali. The author and the model in one person is perhaps presented as Bartholomew the Apostle, a martyr from the beginnings of Christianity who was skinned alive. Dali's likeness is a flaccid skin torn off his head. Instead of the inner filling that gives shape, we have a system of external supports that, in the absence of the skull, try to give the torn skin the shape of a head. It is far from the original image, but you can see the artist's features in these dangling and variously stretched areas of the skin. To increase the certainty of identifying this peculiar dermoplast formula, Dali added his characteristic mustache. The image has changed the traditional relation between the skin, its shape and the frame that keeps it. The shape is the result of not the internal (filling), but the external modeling of the body. This type of deconstructive disclosure of the interior I find in my sculpture from the doctoral collection entitled *Harmony incomplete* (p.15, DA p. 53-55). Dali's painting has no iconic connection with my work, but it shows the consequences of changing the spatial relationship of the shape of the surface and the structure that maintains it. Salvador Dali represents classic surrealism, where everything can be called by name. In my works I am escaping from any kind of illustration.

My sculptural practice refers in large part to the living and organic world. I often rely on the intuitively understood principle of the formation of biological shapes. The elastic skin separating the interior from the environment works similarly to the elastic, elastic membrane, shapes the surface so that at a given volume and mass of the interior and fixed attachment points to the frame, its surface was the smallest.

In living organisms the dominant shapes are concave and convex, sometimes more or less fragmented with mathematical surfaces: a cylinder, paraboloid, sphere, rotational ellipsoid, saddle surface, catenoid, etc. My fascination and purpose is to create a sculpture so that it is not a quote from the natural world. The development of the sculptural forms I practice is up to a point, the path that evolution has gone through before. The bodies of small animals, insects and arthropods are shaped by the chitin<sup>4</sup> shells of the crusts. Biologists call this type of skeleton the external skeleton and engineers the self-supporting structure. My sculptures have a similar self-supporting structure. The sculpture shell made of fiberglass laminate layers and epoxy resins is strong enough to bear its weight and additional elements. The egg, being a compact form, is a model example of a self-supporting structure that maintains a smooth interior. The construction of larger animals (vertebrates, including humans) is based on an internal skeleton, which is a bone-carrying structure for body weight and to a certain extent determines the shape of the surface. It is the only element available for optical and sensory cognition. In my work, I use both solutions separately or together.

The internal mass and the scaffolding that holds its shape the solid. They are two independent domains, but treated as one entity in everyday practice. The deconstruction of the sculptural body, understood as a change in the relationship between the components of the sculpture, gives the potential for even a partial untangling of their common existence. It allows one to autonomize the surface and interior. In my practice, it enriches the chiaroscuro scale, activates the form, extends the space of sculptural creation. This observation became the basis for the evolution of my sculptural practice. It allowed me to reliably separate the interior and the body, let me reveal both. Thanks to deconstruction, I acquired a tool to defy the shredded structural dominance of the solid over the interior and I gained greater freedom for creativity.

The fascinating world of deconstruction (...) *certainly does not rely on stability and norm, but on the variability, momentum, and instability of connections.*<sup>5</sup>

In the history of art, examples of deconstruction can be indicated before it was so named by the creators along the Cezanne - Picasso and Braque lines. The image seen by the observer is a series of alternating views on the changing background caused by movements of the head and eyeballs. The Renaissance concept based on the one-point convergent perspective was "deconstructed" by the Cezanne's moving background. Cezanne intuitively looked for all the visible shapes of the core of basic geometric shapes. Based on the observation of Cezanne, Picasso and Braque (p. 16) made a deconstructive analysis of the object on the image plane. This type of cubism, breaking the shape of the observed model into many component pieces, at the moment of its creation has been called analytical cubism. They disassembled a three-dimensional object in order to reconstruct it in such a way on the canvas surface that you could see it from many sides. (...) *wanting to express the third dimension in its entirety, they tried to show in their paintings not only the side of the object viewed from everywhere, (...) but also its interior, so that the viewer could embrace it all at once eye. (...)*<sup>6</sup> The works of the sculptors Jacques Lipchitz, Ossip Zadkin, Aleksander Archipenko (p. 17) and other Cubists, thanks to breaking the form and reassembling it differently than originally, gained a strongly rhythmic,

---

4 An organic chemical compound from which the arthropods' outer skeletons are built. (From the Greek word *chiton* - outer coat)

5 Anna Krajewska *Dekonstrukcja jako problem estetyki* (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy) [*Deconstruction as a problem of aesthetics (on the example of Jacques Derrida's dramatic discourse)*] *Przestrzenie Teorii* 6, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2006, p. 21,

6 Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985, p. 89

geometrical composition, “kinetic volume” caused by the interpenetration of various spatial qualities. Selected examples lead to the view that deconstruction, although unnamed, has long appeared in art.

Contemporary architecture in some of its manifestations is called deconstructivism.<sup>7</sup> Determining the spatial relations of building fragments and their reassembly in a different way from the original one takes place similarly to cubism.<sup>8</sup>

The basic features of this direction are fragmentation into solids, non-linear<sup>9</sup> and unpredictable shapes, and controlled chaos. Projects by architect Rem Koolhaas may give the impression of an afterimage of the construction site, with scaffoldings, cranes and all apparent chaos. His *China Central Television* refers to Eli Lissitzky's *Cloud-hangers*.<sup>10</sup> I suppose that the trace of a deconstructed industrial landscape can be seen in my sculpture entitled ***Through the wind***<sup>11</sup> (p. 22, 28, 31, KR p. 22-24, 34, 36, 37) Another type of deconstruction occurs in the architectural or rather post-architectural activity of Gordon Matta-Clark from the 1970s. His creative method, omitting the whole baggage of contexts and conceptual references from *Building cuts* I find in my work *In crisis*, and about 10 years earlier work entitled *Straightline* (p. 18, DA p. 60-62). I interrupted my striving for a sublime organic form with strong cuts and shifts. The finished work in my opinion gives the impression of waiting for the completion, overlap and alignment of the elements. I think it contains a distant trace of retained temporariness and variability of prefabricates waiting to be assembled. Today, however, for me is a new relation of fragments and one of an unlimited number of possible deconstructions.

My close contact with nature, the hours of children's admiration, alternated with the experience of the urban landscape of the Bełchatów being created, in which I grew up in the 1980s with the largest brown coal mine and lignite in Europe. They evoke associations with the work of deconstructivists. The world of nature and at the same time the contrast in the form of a landscape dominated by skeletons of ascending buildings, blocks of flats, excavators, monstrous constructions, inevitably influenced my sculptural creation. Two-foldness of memories, their organicness or geometricity, in my case determines the path to their symbiosis. The visual trail of these landscapes, blunted and transformed by the passage of time, more and more often returns and becomes more imprinted on my works.

---

7 The reason for adopting this name for this architectural trend is not entirely clear. One of the assumptions is that the name clung to about 1982 as a result of friendship and collaboration of Jacques Derrida, the creator of the concept of deconstruction as a method of semiotic-linguistic analysis of texts and architect Peter Eisenman (later creator of the *Memorial to the Murdered Jews of Europe* in Berlin, in German *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), whose work long ago manifested this character before it was called a deconstructivist. Other architects were included in this group with: Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Coop Himmelb and Bernard Tschumi, although some of them distanced themselves from deconstructivism. The term has been widely adopted in contemporary architecture.

8 Author's footnote: Another feature of analytic cubism is approximation understood as approximation of a smooth shape with a broken line, or polyhedral solids such as a rectangular prism or pyramid, which in the case of projection on the surface of the canvas becomes a projection of these solids into a plane: square, rectangle, trapezoid. The problem is whether in deconstructivism there is a cubist superposition (submission) of perspectives with different vanishing points.

9 Author's footnote: in this case it concerns inequilaterality

10 Known for this project was never realized. The photograph is at the end of the dissertation.

11 Titles of bold works belong to the collection postdoctoral

## Description of the habilitation work **Creative aspects of deconstruction in my sculpture**

Revising my understanding of the sculpture, whose structure bearing steel, after applying the modeling plaster and laminating, is lost irrevocably, I asked not only what it presents, what is the material, what are its relations with the audience or the exhibition hall, but "I entered" inside it and I said: there is also a world of artistic fulfillment. The shells of my sculptures have no designations in the world of available, common experience, but the interiors with a geometrical-logical structure, cross-sections and divisions, braces and bracing are based on the rules and principles of the world of mathematics. The deconstruction made allows me to create sculptural beings so that the "inner life" of the surreal-organic sculptures becomes visible.

The first accepted by me intended effect of deconstruction was obtained in the ceramic composition titled *In crisis*. I changed the relationship between the interior and the outer shell, which consisted of a fragmentary omission of the surface, revealing its cross-sections and internal elements. I was intrigued by the structural possibilities of different configurations inside the body of a ceramic mold. As a result of the unveiling of the interior of the sculpture, appeared new qualities, formally attractive and rich in the sense of surreal quality, which linked the external space with the interior of the sculpture. Internal cross-sections and divisions, ribs, buttresses, brackets have increased my knowledge about the construction. The deconstructive revealing of the interior influenced the scale and hierarchy of chiaroscuro tensions, which changed the figure of the sculpture in its rotation around the axis. The nongeometric and geometric form in the form of construction lines create various relationships between densities and directions. The fragmented body gives the impression of anxiety and movement. The disclosure of the structure guarantees that the sculpture acquires aggressive and disturbing features, the form loses its commonness and "prettiness." I tried not to dominate the geometry of its organism by extending the fragments of the structure.

I used deconstruction as a creative method in subsequent realizations. It allowed me to stick to the line that determines the consistency of form and content. The consequence of the adaptation of the ceramic supporting structure is sculpture by ***Through the wind*** (p. 22, 28, 31, KR p. 22-24, 34,36, 37) made in the ceramic-epoxy technology. In relation to the original design, ***Through the wind*** was to be an enlargement of the *Against the Wind* (DA str. 126) sculpture. However, work on sculptural material made me change the original idea. The ceramic supporting structure required additional support with a metal spine. I judged its linear drawing as a dynamizing composition element. In the interpenetration of two seemingly contradictory qualities, geometry in the form of construction lines and nongeometric shape of the organic form, I heard surreal sounds. Linear elements of the structure have grown into an organic whole, penetrated into a form or grew out of it, reminiscent of industrial crane constructions. The base-foot of the sculpture carries traces that are a suggestion of the imprint of form "growing" from it. In the work ***Through the wind***, unexpectedly, the stumps of the metal structure became an important element of the composition. Sculptural values can be built by a whole range of artistic means. The same set of formal means can serve to express extreme content. A form with the features of positive affirmation in one moment (as in a child's spontaneous creativity) can change into a character with negative traits. Turn from a friend into an aggressor.

I try to create sensual associations through relations of concavity and convexity, compact and open

surfaces. The organic form is the source of many interpenetrating shapes. The creation of such shapes is a long and arduous process. While a small part of the surface has its biological source, the larger fragment consisting of many parts is the result of long-term attempts and corrections. The organic nature of the sculpture is, in addition to the curvature, the abstract details and analogies to the human body: the arrangement of skin folds, e.g. the corner of the lips, eye and many other places suggesting the accuracy of the drawing, how to finish the meeting of two lines.

By manipulating the chiaroscuro, I try to evoke the sensual impression that the fragments of the sculpture pulsate, gently wave as if they breathe, stretch and relax, constituting a dynamic continuation for one another. The location of the main body outside the center of the base, a slight deviation from the vertical, in my design is a suggestion of movement in the sculptures *Against the wind* (DA p. 126) and ***Through the wind*** (p. 22, 28, 31, KR p. 22-24, 34, 36, 37)

Intermingling solids of varied dimensions in my opinion evoke surreal moods. In the next sculpture, ***Instrumental I*** (p. 22, KR cover, p. 30-33, 35, 37), I used perforated structure of the compositional arrangement of calmed dynamics, which is the synthesis of geometric and organic form. The sculpture with a vertical form and a rich linear drawing is an example of new material and technological experience. It was created as a result of the development of Styrofoam using thin aluminum sheet. The multi-element structure required many attempts to find the internal balance of the form. Styrofoam, with its ease of modeling, was used to achieve ideological traits: it facilitated analysis, selection, simplification, and synthesis. In further processing it was degraded and its place was taken by solid epoxide. The valuation of the tension of the chiaroscuro structures of the sculpture is aimed at evoking the impression of anxiety, uncertainty, and internal disintegration. At the ideological level, the work ***In crisis*** (p. 19, KR p. 4-7, 36, DA-cover) connects with work ***After the crisis*** (cover, p. 20, KR p. 9-13, 37). Both reflect my emotional state at different times in my life. The autonomous character of both works causes the geometrical and organic form to remain in different quantitative proportions, determining their weight in sculptures. I superimpose the construction forms of the lines onto the form. The silhouette of one form, precisely defined by the shape of the contour, emphasizes its existence against the background of another form by the defined degree of covering the lumps.

During work, probably like many other artists, I am tuning myself with the sound of a selected spatial quality, delving into not only the imagined but physically arising spatial reality. Formal decisions have a specific emotional impact. With the arranged narration of my sculptures I try to define the emotions that accompany me in my life.

The concept of the ***After the crisis*** (cover, p. 20, KR p. 9-13, 37) sculpture I based on the use of two perpendicular axes in relation to each other. They stand behind it, I think, in selected places of unveiling the surface, through which I put forward geometrized elements, enabling it to be presented horizontally or vertically. In an upright position, the sculpture seems to be disturbing to me, and its undirected but perceptible aggression creates an atmosphere of discomfort. The same sculpture presented horizontally takes the form of an arc, and it is much less aggressive and dynamic. The same form can serve different ideas.

The sculpture called ***Instrumental II*** (p. 23, KR p. 26-29, 36, Didactic Achievements-cover) is a



composition with a vertical axis of symmetry. The vertical rhythm leads two sculptures that are scattered upward with small horizontal elements, vertebrae constituting a specific spine. The vertical composition is based on splitting, and internal and external details in my opinion may suggest the original unity of form, a split single entity, whose anchors did not provide consistency.

**Jamiki** are two compositions that are a synthesis of organic and geometric form. **Jamik II** ( p. 25, KR p. 18, 19, 21) made in ceramic-resin technology and **Jamik III** ( p. 24, KR p. 14-17,20) in ceramics. I obtained the disassembly effect with a locally disappearing or tilting surface, revealing the internal supporting structure. The intention was to synthesize the organic form with the geometry of construction lines reflecting the technology used. The experience of this sculpture showed how increasing the number of divisions within a form could change its character to a more monumental one. The form can be monumental within a block, this is caused by a greater number of linear divisions.

Photographing my work among fields and meadows in several small towns near Kalisz: Koronka, Dobrzec and Piekary, I was looking for a relationship with an open space. If the changing lighting gives the sculptures a new expression. What relationship it creates with elements of the landscape, near and far. Does the organicness of sculpture in the space of Nature cause disharmony. The location of the sculpture seems to be a singular point, thickening the space around it, making the further surroundings mentally more distant than it really is. I hoped that my efforts for the form would cause an interaction with nature. Planted, like plants, they will be able to breathe and live their own lives, become independent of me and will be a part of nature. Another experience was the exhibition of my sculptures in the spaces of the new building of the Theater Erfurt.<sup>12</sup> Huge glass panes connect the interior with a water, outdoor terrace. The sculptures were displayed inside within a few steps from the glass border. They were available not only for theater guests but also for all passers-by. Geometric surroundings, reflections in flat shafts, horizontal lines of stair steps and vertical wall refractions were the background contrasting silhouettes of sculptures. I perceived them differently in the clean, ascetic, isolated from the noise of the city, interiors of the Profile Gallery at the Zamek Culture Center in Poznan. I had the impression that the exhibition interiors emphasized their biological nature, they were in the Gallery and at the same time emigrated to the surreal space they only knew.

### **Technology that materializes ideas**

I realize the geometrical profile of my sculptures mainly in the technology of epoxy resins and sporadically in ceramic techniques. Epoxide is an obedient material with unlimited possibilities to build complex and resistant to atmospheric conditions forms, it is a substance with an industrial origin.

Epoxide available on the market exists under the names: Epidian 601, Epidian 652, Epidian 5, Epidian 53 together with the hardeners: Z-1, IDA, ET, TFF. The hardened resin together with the glass fiber creates a hard, stiff and durable composite. Glass fiber is available in the form of mats: 300g / m<sup>2</sup>, 450g / m<sup>2</sup>, fabrics,

---

<sup>12</sup> The theater building was completed in 2003. In the following year it received the Thuringia State Award for Architecture and Urban Planning.

string and chaff.

When working in the technology of chemically hardened resins, I have a lot of creative freedom. The technological process supports the implementation of my intentions. My idea is biologicality. Significant strength of resins allows to shape complex, thin, openwork elements and constrictions. Constructing the form from the "floating" using a gel coat allows one to build a form according to the idea. Biologicality is a form that can express vitality, growth, reproduction or degradation. Each of these aspects requires precision and technological freedom. Fiberglass and epoxy resin laminate forming a self-supporting shell is strong enough to allow for free creation of, for example, a narrowing, extensions, it allows for the suspension of complicated systems in any place of sculpture.

The technological process allows the use of several types of activities:

1. hardening the surface of the sculpture with an external laminate
2. obtaining a resin positive from a gypsum negative
3. modeling from the floating directly in the resin material
4. combining epoxy resins with ceramic techniques

**ad.1.** Hardening the surface of the sculpture with an external laminate is a technology that I use for most works. The form proper of the future sculpture arises as a result of the development of the expanded polystyrene *After the crisis* (cover, p. 20, KR p. 9-13, 37) or in the technology of the floating (the fragmentary *Instrumental I* (p. 22, KR cover, p. 30-33, 35, 37). The resulting sculpture, despite the self-supporting nature of the epoxy laminate shell, sometimes must have a construction inside it. A carefully welded steel framework made of rods, wire and reinforcing mesh decides about the materialization of the idea. At this stage, I foresee the drawing of individual silhouettes, taking into account a 2 cm increase in the sculpture in the form of gypsum reinforced with fiberglass mat and resin laminate layers. The external laminate hardens the surface of the sculpture, closing the inside of the structure and plaster or foamed polystyrene. Currently, I leave some parts of the structure uncovered. Experience and acquired manual skills with epoxy resin technology allow me to efficiently apply glass mats or chopped glass fibers. Available glass mats are too thick for my purposes, they require delamination. On the surface of the sculpture covered with a thin layer of resin, I put on a mat of a size that allows it to stick to the surface flatly, without creases. Larger curves (with a smaller radius) require smaller fragments of the mat. The processed fragment is saturated with a liquid resin until the next application causes it to run down. After hardening, I remove unevenness by hand or using electric tools and apply the next layer. I repeat the procedure several times to achieve the intended thickness. Carefully applied layers do not blur the edges of the composition. Earlier, the edge sharpened by thick mats was regained through their secondary modeling with a resin "cake", i.e. a mixture of Epidian 5 and Aerosil (colloidal silica), which thickens the resin, preventing it from running down. The undesirable effect of such procedure was thickening of the shape on the small, precise elements. The words "chaff" and "dough" were borrowed from the Academy of Fine Arts in Łódź. In colloquial language they explain the consistency of raw materials and work with resins make them more pleasant.

**ad. 2.** I used the process of obtaining a resin positive from a plaster negative removed from a model made in clay in the sculpture *Reach Me* (p. 26, 27, DA p. 8-9, 11). The use of a liquid resin requires

that the negative is glued together with the positive by soaking its interior with a silicon solution in a nitro diluent. After drying, I oil it with vegetable or animal oil. In this form I distribute the resin „dough“ that does not flow from the floors and walls of the negative. The “dough” layer should be 2 to 5 mm thick. Resin mass gives the opportunity to faithfully reproduce the details and structure of the sculpture surface. After curing, the inner layer of the resin dough is reinforced with a glass mat with a filtered solution of resin and toluene to obtain a strong positive. I reinforce the positives of larger implementations with a rod of a diameter of 2 to 8 mm, I attach it with a resin laminate to the inner walls of the positive. I carefully break off the positive from the plaster negative. The next stage is connecting the cast fragments of the form. I glue them together, retouch with “cake” and resin laminate. The obtained positive sculpture is lightweight, durable and resistant to external factors.

I apply a color patina as a resin solution with dyes and a diluent to the finished molded form. I polish it using a thinner for epoxy products or toluene. Dyes can react chemically with the resin and hardener, enduring or creating a completely different color. There are dedicated pigment pastes on the market prepared on the basis of epoxy resins that do not change colors. It may, however, happen that they slightly brighten or slightly discolor the resin. Therefore, in order to obtain the intended color of the sculpture, I carry out a number of color and texture tests. Additional textural effects are obtained by embedding metal particles, coarse sand or gravel in resin. I can decide about the color and structure of the sculpture.

**ad. 3** Modeling from the floating directly in the resin material is possible with the “dough” with a thick consistency, resembling a molded modeling clay. Its density is regulated by the amount of filler. Thanks to this, the “resin” cake allows one to bring out the detail, i.e. delicate bridges, supports, narrowing pins, small spherical forms stuck to the rods, as well as larger elements, allowing long bonding time and dense consistency as in the compositions of *Instrumental II* (p. 23, KR p. 26-29, 36, Didactic Achievements - cover) and *Konstelacja* (DA p. 34-35) or in the works from the doctoral collection *Pięknodusz* (DA p. 47-51), *Harmony incomplete* (p. 15, DA p. 53-55).

Each diluent causes a greater or lesser degree of erosion (dissolution) of the expanded polystyrene. This also applies, albeit to a negligible extent, to the surface fixation of Epidian 53 with the Z-1 hardener, which does not require a solvent. The resin that does not cause degradation of the expanded polystyrene is Epidian 652, introduced to the market in 2017. Epidian 652 is obtained from the epoxy primer Epidian 6, a newer version of Epidian 5 with more favorable parameters. It is a blend of a bisphenol A, bisphenol F resin and an active diluent (epichlorohydrin, a base resin base). The advantage is the lack of toxic styrene. In addition to this property, in comparison with Epidian 5 resins, or its parameters are much more advantageous for sculpting applications. Increased fluidity facilitates manual and infusion lamination. Epidian 652 is a resin with universal application, excellent penetration of glass fibers. It has the certificate of the National Institute of Hygiene.

**ad. 4** Combining epoxy resins with ceramic techniques. As part of the Sculpture Studio headed by prof. Andrzej Jocz, the ceramic workshop was developing, directed by prof. UAM dr hab. Maria Podskarbi-Hebisz. The experience has resulted in the intersection of ceramic and epoxy technology. The first attempts to harden clay models with resin were carried out as part of didactic classes. Probably no one outside our department uses this method. I have successfully applied this technology in several projects, including in

sculptures *Pissing bird* (DA p. 14,15), *Against the wind* (DA p. 126), ***Through the wind*** (str. 22, 28,31, KR str. 22-24, 34, 36, 37) and ***Jamik II*** (p. 25, KR p. 18, 19, 21). I also use it to consolidate small sculptural projects made in clay.

The dried mold made in chamotte or ceramic clay is impregnated with a solution of resin and toluene, then covered with fiber laminate or chopped glass and resin. It is an alternative to ceramic sculptures, which cannot be burned due to the risk of damage. New hardeners on the market work well here. Mixing the resin with another hardener changes its technological properties. The bonding time with the Z-1 hardener is approx. 24 h. The Epidian 5 two-component system and the TFF hardener are gelatinized faster and faster cured. At a temperature of about 200 degrees Celsius, the hardening time is a few minutes. This variant works well when it is necessary to make quick repairs of laminate and other materials. Due to the high reactivity of the TFF hardener, a mixture of resin and hardener should be prepared in quantities that can be processed within a few minutes.

When working at temperatures below 150 C, using Z-1 hardener prevents bonding, that is when one has to use the TFF hardener.

The sculpture made in chamotte clay (less greasy than brown clay) impregnated with diluted resin with hardener Z-1 causes its plasticization to the liquid phase. The use of TFF hardener eliminates this phenomenon to a large extent. In this technology, retouching, repairing and restoration is easy compared to the fired ceramic. The "resin" cake is used to retouch the ceramic form. The resin mixed with dust-stained dry chamotte or brown clay replaces defects and allows for gluing without traces. The laminate on the surface of the sculpture can be enriched by the values of the glass mat and glass beads. The ceramic-resin technique allows one to obtain a color palette from the area of sanguine, sepia and many other natural colors. Resin is a colorless substance. Tinged with pigment and applied to the surface of the sculpture it gives glazing effects.

In summary, the properties of chemo-resins that promote the realization of my ideas are:

1. the possibility of diverse, individual shaping of any spatial form, the use of openings and narrowing of considerable strength
2. giving color to the mass and texture as well as structure to the surface
3. there are no restrictions on the size of the elements
4. there is a the possibility of machining
5. it is easy to repair cracks and damage
6. it has light weight and therefore facilitates transport and assembly
7. it has high resistance to mechanical damage, low brittleness, resistance to cracking and flexibility
8. resistance to weather conditions

## **Synthesis and conclusions**

When the artwork leaves the studio, it begins to live with the life of the viewers. When there is no unequivocal narrative message, the recipient starts the process of taming the work. The creative process, begun and finished by the author becomes mentally revived, but goes in a direction independent of him or her. My sculptures are memoirs of desires, expectations, emotions and pain. I record myself in their form. Although they are for me a record of subjective communicative feelings as a concrete, they are ambiguous for the recipient. I would like my works to be the beginning of the viewer's path into the personal interpretation space.

Since the presentation of the works being the subject of my doctoral defense, I have seen how my way of looking at the form has changed. The works then were a stage of crystallizing of my own language, adopting forms that are often "straight" from the world of nature. I was fascinated by the precision of shape, chiseled detail. These features were often more important than content.

Experience with form and technology allow me to operate more freely the language of forms abstracted from nature, they are the beings of my hyper-reality. Technological proficiency allows me to shape molds that would be more difficult or unreachable in another material. Technologies of epoxy resins give the possibility of diverse, individual treatment, shaping any spatial form. I feel that increasing technological competence has a positive impact on the implementation of ideological and artistic goals.

The use of deconstruction in the area of surrealism opens up new creative possibilities for me. I feel a stronger relationship between the real sculptural space and the personal interior space.

A new element was the use of the method used in ceramics for the construction of larger lumps of the smallest mass, i.e. those whose interior is filled with ribbing, walls and trusses. Following this experience was a reflection that the engineering-geometric structures lies the visual potential. The establishment of this fact set a new direction for me: an organo-surrealist sculpture subjected to the process of deconstruction.

My desire is to get a satisfactory level of artistic expression, to use a more appropriate, more accurate form. I feel a slow and profound change. This justifies the need to evaluate one's own creativity to be aware of the path already traveled and its further direction.

The works, which were made public and are the indicated artistic achievement, are evidence of a subjectively felt inner evolution. I hope that they are strong points on my path to artistic and scientific independence.

## Bibliography

- Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picasso. Pisma*  
red. Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska  
Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969
- Andrzej Jocz, *Rola nauczycieli łódzkich w tworzeniu dziedzictwa kulturowego Łodzi, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi w nurtach sztuki współczesnej Łodzi*  
Łódzkie Wydawnictwo Naukowe 1999
- Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*  
Muzeum Sztuki, Łódź 1993, przedr., oryg.: Łódź 1931
- Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Kronika nowej sztuki*  
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966
- Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*  
Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- Anna Krajewska, *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)* *Przestrzenie Teorii* 6,  
Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006
- Maria Poprzęcka, *Inne Obrazy, Oko. widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*  
Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009
- Aleksander Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*  
Wydawnictwo Politechnika Łódzka 2014
- Szymon Wróbel, *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges'a Didi-Hubermana*  
Wydawnictwo Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2017



Poprzęcka









UNIwersYTET  
IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU

Publikacja sfinansowana ze środków statutowych  
Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



