

KAROLINA TOMCZAK

AFEKTYWNA RZEŹBA ZNISZCZENIA MARII BOR

WSTĘP

Stale powracający temat zniszczenia w rzeźbie Marii Bor¹ wyraża afekt artystki i jej afektywne pamiętanie w figuracji szczątkowej i egzystencjalnej². Tekst ten dotyczy więc plastycznej reprezentacji doświadczonego afektu destrukcji w sztuce Bor, który jest rozumiany jako degradacja jednostkowa, przestrzenna i ogólnoludzka, wywołana wojną i innymi historycznymi kataklizmami. W oparciu o optykę afektywnej historii sztuki, a w tym analizę formalną i kontekstualną, omówione zostają problematyka i stylistyka wybranych prac tej wybitnej artystki, potwierdzające afektywność rzeźbiarskiego wyobrażenia entropii i jej zindywidualizowane artystyczne znakowanie. Taki osobisty wyraz rzeźbiarskiego afektu finalnie warunkuje umocnienie podmiotowości kreatorki.

Afektywność rzeźby zniszczenia Bor obejmuje doświadczenia samej artystki, czyli pamiętaną przez nią drugą wojnę światową i powojenny chaos. Odnosi się także do wydarzeń historycznych i współczesnych rzeźbiarce, destruktywnych i zbrodniczych, które prowokują wspomnianie rzeczywistości przez nią przeżytych wojennych wykroczeń i tragedii. Istotne problemy badawcze analitycznie omawiane w wybranych pracach Bor sprowadzają się więc do rzeźbiarskiego wyrażenia afektu i afektywnego pamiętania zniszczenia, figuracji egzystencjalnej stylistycznie nacechowanej afektywnie, a także potwierdzającej podmiotowość afektywnej rzeźby artystki.

W części teoretycznej zaproponowanego tu dyskursu wyliczenie głównych kategorii interpretacyjnych ukierunkowuje badanie afektywnej rzeźby

¹ Maria Bor w badaniach historyczno-artystycznych występuje także jako Maria Bor-Mysłiborska. W tekście posłużono się wersją skróconą.

² Tekst stanowi kontynuację autorskich rozważań nad afektywnością wrocławskiej rzeźby związanej z tamtejszą uczelnią artystyczną – Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych [dalej PWSSP], a od 1996 roku Akademią Sztuk Pięknych.

zniszczenia autorstwa omawianej artystki. Zdefiniowanie znaczenia afektu w poszerzonym kontekście interdyscyplinarnym oraz dookreślenie go w odniesieniu do sztuki przybliżają zróżnicowaną problematykę afektywności artystycznej. Wskazanie na afektywne pamiętanie, wyodrębniając odmiany pamięci (komunikacyjną, zbiorową i kulturową) – to metodologiczna podstawa analizy afektywnego pamiętania rzeźbiarki. Przywołanie wyrażającej afekt figuracji egzystencjalnej i ukonkretnienie jej stylistyki zapowiadają analizę przedmiotową nakierowaną na rzeźbę zniszczenia Bor. Zaś w części analitycznej – oprócz wstępnego zaprezentowania artystki i tworzonej przez nią sztuki – dochodzi do zastosowania wymienionych kategorii interpretacyjnych w szczegółowej analizie stylistycznej afektywnej rzeźby destrukcji na przykładzie wybranych prac autorstwa Bor z cyklu *Człowiecze pochodnie*, powstałych w latach 70. XX wieku. Prowadzi to do metodologicznego ukonkretnienia afektywności omówionych rzeźbiarskich świadectw entropii na poziomie kreującego podmiotu i samego dzieła (w tym figuracji egzystencjalnej) oraz na poziomie percypującego widza, a także do dookreślenia wyrażonego w tych pracach afektywnego pamiętania. W finale pozwala to podkreślić indywidualność, podmiotowość i sprawczość afektywnej rzeźby zniszczenia Bor, jednocześnie dowodząc hipotezę.

AFEKTYWNOŚĆ I FIGURACJA

Afekt to w punkcie wyjścia uwarunkowany fizjologicznie stan emocjonalny³, reakcja organizmu – „wegetatywna, mięśniowa, doznaniowa” – na zmianę w podmiocie lub otoczeniu⁴. Jest to więc emocja nieświadoma i automatyczna, która wpływa na procesy poznawcze i konstytuuje świadomość⁵, stanowiąc fundament podmiotowości. Ponadto konstruuje schematy społeczne i kulturowe⁶. Gilles Deleuze określił afekt jako stan graniczny oparty na oscylowaniu podmiotowości i nierozróżnialności oraz na współistnieniu ludzkie-

³ Zob. „Afekt”, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, t. I: A–K, s. 13; L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne »Pamięci przyjaciół Żydów«*, Warszawa 2018, s. 45–52.

⁴ A. Kolańczyk, *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, w: eadem et al., *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk 2004, s. 16.

⁵ Tak twierdzą neurobiolodzy, m.in. Joseph Le Doux i Antonio Damasio. Zob. C. Papoulias, F. Callard, *Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect*, „Body and Society” 2010, 29(16), s. 39–41.

⁶ Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 47.

go i pozaludzkiego⁷. Natomiast wskazana przez Teresę Brennan „niekontrolowana transmisja afektu” odrzuca rozgraniczenie na podmiot i przedmiot, aktywizując cielesną przepuszczalność, czyli absorpcję tego, co zewnętrzne i cudzego afektu⁸. Umocowany w ciele afekt jest więc ambiwalentny, to trzon podmiotowości („genesis podmiotu”⁹), który jednocześnie otwiera się na różne wpływy i konteksty¹⁰. Jego optymalny potencjał oznacza zatem najczęściej osadzoną w podmiocie transgresywną przestrzeń relacji, która finalnie generuje międzypodmiotowy i transhistoryczny wyraz afektu w ludzkich wytworach¹¹. Ponadto zdolności modyfikacyjne afektu oraz możliwość sprawczego wpływu na jego zmianę dzięki ukierunkowanej kontroli jego przepływu – odróżniają go od traumy¹². Chronią przed związaną z nią destrukcyjną melancholią, blokującą proces żałoby¹³. W opinii Ernsta van Alphen absorpcyjność afektu uwypukla relacje między dziełem i odbiorcą, dotyczy indywidualów, ale również afektywnej zewnętrznej transmisji realizowanej przez zróżnicowane podmioty i przedmioty, między innymi dzieła sztuki i teksty¹⁴. Zatem zaproponowane w tym tekście rozumienie fenomenu afektu – wybiórczo poszerzone o aspekt neurobiologiczny, psychologiczny, filozoficzny i kulturoznawczy – jest sprowadzone do wielokonfiguracyjnej relacyjności między podmiotem (jego intelektem, zmysłami, instynktem i biologią) a innym podmiotem, przedmiotem i kontekstem¹⁵. Ujęcie to nawiązuje do wysuniętej przez Luizę

⁷ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000; Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 47.

⁸ Zob. T. Brennan, *Introduction*, w: eadem, *The Transmission of Affect*, Ithaca-London 2014, s. 1–23.

⁹ Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 47.

¹⁰ Zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, 144(6), s. 112–135.

¹¹ Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 51.

¹² Ibidem, s. 52.

¹³ Dominick LaCapra odwołując się do Freudowskiego mechanizmu żałoby i melancholii, podkreślił, że poddanie się melancholii to nieustanne odgrywanie (*working – through*) traumy w teraźniejszości i uleganie jej niszczącej sile, zaś żałoba sprowadza się do przepracowania (*acting – out*) traumy, pozostawienia jej w obszarze przeszłości i powrotu do życia wzbogaconego o nowy rodzaj samowiedzy. Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 131–135, a także: D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, tłum. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 127–162.

¹⁴ E. van Alphen, *Affective Operation of Art and Literature*, „Res” 2008, 53–54, s. 23–24.

¹⁵ Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 51.

Nader i także osadzonej na interdyscyplinarnych badaniach afektu triadycznej koncepcji afektywnej historii sztuki, która podkreśla afektywną relację występującą między podmiotem (artystą), dziełem i widzem oraz będącą „miejszem transmisji i retransmisji efektu”¹⁶. Rozpatrywanie afektywności sztuki sprowadza się więc tutaj do badania: problematyzowania i konceptualizowania afektu (podmiot), oznak jego transmisji w [materialnym] medium plastycznym (dzieło) i jego percepcji (odbiorca)¹⁷.

Przyjęta perspektywa badawcza afektywnej historii sztuki opiera się na zaproponowanej przez Rosi Braidotti i Ewę Domańską humanistycę afirmatywnej¹⁸, będącej teoretycznym antidotum na świat cierpienia, przemocy, zniszczeń i konfliktów¹⁹. Projekt humanistycy afirmatywnej krytycznie odnosi się do podkreślania „traumatycznego realizmu”, ponowoczesnej negatywności badań katastrofy, apokalipsy, żałoby i bierności ofiary oraz wynikającego stąd ograniczenia potencjału sprawczego i autoregeneracyjnego podmiotu²⁰. Taka metoda ujęcia rzeźby zniszczenia Bor pozwala dowieść odzyskiwaną sprawczość i wzbogacającą indywidualizację podmiotu tworzącego, który odrzuca degradującą celebrację cierpienia, śmierci i katastrofy oraz traumę, indyferencję i bezsilność. Mimo pamięci o doświadczeniach granicznych, wybiera pozycję podmiotu-działacza, jego witalizację oraz afirmatywną aktywność i inicjatywę, a także relacyjność, czyli autoodnowę dzięki współzależności i byciu z innym²¹.

Zróżnicowane zagadnienia problematyki afektu to między innymi odczucie, zmiana, relacyjność, otoczenie, indywidualizacja, ucieleśnienie i pamięć²². Szczególnie badawczo istotne afektywne pamiętanie wynika z oparcia wspomnienia na afekcie, który według Aleidy Assmann jest najsilniejszym stabilizatorem pamięci, obok symbolu i traumy²³. Badaczka ta wyróżniła trzy odmiany pamięci: komunikacyjną (efemeryczną, epizodyczną i jednostkową,

¹⁶ Ibidem, s. 54.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 55; R. Braidotti, *Affirmation, Pain and Empowerment*, „Asia Journal of Women Studies” 2008, 14(3), s. 7–36.

¹⁹ E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna: władza i płęć po Butler i Foucaulcie*, w: *Płęć i władza w kontekstach historycznych i współczesnych*, red. M.A. Kubiaczyk, F. Kubiaczyk, Gniezno 2014, s. 217.

²⁰ Ibidem, s. 218.

²¹ Zob. Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 56–57.

²² Zob. L. Blackmann, C. Venn, *Affect*, „Body and Society” 2010, 16(7), s. 7–28.

²³ Zob. A. Assmann, *Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma*, w: *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, red. U.J. Hebel, Heidelberg 2003, s. 15–30.

opartą na prywatnej biografii i współistnieniu z innymi)²⁴, zbiorową (chroniącą pamięć pokolenia i wzmacniającą więź społeczną, poświadczając przynależność do historycznej wspólnoty)²⁵ i kulturową (długoterminową, powołującą transhistoryczną perspektywę tożsamości zachowanej w materialnych nośnikach pamięci, tj. świadectwach kultury i sztuki, rytuałach)²⁶. Afekt jako „trzon wspomnień” dodaje „cielesnego ciężaru” wyróżnionym przez Assmann rodzajom pamięci²⁷. Afektywne osadzenie wspomnienia (tu: zniszczenia) zachowuje jego ślad (tu: utraconej wartości), mimo fragmentaryczności artystycznego ekwiwalentu przeszłości.

Opisana przez Dorotę Grubbę-Thiede figuracja egzystencjalna – szczątkowa i organiczna²⁸ – dotyczy emocjonalności podmiotu i dramatyzmu jego egzystencji. Samo pojęcie obejmuje zjawiska artystyczne lat 40., 50., 60. XX wieku i dekad późniejszych, służąc do ujęcia poszukiwań twórców rodzimych, skonfrontowanych z osobiście doświadczoną lub oglądaną przemocą²⁹ oraz wszelką opresją nacechowaną destruktywnie. Figuracja egzystencjalna wiąże się z wyobrażeniem tzw. fenomenologii cierpienia, ale i rozumieniem kreacji jako heroicznej walki afirmującej życie³⁰. Prezentuje formę szczątkową, czyli zredukowaną i fragmentaryczną, która wyjęta z uporządkowanej całości figuralnej wyobraża entropijno-sensualne rozczłonkowanie ciała³¹, co wyraża ludzkie cierpienie i destruktywne doświadczenia. Operuje kształtem groteskowo zdemontowanym i uszkodzonym, w którym można jeszcze rozpoznać figurę podmiotu. Bywa to także kształt organiczny – uogólniony i nieregularny, wyoblonny i biologiczny, przypominający ślad po człowieku, resztkę (gnat), jakby drgającą wewnętrznym niepokojem. Proponuje więc formę stylistycznie ambiwalentną – figuratywną, a zarazem sugestywną nieprzedstawieniową (w nurcie abstrakcji organicznej). Pokazuje ona człowieka w stanie

²⁴ Zob. K. Wóycicki, *Kategoria pamięci i historiografia dziejów najnowszych*, „Orbis Linguarum” 2009, 35, dostępny w internecie: https://orbis-linguarum.pl/issues/orbis_35.pdf [dostęp: 21 lipca 2024].

²⁵ Ibidem.

²⁶ A. Assmann, 1998 – *między historią a pamięcią*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 158.

²⁷ Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 259–260.

²⁸ Figurację egzystencjalną można rozróżnić na wspomniane dwie odmiany, czyli szczątkową i organiczną. Jednak to rozgraniczenie nie zawsze jest zasadne z powodu współistnienia wyznaczników stylistycznych obu wariantów przedstawieniowych.

²⁹ D. Grubba-Thiede, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, Warszawa–Toruń 2016, s. 63.

³⁰ Ibidem, s. 62–63.

³¹ Ibidem, s. 76.

dezorganizacji anatomicznej³² przyporządkowanej umarłemu, a zarazem konotuje życie jakby poruszeniem wypukło-włębnej faktury oraz sugestywnością kształtu. Taka figuracja, mocno ekspresywna i aluzyjna, czerpie z konwencji ekspresjonistycznej (emotywnie deformującej i rozbijającej kształt) oraz surrealistycznej (aktywizującej zmysły i podświadomość kontrastowaniem jakości m.in. kształtu i faktury), lokowanych w optyce psychoanalitycznej. Stanowi więc artystyczny ekwiwalent osobowości twórcy i konstytuowania się jego podmiotowości.

Figuracja egzystencjalna według badaczki jest krytycznym narzędziem rzeźby niezależnej i nowatorskiej. W nawiązaniu do teorii afektywnej historii sztuki można tu podkreślić jej artystyczną sprawczość i kreatywny witalizm jako remedium na życiowe cierpienie i „traumatyczny realizm” zdegradowanego artysty-ofiary. Reprezentujące ją wyraziste formy rzeźbiarskie wyróżniają się: wyolbrzymioną wewnętrzną ekspresją, „intensywną zawartością percepcyjną”³³, znaczeniem osobistym i jednocześnie uogólnionym w historycznym doświadczeniu zbiorowości, a także funkcją „symbolu strukturalno-materiałowego” o wartości archetypicznej³⁴. Przede wszystkim – co jest szczególnie istotne w zaproponowanym tu dyskursie – figuracja egzystencjalna umożliwia sprawczą indywidualizację artystyczną.

FIGURACJA EGZYSTENCJALNA RZEŻBY MARII BOR

Afektywne pamiętanie głównie wojennego zniszczenia Maria Bor (1932–2020)³⁵ wyraziła w rzeźbiarskiej figuracji egzystencjalnej stylistycznie su-

³² Ibidem, s. 61.

³³ Ibidem, s. 161.

³⁴ Ibidem, s. 44.

³⁵ Literatura na temat twórczości Marii Bor to głównie publikacje opracowane przez Dorotę Grubbę-Thiede, m.in. istotny tekst pt. *Maria Bor – skala dłoni i archetyp* (w: *Maria Bor-Myśluborska: rzeźba = sculptura* [katalog wystawy], 28 czerwca – 31 sierpnia 2017, Wałbrzyska Galeria Sztuki, Biuro Wystaw Artystycznych, tekst: D. Grubba-Thiede, E. Patro, tłum. K. Podpora, Wałbrzych 2017, s. nlb.), w którym autorka podkreśliła zwłaszcza poszerzoną symbolikę (archetypiczność) ikonografii rzeźbiarskich przedstawień artystki oraz szczególną stylistykę ekspresywnych struktur rozedrganych i rytmicznych. Ten zaś tekst stanowi uzupełnienie przywołanych rozważań badaczki o afektywność stylistyczną i kontekstualną rzeźby Bor, a także afektywne pamiętanie twórczyni, wyróżniając powracającą w jej pracach problematykę zniszczenia. Ponadto warto wymienić: jedno z ważniejszych merytorycznie pośmiertne opracowanie albumowe pt. *Maria Bor-Myśluborska: oś czasu*, ([katalog wystawy], 5 sierpnia – 2 października 2022, Wałbrzyska Galeria Sztuki, Biuro Wystaw Artystycznych, tekst: D. Grubba-Thiede, I. Sapka, tłum. W.P. Wiesiołek, A. Trybul-

gerującej destrukcję w wyborze nieestetycznego tworzywa i potraktowaniu faktury w ujęciu strukturalnym. Taka stylistyka zniszczenia stanowi sumę doświadczeń artystki: biograficznych oraz związanych z edukacją artystyczną i drogą twórczą. Bor od 1950 roku studiowała we wrocławskiej PWSSP na Wydziale Ceramiki i Szkła, wybierając specjalizację rzeźby. Następnie, do 1957 roku, kontynuowała naukę w Gdańsku na Wydziale Architektury³⁶, gdzie skupiła się na studium rzeźby korespondującej z architekturą. We Wrocławiu szczególny wpływ na jej twórcze poszukiwania wywarł Antoni Mehl – reprezentant inicjalnej szkoły krakowskiej na wrocławskiej uczelni i w związku z tym metody rzeźbienia na pionie i poziomie, tzw. „budowania rzeźb na wewnętrznych osiach obrotu”³⁷, popularyzowanej przez Xawerego Dunikowskiego. Zaś w Gdańsku uczył ją Stanisław Horno-Popławski, wykształcony w warszawskiej pracowni rzeźby prowadzonej przez Tadeusza Breyera, a następnie przedstawiciel indywidualnie realizowanego realizmu w kierunku eksploatacji naturalnego medium.

Pochodząca z rodziny szlacheckiej artystka z wojennym zniszczeniem zetknęła się w wieku dziecięcym, kiedy rodzinny majątek w podwarszawskim Sadlerzu stał się „stertą walących się gruzów”³⁸. Gdy wybuchła wojna, Bor

ska, Wałbrzych 2022) oraz ukierunkowane komentarze w monografii o powojennej rzeźbie rodzimej Grubby-Thiede *Nurt figuracji...* (m.in. s. 210–211, 414), a także artykuł poświęcony rzeźbie wrocławskiej (jej głównym reprezentantom i tendencjom stylistycznym) autorstwa Zbigniewa Makarewicza *Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej*, w: *Wrocław Sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*, red. A. Saj (Wrocław 2006, m.in. s. 94); kilka katalogów wystaw jednoautorskich (m.in. *Maria Bor-Myśluborska: rzeźba = sculptura...*; *Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32, Wrocław 1983; *Maria Bor. Rzeźba* [katalog wystawy], wrzesień 1971, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Świdnicka 41, Wrocław 1971). Literatura zagraniczna dotycząca artystki to leksykony i monografie dwudziestowiecznej rzeźby współczesnej, opisujące sztukę Bor obok dorobku Wilhelma Lehmbrucka, Alberto Giacomettiego, Germaine Richier, Erzsébet Schaár (co znacząco podkreśla jej artystyczną rangę), tj.: *Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, oprac. G. Meissner (München 1996); *I maestri della ceramica moderna = The masters of modern ceramics* (Faenza 1984); *Les Artistes et Maîtres du XXe siècle – publique par Les Edition Arts et Images du Monde* (Paris 1993).

³⁶ *Maria Bor. Rzeźba*, s. nlb.

³⁷ Ł. Skomorowska-Wilimowska, *Zamiast wstępu*, w: *Wrocławski krąg Dunikowskiego* [katalog wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Galeria Awangarda, Wrocław 1981, za:teczka Ł. Skomorowskiej-Wilimowskiej, Ośrodek Dokumentacji Sztuki. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu [dalej: ODS ASP], s. 3.

³⁸ E. Węgrzyn, *Wałbrzych, inaczej niż Wrocław, tętnił życiem zaraz po wojnie*, „Gazeta Wrocławska”, 3 czerwca 2011, s. 27.

miała 7 lat, gdy się skończyła – 13. Wówczas przeniosła się do Wałbrzycha, jak zapamiętała, mniej zdewastowanego niż pokryty zgliszczami Wrocław. Studia we Wrocławiu rozpoczęła w wieku 18 lat, angażując się w trwające miesiącami odgruzowywanie budynku uczelni³⁹. Zniszczenie wstępnie dotyczyło afektu przyszłej artystki–dziecka, konsekwentnie powtarzało się w młodzieńczym życiu Bor działającej w wyburzonym Wrocławiu do 1955 roku (wyjazdu do Gdańska), a potem występowało w doświadczeniach przez nią ludzkich tragediach. Po powrocie do Wałbrzycha twórczyni realizowała rzeźby pomnikowe (m.in. zdemontowany pomnik Trzech Żołnierzy „Bojownikom o Wolność i Demokrację”, inaczej pomnik XXV-lecia Wojska Polskiego w Świebodzicach, z betonu, 1979 rok; pomnik Kopernika w Wałbrzychu, z kamienia, 1976 rok), zwykle lokowane w parkach (m.in. ceramiczne *Kwiatne baby* z 1970 roku i kamienna *Terra Mater Nostra* z 1975 roku w Wałbrzychu), płaskorzeźby związane z architekturą, formy ceramiczne, posągi, popiersia i medale⁴⁰. Bor założyła i prowadziła Galerię Rzeźby Plenerowej w Wałbrzychu – „największą w Polsce miejską galerię pod chmurką”⁴¹.

Tworzyła realistyczne przedstawienia często w konwencji aktu (także interpretacje dzieł klasycznych) oraz głównie figurację umowną, o zatartym ekwiwalencie przedstawieniowym i nieregularnej fakturze. Te ostatnie szczególnie eksperymentalne formy są zbliżone do ekspresywnej abstrakcji organicznej, wrażeniowej i zmysłowej, a także nacechowane symboliką egzystencjalną, co mogło wynikać z inspiracji włoską rzeźbą egzystencjalną Alberta Giacomettiego. W odniesieniu do wyznaczonych przez Deleuze’a dwóch sposobów formalnego przewycięzania tradycyjnej figuratywności bezpośrednio ilustracyjnej, czyli abstrakcji i Figury–Wrażenia (niebanalnej i spontanicznej)⁴² – rzeźby Bor wydają się łączyć te dwa chwyt. Proponują wrażeniową

³⁹ Bor w okresie tużpowaojennym została zaangażowana do prac porządkowych i renowacyjnych na terenie Wrocławia przez profesora Mehla, orędownika odbudowy Dolnego Śląska i jego artystycznego rozkwitu (Ł. Skomorowska-Wilimowska, *Moje wspomnienia o Antonim Mehlu (wybrane fragmenty)*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996, s. 98). Gdy tego cenionego przez nią wybitnego pedagoga i rzeźbiarza z powodów politycznych usunięto z uczelni, młoda artystka wyrażając swój sprzeciw, także ją opuściła (zob. Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [6]).

⁴⁰ J. Jerych, *Wstęp*, w: *Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32, Wrocław 1983, s. nlb.

⁴¹ Węgrzyn, *Wałbrzych, inaczej niż...*, s. 27.

⁴² G. Deleuze, *Malarstwo i wrażenie*, tłum. i wybór L. Brogowski, „Obieg” 1993, 45–46(1–2), s. 11.

formę nadal figuralną, zbliżoną do nieprzedstawieniowości i wyróżniającą się siłą indywidualnej ekspresywności. Stale obecne w jej sztuce motywy, tj. figura ludzka, głównie kobieca, i rozwarta dłoń, intertekstualnie wszechstronnie odnoszą się do historycznych okrucieństw, przemocowego militarystyki i opresyjnych ideologii, w tym totalitaryzmu. Artystka wykonywała obiekty małoformatowe i monumentalne, operując różnymi materiałami rzeźbiarskimi (żeliwem, cementem, kamionką, skałą, sztucznym kamieniem, gipsem polichromowanym)⁴³. Jej autorstwa współczesna rzeźba niezmiennie więc dotyczy określonych zagadnień, tj. stylistycznie przeformułowanego realizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, organiczności i egzystencjalizmu.

W szczególnie tu istotnym cyklu rzeźb autorstwa Bor, zatytułowanym *Człowiecze pochodnie*⁴⁴, występują dwa typy ekspresjonistyczno-surrealistycznej figuracji egzystencjalnej, mianowicie: formy szczątkowe z rozpoznawalną jeszcze figurą (różne warianty przedstawienia wiedźmy), a także kompozycje organiczne – bardziej rozbudowane i biomorficzne. Prace należące do cyklu to głównie figuracja egzystencjalna szczątkowa przedstawiająca pozostałości po człowieku w stanie anatomicznego zniszczenia, ożywione wewnętrznym niepokojem i doznawanym rozpadem. Przywołują zredukowane figury Germaine Richier oraz powojenną ekspresjonistyczną rzeźbę rodzimą. Widać ich zbliżenie między innymi do turpistycznych i autoterapeutycznych form, często animalistycznych z jakby rozedrganych życiem tkanek (np. *Suki* Jerzego Jarnuszkiewicza z 1957 roku, brąz patynowany), czy też do zrytmizowanych obiektów z gwoździ, wyrażających formalnie i symbolicznie pauzę i pustkę, autorstwa Tadeusza Siekluckiego zaprzyjaźnionego z Bor⁴⁵. Jej wysmukłone rzeźby interpretujące „zwęglone”⁴⁶ ludzkie ciała oddają osobisty dramat emocjonalny, a także „metaforyczne wyobrażenie ludzkiego losu”⁴⁷. Stanowią przykład figuracji humanistycznej, podkreślającej wartość ludzkiego życia w wymiarze jednostkowym i uniwersalnym. Artystka złożyła swe prace w hołdzie „człowieczym pochodniom”, to znaczy ludziom spalonym,

⁴³ Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [8–9].

⁴⁴ Analizowane w tekście realizacji z cyklu *Człowiecze pochodnie*, tj. *Płonąca wiedźma I*, *Płonąca wiedźma II* oraz *Napalm*, jako rzeźby figuralne zdobią kamienny postument pomnika ustawionego na placu przed bramą dawnego obozu koncentracyjnego Gross-Rosen, obecnie Państwowego Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy – Wałbrzychu (powiecie świdnickim). Zob. il.: <https://polska-org.pl/668277,foto.html?idEntity=512858> [dostęp: 21 lipca 2024].

⁴⁵ Artystka kilkakrotnie zaprosiła Tadeusza Siekluckiego do współtworzenia wałbrzyskiej Galerii Rzeźby Plenerowej. Grubba-Thiede, *Nurt figuracji...*, s. 59.

⁴⁶ Jerych, *Wstęp*, s. nlb.

⁴⁷ Ibidem.

a ogólnie wszystkim zgładzonym na przestrzeni dziejów. Tym samym w rzeźbiarskiej figuracji dokonała sakralizacji szczątków, zetłałych ludzkich ciał i pozostałych po nich reliktyw. Ogień płonących pochodni ma znaczenie upamiętnienia i uczczenia ofiar z perspektywy twórczyni, która stwierdziła:

Rzeźby moje poświęcam człowieczym pochodniom przeszłych – i naszych barbarzyńskich czasów. Kartagińczycy palili dzieci na ofiarę Molochowi. Rzymianie zabawiali się podpalaniem ukrzyżowanych, miłosierny Kościół Katolicki bronił Ukrzyżowanego piekąc genialnych ludzi na rynkach. Co mógł pomyśleć w ostatniej modlitwie płonący Giordano Bruno? [...]. Coś może chciał wyrazić ostatnim gestem płonącej dłoni.

Zapalam ogień Jego pamięci na Jego posągu [...]. Zapalam ogień ceniom ludzi spalonych w hitlerowskich obozach koncentracyjnych Oświęcimia, Majdanka, Gross Rosen i tyłu, tyłu! innych [...]⁴⁸.

Z drugiej strony ogień formalnie wpisany w bryłę rzeźby symbolizuje destrukcję ludzkiego indywiduum – jego degradację (spalenie żywcem, co zaznacza sama artystka⁴⁹) podczas pamiętnych kataklizmów, czyli umownie przywołuje historyczny kontekst zagłady. Ogień oznacza więc spalenie do kości, gdzieś tam z jego tłącymi się jeszcze iskrami zniszczenia lub ociekającymi tłuszczem resztkami topionego ciała.

Ekwiwalent artystyczny płonącego człowieka, zaprezentowany głównie w przedstawieniach wieńców z tego cyklu – m.in. *Płonącej wieńcem I* z ok. 1970 roku (il. 1) – to antropomorfizująca kompozycja metalowa z wyodrębnionymi członami sugerującymi struktury kostne. Są one ekspresjonistycznie zdeformowane: wyolbrzymione w partii miednicy, z krótkimi i ekspresywnie wbitymi poziomymi kikutami, co narzuca wrażenie rozszarpania, a formalnie kształt żeliwnej kratownicy, jakby schematycznej pozostałości po człowieku. Przestrzenność bryły ze skorodowanych, wyciągniętych i głównie spłaszczonych fragmentów odbiera figurze skojarzenie z wyobrażeniem żyjącego mięsistego ciała, a konotuje zwęglone resztki. O przywołaniu umierania poprzez spalenie świadczą zwielokrotnione i swobodnie rozłożone w górze cienkie druty symbolizujące języki płomieni lub płonące włosy w przedstawieniach kobiecych. Mocno ażurowa figura sprowadza się do wieloelementowego wyciągniętego w pionie kształtu. Składa się on z aktywizujących przestrzeń powietrzną poziomych wypustek tnących otoczenie i pionowych członów, których złączenia układają się w wydłużone przeprucia. Organiczne

⁴⁸ M. Bor, *Rzeźby moje poświęcam...*, w: *Maria Bor. Pochodnie...*, s. nlb. Pisownia oryginalna, za cytowanym tekstem.

⁴⁹ *Ibidem*.

moduły kompozycji zbliżone są do kształtów biomorficznych, uogólnionych i sugestywnych, co w odniesieniu do surrealizmu wzmacnia zmysłowość i niepokojące konotacje znaczeniowe uruchamiające działanie podświadomości odbiorcy. Nadrealizm figury wynika z jej wyolbrzymionej deformacji i uduchowionych zniekształceń, a także wieloznaczności nieregularnych członów znakujących dramatyczne okoliczności spalenia: rozwartej w agonalnym geście dłoni i ociekających tłuszczem gnatów po spalonym ciele.



1. Maria Bor, *Płonąca wiedźma I*, ok. 1970, żeliwo, za: *Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32 (Wrocław 1983), s. nlb.

Zredukowana figura układa się w kształt śladu po ciele wznoszącym dłonie w bezbronny geście poddania się lub konwulsyjnego bólu i agonii. Przypomina formę krzyża ze szkieletu pozostałego po spaleniu i oznaczającego ofiarę. W wymiarze eschatologicznym jest to ofiara złożona z życia w imię ludzkości i odwołuje się do odkupieńczej śmierci skatowanego człowieka-boga, co działa uwznioślająco, mimo nieestetycznej formy wizualnej. Dorota Grubba-Thiede wskazała w *Człowieczych pochodniach* na odniesienie motywu krzyża do mistycznego ukrzyżowania z Isenheim autorstwa Matthiasa Grünewalda. Zwróciła uwagę na dłonie i ramiona – ich wrodzoną ekspresywność i spontanizację, które są widoczne między innymi w akcie miłości, tańca i rytuału, ale i umiarkowania, czyli wtórując pantomimicznemu wymownemu milczeniu konających⁵⁰. Pozwala to unaocznic wzmożoną afektywność podkreślonych w cyklu dłoni, które emitują emocje – afekt (tworzącego artysty) i go prowokują (w odbiorze). Ten szczególnie wrażliwy afektywnie człon figury w ikonografii rzeźby powojennej, zwłaszcza pomnikowej, pojawiał się w geście agonii. Impulsywnie wyrażał ostatni moment życia, to znaczy wyzierając spod zgliszczy lub ziemi-grobu⁵¹. Do takiego znaczeniowego odniesienia artystka zbliżyła się także w *Człowieczych pochodniach* – rozwartych dłoniach kobiecej figury ujętych w umownym kształcie, w górnej partii z wyostrzonych wypustek, często zredukowanych. Mimo uogólnienia w konwencjonalnym motywie, dłonie stanowią pogłos dziecięcego wspomnienia z powstania warszawskiego przyszłej rzeźbiarki, kiedy to beznożne ofiary konwulsyjnie poruszając dłońmi, próbowały wyczołgać się spod gruzów zbombardowanej Warszawy⁵².

Ten motyw dłoni został wyartykułowany w innej rzeźbie z tego cyklu pt. *Napalm*, wykonanej ok. 1970 roku (il. 2)⁵³. Stalowa kompozycja, o formie ekspresywnie poszarpanej tkanki przestrzennej figuralno-nieprzedstawieniowej, wy-

⁵⁰ Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [16–17].

⁵¹ Np. projekt pomnika w Oświęcimiu (1958) autorstwa zespołu artystów, tj.: Aliny Szapocznikow, Jerzego Chudzika, Romana Cieślewicza, Bolesława Malmurowicza, zwłaszcza jeden wariant. Zob. Projekt pomnika w Oświęcimiu 1958 (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie [dalej: MSNW]: Archiwum Aliny Szapocznikow, Prace z lat 1954–1959), <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/285/436> [dostęp: 21 lipca 2024].

⁵² Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [7].

⁵³ Ukonkretniony kontekst powstania rzeźby dotyczy: 1) inspiracji czarno-białym zdjęciem wietnamsko-amerykańskiego fotografa Nicka Uta z 8 czerwca 1972 roku, dokumentującym scenę ucieczki grupy Wietnamczyków (w tym dziewięcioletniej Kim Phuc uratowanej przez Uta) ze zbombardowanej wioski Tramng Bang koło Sajgonu; 2) spotkania z kaleką w podobny sposób pozbawionym części ciała podczas pobytu artystki we Francji. Zob. *ibidem*.



2. Maria Bor, *Napalm*, ok. 1970, żeliwo, za: <https://bwa.walbrzych.pl/wystawa/os-czasu-maria-bor-mysliborska/> [dostęp: 21 lipca 2024]

obraża szybujące w górę dłonie ofiar, które wyzierają z bezkształtnego skupiska wyostrzonych członów, jakby płomieni. Wizualnie zasugerowany, pulsujący rytm między ogniem–zgliszczami–dłonią (życiem) wyraża afektywny przepływ (czyli umocowaną emocjonalnie relacyjność między: człowiekiem–rzeczą–otoczeniem / spalonym–ruinami–płonącą przestrzenią), oddany w plastycznym medium i aktywujący pamiętanie. Grubbie-Thiede rytmiczne ułożenie dłoni przypomina ogólniej „naturę obronnej walki” lub „metaforę krzyku”⁵⁴. Ponadto

⁵⁴ Ibidem, s. nlb. [14].

„tkankę formy” rzeźb tego cyklu odczytała psychoanalitycznie jako neurotyczną, a także sugerującą agresję, żar oraz promienistą i niszczącą energię⁵⁵, które są zakodowane w doświadczeniu artystki i oznaczają wszelkie zniszczenia spowodowane ideologią i militaryzacją. Według badaczki zróżnicowana figura może przywoływać wygląd płonącej monstrancji (il. 3) czy też wotum o wartości symboliczno-ornamentalnej⁵⁶. Potwierdza to sprawność konceptualizowania afektu w mnogości różnie odczytywanych kulturowo i historycznie figuralnych wyobrażeń użytych do wskazywania w punkcie wyjścia afektywnego wspomnienia artystki, ale i każdego później przez nią doświadczanego przejawu ludzkiej opresji.



3. Maria Bor, *Płonąca wiedźma II*, ok. 1970, żeliwo, za: *Maria Bor. Pochodnie...*, s. nlb.

⁵⁵ Ibidem, s. nlb. [8].

⁵⁶ Ibidem. Widać to we wszystkich wariantach przedstawienia wiedźmy, a zwłaszcza metalowej *Płonącej wiedźmie II* (zob. tu il. 3).

Bardziej rozbudowane kompozycje cyklu *Człowiecze pochodnie* przywołują spalone miasto, chybotliwą konstrukcję z gruzu i resztek. Tytuły tych wielomodułowych rzeźb sugerują grupowe przedstawienia figuralne, np. *Ikar spadający – poległym lotnikom polskim* (il. 4) (żeliwo inkrustowane). Zaś ich forma jest nieprzedstawieniową kompozycją organiczną z biomorficznych członów połączonych w szkieletowy i poszarpany układ, zbliżoną do abstrakcji organicznej. Zbrudzona na zasadzie wydatnych wgłębień i wypukłości materia oraz namnożone przeloty wyznaczają zróżnicowany kształt przestrzennej siatki. Wygląda ona jak uszkodzona ściana lub brama przypominająca surrealistyczny labirynt czy stanowiąca jego początek. Odwołuje do przerażających ruin powojennego Wrocławia potwierdzonych we wspomnieniach



4. Maria Bor, *Ikar spadający – poległym lotnikom polskim*, ok. 1970, żeliwo inkrustowane, za: *Maria Bor. Pochodnie...*, s. nlb.

świadków⁵⁷. Sugerująca tę miejską entropię forma *Ikara spadającego...* została wyraźnie otwarta poprzez zastosowanie nieregularnych przepruć-wyrw i zwłaszcza wieloelementowych członów rozchodzących się w przestrzeni dookolnej, co przerywa obwód rzeźby i odrzuca porządkujące połączenie jej fragmentów. Takie ekspresywne rozdarcie kształtu utrudnia kompensacyjne scalenie strukturalne. Śmiertelny rozpad dotyczący poległych lotników, będący znaczeniowym punktem wyjścia dzieła, odbiera tej nieprzedstawieniowej kompozycji konstrukcyjną kompletność o potencjale efektywnego uzupełnienia wojennego deficytu emocjonalnego. Artystka pozostała tu za to przy afektywnym i silnie autoterapeutycznym poranieniu samego kształtu – śladu ludzkiej figury.

Figuracja egzystencjalna *Człowieczych pochodni* jest zapisem trwającego całopalenia człowieka, czyli emocjonalnego wyobrażenia Bor, która dokonała jego transpozycji na medium rzeźbiarskie i uogólniła do cierpienia ludzkości na przestrzeni wieków. Przedstawienie stanowi jednocześnie sublimację doświadczonego przez rzeźbiarkę wojennego pogromu. Zatem jest to artystyczny wyraz jej afektywnej pamięci uogólnionej do przeżycia ogółu, a więc odwołującej się do pamięci zbiorowej, częściowo neutralizując intymne wspomnienia. Są one tym samym wciąż przepracowywane w bezpośrednim akcie kreacji. Według innych świadków⁵⁸ to w pierwszej kolejności właśnie ogień i jego bezwzględna siła trawienia wszystkiego dookoła szczególnie mocno utrwaliły się w pamięci ocalałych, a następnie zwęglone resztki po spalonej zabudowie miejskiej, przestrzeni naturalnej, przedmiotach i ludziach. Wyrzeźbiona płonąca głowa z drutu (zob. il. 1) stanowi dobitny formalny wyraz ekspresji wprowadzony głównie do elementów ostrych, ale i organicznych w partii zapętleń. Funkcja drutu jako tworzywa zastosowanego w medium plastycznym może być zbliżona do roli gwoźdźcia, także wykonanego z metalu i o podobnym podłużnym kształcie. Drut, przyporządkowany do semantyki cierpienia, zniszczeń, żelbetonowych szczątek wysadzonych budynków, analogicznie wzmac-

⁵⁷ Przywoływali oni szczątki zabudowy „wymodelowane siłami eksplozji” (Skomorowska-Wilimowska, *Moje wspomnienia...*, s. 97), które tworzyły wówczas dziwne konfiguracje z otwartymi wnętrzami. Przestrzeń zniszczenia, powstała z wysadzonego kompleksu miejskiego, układała się w fantasmagoryczne tunele i korytarze przetkane przedmiotami o zmienionym wyglądzie i przeznaczeniu, np. pogruchofaną szafą, wywróconym wózkiem (ibidem), zwisającymi wannami i piecami (A. Szpakowska-Kujawska, *Być twórcą we Wrocławiu*, w: *O przyrodzie i kulturze*, red. E. Dobierzewska-Mozrzyńskas, A. Jezierski, „Studium Generale. Seminaria Interdyscyplinarne”, t. XIII, Wrocław 2009, s. 195).

⁵⁸ M.in. także studiującej w latach 50. we wrocławskiej PWSSP Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, która w trakcie wojny uciekając z rodzinnego Otwocka, zapamiętała właśnie płonące niezmiernie przestrzenie. Informacja z prywatnej rozmowy autorki z artystką.

nia ekspresywną ażurowość rzeźby i otwarcie formy na przestrzeń. W górnej partii bryły wprowadza on chaotyczną rytmikę i światłocieniowość, które intensyfikują wrażenie zagmatwania liniowych członów figury i jej rozerwania. Takie działanie jest także autoterapeutyczne⁵⁹. Uruchomione przez zastosowanie nitki drutu rozpraszanie materii, na zasadzie niwelowania konkretnej substancji tworzywa na rzecz dominacji przestrzeni powietrznej, silnie oddziałuje na fizjologię wzroku i psychikę podmiotów zaangażowanych w akt kreacji i percepcji dzieła (artysty i odbiorcy). Konceptyjne włączenie tego fabrykatu do omawianej rzeźby ułatwia zaangażowanie pamięci afektywnej poprzez prowokacyjną ekspresywność wycieniowanej i wyostrej metalowej linii – aktywizującej afekt. Umożliwia emisję w materialnym medium osobniczych przeżyć i lęków artystki, angażując autoterapeutycznie widza. Wyraża afekt świadka–twórczyni, a także angażuje afektywnie odbiorcę.

AFEKTYWNY ZAPIS ZNISZCZENIA

Afektywność rzeźby Marii Bor oddaje więc reakcję na doświadczone przez artystkę zniszczenie wojenne i każdą inną opresyjną sytuację historyczną, a także poświadcza wynikające stąd zmiany w kreującym indywiduum. Zgodnie z rozumieniem afektu przez Deleuze'a⁶⁰ konfrontacja z zewnętrzną entropią może stanowić ambiwalentne zderzenie doznania swojej podmiotowości i jednocześnie nierozróżnialności, w której zanika granica między człowiekiem a rzeczą (czyli otoczeniem). Cieleśna intensywność przeżycia zdegradowanej przestrzeni prowadzi do transgresywnego nią przeniknięcia i wskazanej przez Brennan „niekontrolowanej transmisji afektu”⁶¹, co po czasie wyraża się w artystycznej transpozycji i obiekcie rzeźbiarskim. W tej perspektywie, a także w odniesieniu do autorstwa Nader triadycznej koncepcji afektywnej historii sztuki, zagadnienie zniszczenia w rzeźbie Bor potraktowano tu jako: materię i sytuację destrukcji afektywnie doświadczone podczas wojny i w latach późniejszych (zapisywane w ciele i pamięci poprzez fizjologiczne ich doznanie), następnie afektywnie dekodowane (ponownie rozpoznawane i przeżywane, także w odpowiedzi na inne historyczne kataklizmy na zasadzie ich komplementarnej przystawalności) w medium plastycznym podczas kreacji, i jednocześnie w nim kodowane z przeznaczeniem do afektywnego odbioru widza.

⁵⁹ Grubba-Thiede, *Nurt figuracji...*, s. 56.

⁶⁰ Zob. Deleuze, Guattari, *Co to jest...*; Nader, *Afekt Strzeńskiego*, s. 47.

⁶¹ Zob. Brennan, *Introduction*, s. 1–23.

Afekt podmiotu autorskiego dotyczy bezpośrednio przeżycia wojennego Bor oraz jej empatycznej identyfikacji z zewnętrzną międzypodmiotową i transhistoryczną przestrzenią afektywnych relacji, która odnosi się do wielowiekowego ludzkiego cierpienia i zniszczenia (m.in. ukrzyżowanych przez Rzymian, genialnych ludzi straconych przez Kościół katolicki⁶², ale i archetypicznych metafor egzystencji i świata). Jest ona doświadczana jako same obrazy, a także wyobrażenia i wiedza o nich artystki (i ogółu). Wówczas przywołuje „ponadreligijne i ponadgeograficzne doświadczenia”⁶³, przemoc i przekroczenia związane z każdą wojną, ludzką bezwzględnością i obsesją dominacji⁶⁴. W obu przypadkach na poziomie reprezentacji afekt przejawia się w kształcie ludzkiej figury lub uogólnionym kształcie organicznym przypominającym ludzkie istnienie. Natomiast na poziomie materii⁶⁵ artystka wyraziła afekt poprzez formalną imitację znakujących entropię: ruchu i tańca (energii i rozdrżanie struktury, rytmikę układu form ukazujących dynamiczne dłonie, ramiona i całe ciało), krzyku (nerwowość postrzępionej i wielokierunkowej faktury), ognia (ekspresję liniowych członów w swoim wycienianiu sugerujących zanikanie).

Dzieło wywołuje afekt u odbiorcy, sytuuje widza jako miejsce docelowe rzeźbiarskiej fokalizacji, czyli punkt odniesienia krzyżujących się spojrzeń: ofiary – ewentualnie kata (jeżeli jest on rozpoznany przez patrzącego) – obserwatora (artysty)⁶⁶. Widz staje się przestrzenią transmisji wiedzy, pamięci, a także afektów⁶⁷, określonych jako międzypodmiotowy i transhistoryczny przekaz zawarty w trójwymiarowym obiekcie wizualnym. Na poziomie reprezentacji afekt jest odczytywany w niejednakowo figuratywnym ekwiwalencie autorskich doświadczeń lub figurze modelowej, znaczeniowo uogólnionej do niekończącego się cierpienia ludzkości. Zaś na poziomie materii „energię niepokoju” i „nieokiełznane drżenie”⁶⁸ widz odbiera, percypując nadmierne zbrzdżoną fakturę oraz kompozycyjne spiętrzenie konfiguracji ażurów i wydłużonych modułów. Nieregularne, lecz wyraźnie cyzelowane wypukłości szczególnie angażują afektywnie odbiorcę, wychodząc w jego kierunku i zapowiadając dotknięcie. Takie działanie haptyczne nakłania do współodczu-

⁶² Bor, *Rzeźby moje poświęcam...*

⁶³ Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [10].

⁶⁴ Ibidem, s. nlb. [6].

⁶⁵ Analizę afektu w odniesieniu do „reprezentacji” (tematu) i „materii” (tworzywa i zorganizowania formy) opisywanego dzieła zaproponowała Nader w: eadem, *Afekt Strzemińskiego*, s. 233.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, s. 231.

⁶⁸ Grubba-Thiede, *Maria Bor – skala...*, s. nlb. [13, 7].

wania, zagraża naruszeniem granic i współuczestnictwem. Patrzenie, ryzyko dotknięcia, rytmika kompozycyjna uruchamiają wzmożoną zmysłowość afektywnego odbioru (prowokującą wzrok – dotyk – słuch). Jest ona osiągnięta zwłaszcza podczas poznawania rzeźby w ruchu, otaczając jej strukturę złożoną z wielu wyostrzonych profilów, które ekspresywnie tną przestrzeń powietrzną i konotują przeżycie wielokierunkowego zranienia, cięcia, ułknięcia. Wzmocniony synestezyjnie kolisty ruch percypującego podmiotu zwiększa efekt afektywnego doświadczenia spalania lub zniszczenia nieznanego indywiduum uogólnionego do każdego. To doświadczenie zostaje spersonalizowane w przeżyciu odbiorcy – obserwatora cudzego bólu, widza sceny śmierci, włączonego w proces pamiętania i empatycznej identyfikacji.

W *Człowieczych pochodniach* pamiętanie afektywne jest kompleksowe, odnosi się do pamięci komunikacyjnej, zbiorowej i kulturowej. W roku ukończenia wojny niespełna trzynastoletnia Bor była świadkiem wojennych zniszczeń, szczególnie mocno pozostających w pamięci dziecka, mimo jej fragmentaryczności i niekoherencji. Taki przejaw pamięci prywatnej komunikacyjnej artystka uzupełniła wspomnieniami pokolenia wojennego i społeczną świadomością historyczną, czyli pamięcią zbiorową. Świadectwo ofiar niedawnego pogromu poznała, studiując w latach 50. we wrocławskiej PWSSP, edukowana przez pierwszych przybyszów, ale i autochtonów – świadków dotkliwej dewastacji powojennego Wrocławia, między innymi Górnoślązaka Mehla (zm. 1967 r.). Rzeźbiarka poszerzyła to doświadczenie pamiętania, wspierając się na pamięci kulturowej, czyli długoterminowej i zróżnicowanej, zapisanej w świadectwach kultury i sztuki. W ten sposób uogólniła swoje afektywne pamiętanie, uniwersalizując i częściowo neutralizując osobisty afekt wojennej degradacji. Jednocześnie transhistoryczność wyrażanego pamiętania – od starożytności (Kartańczyków palących swoje dzieci⁶⁹) do współczesności (pocisków „technicznej ciemnoty”⁷⁰) – dzięki jednakowej sile znaczeniowej „palenia, niszczenia, tępienia ludzi”⁷¹, pozwoliła jej poświadczyć własne wybrakowane dziecięce pamiętanie wojennej destrukcji w materialnej rzeźbie. Doprowadziło to do wzmocnienia podmiotowości Bor w takim procesie indywiduacji.

Warto dookreślić, że afektywne pamiętanie zniszczenia, zbrodni i konfliktów zbrojnych dotyczy doświadczeń artystki (czyli tego, co jest przez nią faktycznie pamiętane) oraz doświadczeń innych (czyli tego, co przywołuje jej wspomnienia). Bor zapamiętała bezpośrednio przeżyte niektóre sytuacje wojenne (zburzenie rodzinnego domu i tułaczkę, zniszczenie stolicy, okaleczenie

⁶⁹ Bor, *Rzeźby moje poświęcam...*

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

i zabicie uczestników powstania warszawskiego) oraz powojenne (odgruzowywanie Wrocławia, destrukcję przestrzeni i deficytowe warunki egzystencji w tym mieście). Doświadczenia innych to: wspomnienia o czasie wojennym jej znajomych, najbliższe pamięci indywidualnej artystki, wydarzenia jej współczesne występujące na przestrzeni lat – dostępne głównie pośrednio, zasłyszane lub obejrzone na materialnych nośnikach pamięci (bombardowanie wietnamskiej ludności w latach 70., katastrofy kończące się kalectwem i śmiercią); przemocowe sytuacje historyczne sięgające starożytności – najbardziej odległe, rozpowszechnione i powtarzane, archetypiczne w swoim znaczeniu i uniwersalności ludzkich przeżyć (spalenie żywcem znanych postaci mitologicznych, np. Ikara, i historycznych, np. Giordana Bruno, Joanny d’Arc, Maksymiliana Kolbego, Janusza Korczaka⁷²). Te ostatnie na zasadzie relacyjności i afektywnej odpowiedniości (analogicznie opresyjnego przeżycia) pobudzają i intensyfikują wspomnienia rzeźbiarki, wzmacniając ogólnoludzką i ponadczasową więź.

W omawianych rzeźbach Bor nakładają się na siebie różne fragmenty pamięci oraz wielogłosowość wspomnień, stabilizowane za pomocą afektu artystki, który zapewnia podmiotowość pamiętania. Jej rzeźby są zapisem wielopoziomowego i transhistorycznego doświadczenia mnemicznego – selektywnego, balansującego między współczesnym i odległym, własnym i cudzym, kodowaniem i dekodowaniem⁷³. Mimo uniwersalizowania i przesunięć czasowych, wyrażają one głównie indywidualne pamiętanie oparte na osobistej afektywnej relacji i finalnie jednostkowym doświadczeniu pamiętania (swoich i cudzych doświadczeń).

Afektywność figuracji egzystencjalnej stylistycznie definiującej rzeźbę Bor wyraziła się w jej naruszonym i zniekształconym przedstawieniu cielesności. Zachowana formalnie figuratywność uwidoczniła indywidualną konstytuującą się osobowościowo podmiotu doświadczającego zniszczenia oraz cielesne osadzenie jego afektu transmitowanego w materialnym medium. Konsekwencja stylistyczna *Człowieczych pochodni* z lat 70., jako przykładu autorstwa Bor afektywnej rzeźby anihilacji, wynika z dystansu czasowego i uwarunkowanego tym odgórnie wyznaczonego modelu figuracji egzystencjalnej. W realizacjach artystki ta figuracja jest stosunkowo formalnie umowna, łącząc osobiste i głównie odległe (dziecięce) wspomnienia z wyobrażeniem doświadczeń innych świadków żyjących w różnych okresach historycznych. W związku z tym figura, mniej lub bardziej uogólniona, wyróżnia się optymalnie zróżnicowanym kształtem (szczątkowym i organicznym), tj. szcze-

⁷² Ibidem.

⁷³ Zob. Nader, *Afekt Strzemińskiego*, s. 259.

gólnie nieregularnie opracowanym i wielokierunkowo rozpostartym, o wyolbrzymionej wydatności zbrudzeń, dodatkowo wzmocnionych żelaznymi drutami-kikutami. Ekspresjonistyczno-surrealistyczna bryła, mocno prowokująca zmysły, wydaje się dwuznacznie makabryczna i dekoracyjna.

Intensywność umocowanego w ciele afektu podmiotu tworzącego w rzeźbie Bor wyraziła się więc w przestylizowaniu formalnym i redefiniowaniu przedstawieniowych schematów (analogicznie do występującej w jej biografii repetycji motywu entropii, najpierw osobiście przeżytej, a potem pośrednio doświadczanej). Zatarło to bezpośrednio, ale nie siłą dziewczęcego afektu. Ta artystyczna wyrazistość afektu uwidoczniła się również w innych spersonalizowanych wyborach twórczych. Objęła wybiórczą modyfikację ustalonych konwencji stylistycznych oraz wyróżniające kobiecy język artystyczny Bor poszarpaną ażurowość formalną i emotywną hiperbolę wyrazu, które wchodziły w figuratywną stylizację.

PODMIOTOWOŚĆ RZEŹBY ZNISZCZENIA

Zniszczenie w rzeźbie Marii Bor, analizowane w optyce afektu i afektywnego pamiętania, wyraziło się w zindywidualizowanej stylistycznie figuracji egzystencjalnej – szczątkowej i organicznej. Zanegowanie tradycyjnej figuratywności poprzez fragmentaryczność i wybrakowanie kształtu oraz reinterpretacja awangardowych stylistyk pozwoliły na uaktualniające oddanie tragizmu destrukcji. Jego egzystencjalny ciężar został przeciwstawiony odrzucaniu traumy doświadczanej degradacji na rzecz przeformułowania afektu w artystycznym przekazie. Uzewnętrzyło się to w rzeźbie znakującej dramatyczne strukturyzowanie i stylistyczne konceptualizowanie odzyskiwanej podmiotowości, naruszonej afektem zniszczenia. Jednocześnie ujęcie rzeźby Bor w oparciu o afektywną historię sztuki wpisało się w stosunkowo nową perspektywę badawczą, proponując innowacyjne podejście do rzeźby dwudziestowiecznej i współczesnej. Podkreśliło ono relacyjność dzieł twórczyni i ich otwartość na wzajemne zróżnicowane wpływy. W związku z tym ukazało reprezentacyjny i formalny potencjał dynamicznej afektywnej wymiany między artystką – dziełem (rzeźbą) – odbiorcą, uzmysłowiło zewnętrzną transmisję ukazywanego afektu, w tym celowość jego kontekstualnego problematyzowania, między innymi w historycznym dyskursie. A zwłaszcza wyparło negatywność i indyferencję „traumatycznego podmiotu”⁷⁴ – uwydatniło sprawczość tworzącej rzeźbiarki skonfrontowanej z afektem.

⁷⁴ Ibidem, s. 57.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

- Archiwum Aliny Szapocznikow. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie [MSNW] Ośrodek Dokumentacji Sztuki. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu [ODS ASP]
- Projekt pomnika w Oświęcimiu 1958. MSNW: Archiwum Aliny Szapocznikow, Prace z lat 1954–1959, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/285/436> [dostęp: 21 lipca 2024]
- Skomorowska-Wilimowska Ł., *Zamiast wstępu*, w: *Wrocławski krąg Dunikowskiego* [katalog wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Galeria Awangarda, Wrocław 1981. Za: ODS ASP,teczka Ł. Skomorowskiej-Wilimowskiej, s. 3

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Wóycicki K., *Kategoria pamięci i historiografia dziejów najnowszych*, „Orbis Linguarum” 2009, 35, dostępny w internecie: https://orbis-linguarum.pl/issues/orbis_35.pdf [dostęp: 21 lipca 2024]

OPRACOWANIA

- „Afekt”, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, t. I: A–K, s. 13
- Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, oprac. G. Meissner, München 1996
- Alphen E. van, *Affective Operation of Art and Literature*, „Res” 2008, 53–54, s. 20–30
- Assmann A., 1998 – między historią a pamięcią, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 143–173
- Assmann A., *Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma*, w: *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, red. U.J. Hebel, Heidelberg 2003, s. 15–30
- Blackmann L., C. Venn, *Affect*, „Body and Society” 2010, 16(7), s. 7–28
- Bor M., *Rzeźby moje poświęcam...*, w: *Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32, Wrocław 1983, s. nlb.
- Braidotti R., *Affirmation, Pain and Empowerment*, „Asia Journal of Women Studies” 2008, 14(3), s. 7–36
- Brennan T., *Introduction*, w: eadem, *The Transmission of Affect*, Ithaca–London 2014, s. 1–23
- Deleuze G., F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000
- Deleuze G., *Malarstwo i wrażenie*, tłum. i wybór L. Brogowski, „Obieg” 1993, 45–46(1–2), s. 11–19
- Domańska E., *Humanistyka afirmatywna: władza i płęć po Butler i Foucaulcie*, w: *Płęć i władza w kontekstach historycznych i współczesnych*, red. M.A. Kubiacyk, F. Kubiacyk, Gniezno 2014

- Grubba-Thiede D., *Maria Bor – skala dłoni i archetyp*, w: *Maria Bor-Myśluborska: rzeźba = sculptura* [katalog wystawy], 28 czerwca – 31 sierpnia 2017, Wałbrzyska Galeria Sztuki, Biuro Wystaw Artystycznych, tekst: D. Grubba-Thiede, E. Patro, tłum. K. Podpora, Wałbrzych 2017, s. 3–26
- Grubba-Thiede D., *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, Warszawa–Toruń 2016
- I maestri della ceramica moderna = The masters of modern ceramics*, Faenza 1984
- Jerych J., *Wstęp*, w: *Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32, Wrocław 1983, s. nlb.
- Kolańczyk A., *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, w: eadem et al., *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk 2004, s. 13–47
- LaCapra D., *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, tłum. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 127–165
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009
- Les Artistes et Maîtres du XXie siècle – publique par Les Edition Arts et Images du Monde*, Paris 1993
- Makarewicz Z., *Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej*, w: *Wrocław Sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*, red. A. Saj, Wrocław 2006, s. 84–90
- Maria Bor. Pochodnie człowiecze* [katalog wystawy], lipiec–sierpień 1983, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Wita Stwosza 32, Wrocław 1983
- Maria Bor. Rzeźba* [katalog wystawy], wrzesień 1971, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, ul. Świdnicka 41, Wrocław 1971
- Maria Bor-Myśluborska: oś czasu* [katalog wystawy], 5 sierpnia – 2 października 2022, Wałbrzyska Galeria Sztuki, Biuro Wystaw Artystycznych, tekst: D. Grubba-Thiede, I. Sapka, tłum. W.P. Wiesiołek, A. Trybulska, Wałbrzych 2022
- Massumi B., *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, 144(6), s. 112–135
- Nader L., *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne »Pamięci przyjaciół Żydów«*, Warszawa 2018
- Papoulias C., F. Callard, *Biology’s Gift: Interrogating the Turn to Affect*, „Body and Society” 2010, 16(29), s. 29–56
- Skomorowska-Wilimowska Ł., *Moje wspomnienia o Antonim Mehlu (wybrane fragmenty)*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996, s. 97–102
- Szpakowska-Kujawska A., *Być twórcą we Wrocławiu*, w: *O przyrodzie i kulturze*, red. E. Dobierzewska-Mozrzyimas, A. Jezierski, „Studium Generale. Seminaria Interdyscyplinarne”, t. XIII, Wrocław 2009, s. 193–235
- Węgrzyn E., *Wałbrzych, inaczej niż Wrocław, tętnił życiem zaraz po wojnie*, „Gazeta Wrocławska”, 3 czerwca 2011, s. 27

Karolina Tomczak
University of Silesia

MARIA BOR'S AFFECTIVE SCULPTURE OF DESTRUCTION

Summary

In the text *Maria Bor's Affective Sculpture of Destruction* an attempt was made to present the issue of destruction in selected works of this artist as an expression of her affect and affective remembrance of war destruction, mainly universalized to the experiences of the general public. The artistic expression of affectivity in the material spatial medium and the author's stylistics of existential figuration – residual and organic – was analysed. In addition to the affective perspective of art history, a detailed formal and partly contextual analysis was used, to finally prove the stylistic individualization of the affective sculpture expressing entropy and the strengthening of the creator's subjectivity through its construction.

Keywords:

destruction, Maria Bor (Maria Bor-Myśluborska), sculpture, existential figuration, affect, affective memory