

Marta Smolińska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Witalność materii: wosk w twórczości Jadwigi Maziarskiej czytany z perspektywy posthumanizmu

Jadwiga Maziarska jest powszechnie uznawana za prekursorkę malarstwa materii w Polsce¹. Kwestia staje się jednak tym ciekawsza, gdy zwrócę uwagę na fakt, że w repertuarze szczególnie często używanych przez artystkę materii był wosk — substancja organiczna, kojarzona z emocjonalnością, zmysłowością, płynnością, zmiennością oraz dotykalnością². Maziarska zaczęła swój romans z woskiem około roku 1955, stosując go z lubością i uzyskując intensywnie haptyczne efekty. Haptyczność — jak ją tu rozumiem — nie eliminuje działania wzroku, lecz uruchamia go na innych zasadach, a mianowicie we współpracy z dotykiem³. W niniejszym wystąpieniu prześlę zatem ów haptyczny romans i jego niezwykle artystyczne efekty, opierając się na przekonaniu, że materiał jest znaczącym, witalnym komponentem wizualnym dzieła sztuki i nie może być odseparowany od reprezentacji⁴. W kon-

¹ Zob.: B. Piwowska, *Inżynier i majsterkowicz. O fotoszkiełach Jadwigi Maziarskiej*, [w:] *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. i oprac. B. Piwowska, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 34.

² J. Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2003, s. 28. Zobacz także: K. A. Möller, *Wachs — ein wandelbarer Werkstoff*, [w:] K. A. Möller, *Kunstwerke aus Wachs. Der Schweriner Bestand*, Sandstein Verlag, Dresden 2017, s. 8-19.

³ B. O'Shaughnessy, *The Sense of Touch*, „Australasian Journal of Philosophy”, vol. 67, no. 1, 1989, s. 37-58. Na związki widzenia i dotykania w sztuce Maziarskiej zwracała również uwagę Barbara Piwowska. Zob.: B. Piwowska, *Widzieć i dotykać. Problem wyobraźni przestrzennej i reprezentacji w twórczości Jadwigi Maziarskiej*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2005, nr 1-2.

⁴ A.-S. Lehmann, *The matter of the medium: some tools for an art theoretical interpretations of materials*, [w:] *The Matter of Art: Material, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, eds. Ch. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester University Press, Manchester 2015, s. 21.

tekście posthumanizmu wosk — jako wytwór pszczoł stosowany w sztuce od wieków — wydaje się szczególnie interesujący, a sposób, w jaki używała go Maziarska, nadaje mu szczególnej żywotności i stawia na jego „współdział” w kreowaniu finalnego efektu dzieła. Na ile Maziarska animowała wosk, na ile zaś wosk animował Maziarską? Czy perspektywa posthumanistyczna może wnieść coś odkrywczego do tradycyjnej historii sztuki w kontekście teorii materiałów jako aktywnych agentów czy aktantów, czynnych w procesie twórczym?

Barbara Piwowarska nazywa Maziarską inżynierem i majsterkowiczem, co samo w sobie uświadamia jak istotny dla artystki był sam proces twórczy. W swoim ujęciu chciałabym jednak odmaskulinizować Maziarską — wosk to przecież materiał często wiązany kulturowo z kobietami⁵ — i pokazać ją jako tę, która aktywizuje percepcję haptyczną, wskutek czego de(kon)struuje i podaje w wątpliwość wzrokocentryczną narrację modernizmu. De(kon)strukcja jest w tym wypadku rozumiana jako „badanie podstaw”, czyli analizowanie konstrukcji ugruntowujących zachodnioeuropejski światopogląd i modele myślenia, które wpłynęły także na sztukę⁶. Stosowany w niniejszym tekście zapis „de(kon)strukcja”, w szczególny sposób akcentujący aspekt destrukcji, wynika z potrzeby dobitnego podkreślania faktu, iż procesy destrukcji otwierają nowe drogi myślenia. Jacques Derrida podkreśla:

Po pierwsze, przejść fazę obalenia. Często podkreślam konieczność tej fazy obalenia, którą nazbyt szybko próbowano zdyskredytować. [...] Pominięcie fazy obalenia polega na zapomnieniu o konfliktowej i uzależniającej strukturze opozycji. Jest to więc zbyt szybkie, nie wpływające na uprzednią opozycję, przejście do neutralizacji, która praktycznie pozostawiłaby dawne pole w stanie dotychczasowym.⁷

Faza obalenia wiąże się z destrukcją, która otwiera drogę do ustanawiania nowych relacji, uwolnionych od dualizmów, opartych na hierarchii.

Sztukę haptyczną postrzegam więc jako rodzaj derridiańskiego suplementu, którego pojawienie się w znacznym i znaczącym stopniu rzutuje na dotychczasowe kategoryzacje. W tym momencie wyraziście ujawnia się krytyczny potencjał haptyczności, aktywizujący perspektywy i dyskursy odmienne od tych dominujących. Teoretyzowanie zmysłu dotyku i pojęcia haptyczności mają wszak „zdolność »rozchwiewania« [*labilité*], wstrząsania czy »wprawiania w drganie« wszelkich skostniałych struktur”⁸ — jak

⁵ J. Ullrich, *op. cit.*, s. 18.

⁶ Zob.: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 10, 20.

⁷ J. Derrida, *Pozycje: Rozmowy z Henri Rensem, Julią Kristevą, Jaen-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, wyd. II, Wydawnictwo: FA-art, Katowice 2007, s. 41.

⁸ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013, s. 12.

za Jacques'em Derridą, charakteryzując strategie de(kon)strukcji, ujęła to Anna Burzyńska.

Jak podkreśla Ann-Sophie Lehmann, jedna z najważniejszych obecnie badaczek roli materiałów w sztuce, tradycyjna historia sztuki często oddziela znaczenie od materiału, mimo że w XX w. materiały wyemancypowały się dość wyraźnie jako znaczące substancje⁹. Nadal jednak dominuje językowe odczytanie obrazów jako tekstów, co niedostatecznie uwzględnia ich materialność i powoduje, że niematerialna idea zawsze pozostaje ważniejsza niż ich wymiar materialny. Nieustannie, ukąszeni heglowsko, celebруемy dzieło sztuki, które przezwyciężyło i przerosło własną materialność. Powiedziałabym, że materialność obrazów i reliefów Maziarskiej, wykonanych z zastosowaniem wosków i parafiny, działa tak silnie, że nie da się jej zbyć skupieniem jedynie na niematerialnym przekazie czy pytaniem o to, co zostało ukazane i jak zmieniło się to wobec wyjściowego szkicu. Lehmann — aby ponownie rematerializować dzieło w języku historii sztuki — proponuje stosowanie teorii aktora-sieci, zaczerpniętej z filozofii Brunona Latoura¹⁰. Jej zdaniem — co uznaję za przekonujące — podejście to uwzględnia wrażliwość na rzeczy, materiały i procesy, a same materiały są postrzegane jako aktywni agenci w procesie tworzenia sztuki¹¹. Teoria ta pozwala uwzględnić wszystkie elementy zaangażowane w ten proces: materiał, narzędzia, twórcę — w tym konkretnym przypadku Maziarską — oraz jej idee i działania. Lehmann, kreując tzw. teorię materiału, w ramach której deklaruje ona połączenie też Latoura z wcześniejszymi teoriami związanymi z materiałami, tworzy metaforyczną skrzynkę narzędziową (ang. *a metaphorical toolbox*), otwartą na modyfikacje w zależności od konkretnego materiału. Przejmę taką prawie gotową skrzynkę narzędziową od tej badaczki, lecz będę ją również wypełniać narzędziami dobieranymi w relacji zarówno do wosku samego, jak i do tego, w jaki sposób obchodziła się z nim Maziarska. Wosk implikuje organiczność i dotykalność, a więc z tej perspektywy będę haptycznie interpretować woskowe obrazy i reliefy artystki. Każda teoria materiału musi być bowiem interdyscyplinarna.

Rudolf Arnheim jako pierwszy już w latach 20. XX w. zaproponował tzw. teorię materiału [niem. *Materialtheorie*, ang. *theory of material*], sugerując, że materiał jest używany w procesie formowania opisu rzeczywistości¹². Tak

⁹ A.-S. Lehmann, *op. cit.*, s. 22.

¹⁰ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

¹¹ A.-S. Lehmann, *op. cit.*, s. 26.

¹² *Ibidem*. Jak pisze Lehmann, pojęcie pada po raz pierwszy w książce Arnheima *Film as Art* z roku 1957, lecz pojawia się w jego notatkach już około trzy dekady wcześniej.

czyni też Maziarska, sięgając po wosk, i stopniowo, z biegiem lat coraz bardziej go oswajając dla siebie jako artystki, która podkreślała, że: „Dzisiaj sztuka nie sięga po opowiadania o ludziach, zdarzeniach i przyrodzie, lecz chce chwycić samo życie. Człowiek w sztuce działa całym sobą”¹³. Wosk pozwala zarówno na chwytnie samego życia, jak i na działanie całą sobą w procesie twórczym — Maziarska często rzeźbiła bowiem palcami powierzchnie swoich dzieł. Zostawiając na nich swoje odciski palców i energię dotyku, czyniła je bardziej organicznymi i haptycznymi. Często delikatnie nakładała też kolejne warstwy wosku pędzelkiem, gdy był jeszcze płynny i pozwalał się swobodnie dystrybuować. Kapała nim i wylewała go warstwowo, zdając się również częściowo na przypadek czy akceptując nieprzewidywalność niektórych aspektów wpisanych zarówno w taki właśnie proces pracy, jak i w samą naturę używanej materii. W procesie wysychania wiele form zmienia się nieco, a odciski palców i ślady pracy poszczególnych narzędzi zyskują wymiar indeksalny i nostalgiczny. Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki, otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której — niczym zapis — odciskają się ślady umożliwiające utrwalanie ulotnych wspomnień¹⁴. Taką perspektywę interpretacyjną otwierają również dzieła Maziarskiej, których woskowe powierzchnie wchłonęły dotyk i zaczęły emanować haptyczną aurą.

Status wosku sytuował się ponadto zwyczajowo między sztuką wysoką a niską¹⁵, co dla Maziarskiej mogło być również szczególnie pociągające — zbierała przecież wycinki z gazet i ilustrowanych magazynów oraz fragmenty tkanin i innego rodzaju „odpadki”, które włączała do swojej twórczości. Nonszalancko ignorowała, podobnie jak Erna Rosenstein, ową hierarchię i wysublimowany „sztuczny” podział, ustanowiony w ramach męskocentrycznych narracji. Myślę, że mógł uwodzić ją fakt, że wosk był traktowany jako materiał niskiej rangi: rzemieślniczy, kobiecy i amatorski; stosowany w rytuałach i dewocjonalnych, a także — dzięki swoim możliwościom do tworzenia hiperrealistycznych symulaków — jako materiał zdolny do absorbowania wszelkich znaczeń.¹⁶ Jego nietrwałość — zestawiana z wiecznością marmuru — dawała Maziarskiej poczucie, że współpracuje z materią nieobcą-

¹³ Cyt. za: B. Piwowarska, *Inżynier i majsterkowicz...*, s. 17.

¹⁴ Platon, *Teajtet*, 191 C–E, [w:] *idem, Dialogi*, t. II, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk Marek Derewiecki, Kęty 1999, s. 402-403.

¹⁵ J. Ullrich, *op. cit.*, s. 18.

¹⁶ M. Delbeke, *Matter Without Qualities? Wax in Giacomo Vivio's Discorso of 1590*, [w:] *Revival and Invention. Sculpture through its Material Histories*, eds. by S. Clerbois, M. Droth, Peter Lang, Bern 2011, s. 91-92.

żoną patosem oraz wolną od celebrowania aspiracji do wieczności.¹⁷ Ponadto z materią konsekwentnie ignorowaną przez teoretyków i historyków sztuki — wzmożone zainteresowanie nią budzi się bowiem dopiero na przełomie XX i XXI w.¹⁸

Wosk był jednakże dla artystki — moim zdaniem — także szczególnie pociągający ze względu na jego organiczność, dzięki której wywołuje on zmysłowe doznania i pobudza haptyczną wyobraźnię¹⁹. Pragnie się go dotykać, ponieważ uwodzi oko na koniuszku palca swoją często pełną światła, jakby lekko wilgotną powierzchnią, przypominającą skórę, ciało czy wewnętrzną tkanę. A jak zauważył Latour materiały mają władzę nad obrazami²⁰. Władza wosku jest szczególna, ponieważ wosk sprawia wrażenie nieustannego pozostawania w stanie transformacji i przemian. Działa niczym zanikające medium (*a Disappearing Medium*).²¹ Jest optycznie procesualny, „żywy”, co komentował m.in. Kartzeszusz, który z jednej strony narzekał na jego płynność, niestabilność i zmienność, lecz z drugiej strony wskazywał jego potencjał do prowokowania dyskusji o ciele w stanie transformacji²².

Już Johann Wolfgang Goethe uważał, że postrzegając formy organiczne, nie znajdziemy w nich niczego spokojnego i statycznego, lecz przeciwnie — dostrzeżemy nieustanny ruch²³. Jak konkluduje Astrid von Asten, biomorficzny język form umożliwia doznanie naturalnych procesów, przebiegających we wszystkim tym, co żyjące²⁴. Ze współczesnej perspektywy celnie podsumowuje definicję form organicznych i biomorficznych Tony Cragg, który sugeruje, że kształty te nie są naśladownictwem, lecz samodziel-

¹⁷ Porównaj: M. Bückling, *Wachs und Marmor. Kunsttheoretische Überlegungen der Neuzeit*, [w:] *Die große Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, hrsg. von S. Roller, Hirmer Verlag, München 2014, s. 121-137.

¹⁸ H. Grootenboer, *Introduction: On the Substance of Wax*, „Oxford Art Journal” vol. 36, no. 1, 2013, Special Issue: Theorizing Wax: On the Meaning of Disappearing Medium, s. 3.

¹⁹ Pojęcie haptycznej wyobraźni za: J. E. Jung, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, [w:] *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, ed. C. Hourihane, Princeton University Press, Princeton 2010, s. 224.

²⁰ Cyt. za: A.-S. Lehmann, *op. cit.*, s. 27.

²¹ Por.: „Oxford Art Journal” vol. 36, no. 1, 2013, Special Issue: Theorizing Wax: On the Meaning of Disappearing Medium.

²² J. Ullrich, *op. cit.*, s. 27.

²³ A. von Asten, *In der großen Werkstatt der Natur. Biomorphe Formen im Werk von Hans Arp / In the Great Studio of Nature*, [w:] *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, hrsg. O. Kornhoff, Snoeck Verlag, Köln 2011, s. 13.

²⁴ *Ibidem*, s. 12.

nymi energiami²⁵. Takie samodzielne energie wyzwala też Maziarska, która w sztuce działała całą sobą. Podkreślała przy tym, że w jej pracy ważny jest również związek z organicznym, który

[...] polega na uchwyceniu jakichś wewnętrznych reguł istnienia naturalnych organizmów, uchwyceniu, bo przecież nie są one bezpośrednim naśladownictwem. Ponadto moje działania nadają im oryginalną, wywodzącą się genetycznie ze mnie organiczność.²⁶

Organiczność ta ściśle wiąże się z właściwościami wosku, który artystka opracowywała bezpośrednio, korzystając zarówno z tego, że materiał ten umożliwia działanie spontaniczne, jak i pozwala na dokładność detalu²⁷. Wosk jest historycznie i fenomenologicznie materiałem całkowitego organicznego podobieństwa *par excellence*; jest materiałem, który sam staje się ciałem i zachowuje jakości antropomorficzne takie, jak: wrażliwość na ciepło, plastyczność i niestabilność²⁸. Georges Didi-Huberman podkreślał z kolei jego lepkość i kleistość. Maziarska animuje ciekłą, podgrzaną substancję, pozostając jednocześnie otwarta na jej sprawczość i rolę aktywnego agenta czy aktora, działającego w ramach twórczego procesu wraz z nią samą i stosowanymi narzędziami. Wosk sytuuje się pomiędzy podobieństwem a bezforemnością, iluzją a deziluzją, a także pomiędzy statusem obiektu i podmiotu²⁹, co w strategii artystycznej Maziarskiej odgrywa szalenie istotną rolę. Artystka pozostaje bowiem aktywna w owej sferze *p o m i ę d z y*, w pełni respektując i doceniając procesualny charakter tej organicznej materii.

W latach 70. XX w. psycholog James J. Gibson zaproponował teorię afor-dancji (*the theory of affordances*), w której to sam materiał generuje punkt wyjścia dla idei oraz warunkuje określone działania³⁰. Tezy te wracają w teorii Latoura, wedle którego nie tylko ludzie, lecz również rzeczy mogą być aktantami. U Maziarskiej kapanie i lanie wosku to momenty, kiedy substancja ta swoimi właściwościami kreśli wstępne założenia i możliwości działania twórczego procesu. Wosk utożsamia się z abstrakcyjnymi elementami, narastając na płaszczyznach obrazów oraz w plastycznych strukturach reliefowych. Jego płynność, lepkość i spójność zlewają się w jedno z tym, co reprezentuje, potęgując efekt organiczności, uwodzącej haptyczne widzenie. Jak pisze Lehmann,

²⁵ *Organisch / Organic*. Anthony Cragg, [w:] *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, s. 38.

²⁶ Cyt. za: B. Piwowarska, *Inżynier i majsterkowicz...*, s. 17.

²⁷ J. Ullrich, *op. cit.*, s. 28-29.

²⁸ *Ibidem*, s. 47 i nn.

²⁹ *Ibidem*, s. 255.

³⁰ J. J. Gibson, *The theory of affordances*, [w:] *Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, eds. R. Show, J. Bransford, Lawrence Erlbaum, Nowy Jork 1977, s. 67-82.

teoria Latoura pozwala postrzegać materiały w ich dynamice i działaniu w artystycznym procesie kreacji; nie zamraża ich ruchu, a czyni ich dynamizm dostępnym doświadczeniu³¹. Zazwyczaj ludzcy i nieludzcy sprawcy pozostają rozdzieleni, mimo że mają równe szanse aktywności. Używając pojęcia *material engagement* autorstwa archeologa Lambrosa Malafourisa³², powiedziałabym, że Maziarska pozwala woskowi jako „żywej”, organicznej materii w dużym stopniu inicjować warunki twórczego procesu. Dlatego, gdy patrzę na jej dzieła, nieustannie zadaję sobie pytanie, do jakiego stopnia aktywny jest sam materiał w relacji do narzędzia w dłoni artystki i idei w jej głowie³³. Paradoksalnie ta aktywność materiału trwa w tych obrazach i reliefach do dzisiaj, mimo że dawno zastygły wszystkie warstwy, lecz — jak odnotowuje Piwowarska — „pod wpływem działania czasu z wielu prac osypują się całe ich fragmenty”³⁴. Wosk obumiera niczym żywe ciało, a dzieła Maziarskiej są dzięki temu tym bardziej przekonujące w swojej organiczności.

Opisując warsztat i etapy pracy artystki, Piwowarska pisze: „Ona higieniczne przekłada na cielesne, mentalne na dotykowe, idealne na konkretne”³⁵. Maziarska wychodzi od fotoszkiców i w momencie tworzenia na ich bazie obrazów czy reliefów, współdziała z aktywnym woskiem, który chce kreować wrażenie organiczności oraz rozwijać haptyczny romans zarówno z samą artystką, jak i z odbiorcami. Kompozycje woskowe lub z użyciem wosku jako domieszki do farb olejnych powstawały m.in. na podstawie zdjęć z mikroskopu elektronowego oraz fotografii znalezionych w ilustrowanej prasie, ukazujących np. powiększoną tkankę kostną, korozję i rozpad metali, procesy chemotaksji czy kwitnące gałęzie jabłoni³⁶. Pod dłońmi i pędzlem Maziarskiej — mimo ogromnej dyscypliny w pozostawaniu blisko szkicu, na co uwagę zwracała Piwowarska — materiał pęcznieje, nabiera życia i zyskuje na organiczności. Wosk działa i aktywnie utożsamia się z tym, co reprezentowane, uzmysławiając przy tym, że *material engagement* pozwala dojść do głosu haptycznym własnościom tej substancji. W *Dramatycznej* (1964) czy *Strefie presji* (1968) stearyna nawarstwia się grubo, emanując energią pamięci zastygłego w niej już procesu lania, kapania i lepienia woskowych elementów. Na płaszczyznach „roją” się miejscami formy przypominające zwoje mózgowie czy jelita. Ich powierzchnia jest przekonująco bliska życia,

³¹ A.-S. Lehmann, *op. cit.*, s. 34.

³² Zob.: L. Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Massachusetts 2013.

³³ Por.: A.-S. Lehmann, *op. cit.*, s. 35.

³⁴ B. Piwowarska, *Inżynier i majsterkowicz...*, s. 25.

³⁵ *Ibidem*, s. 24.

³⁶ *Ibidem*, s. 21-23.



Il. 1. Jadwiga Maziańska, *Kompozycja*, 1965, technika mieszana (wosk, olej, pigmenty, karton, drewno, płótno), kolekcja prywatna, fot. M. Smolińska (detal kompozycji).



Il. 2. Jadwiga Maziarzka, *Kompozycja*, 1965, technika mieszana (wosk, olej, pigmenty, karton, drewno, płótno), kolekcja prywatna, fot. M. Smolińska (detal kompozycji).



Il. 1. Jadwiga Maziarzka, *Krystalizacja*, 1958, technika mieszana (wosk, olej, pigmenty, płótno), kolekcja prywatna, fot. M. Smolińska (detal kompozycji).

a także oryginalnej, wywodzącej się genetycznie z Maziarskiej, organiczności. Materiał ma pamięć, w której zapisał się przebieg twórczego procesu i skumulowała się jego dynamika. Maziarska, działając całą sobą, aktywizowała wosk, by wraz z nią współpracował w trakcie kreacji wrażenia dotykanej organiczności. Jej prace z użyciem tego materiału optycznie pulsują, mają własne tętno i wewnętrzną fizjologię — niektóre wabią oko na koniuszku palca, inne zaś działają nieco odstręczająco niczym typowe abiekty. Na niektórych wosk zastrygł w powierzchnie lśniące i gładkie, w innych zaś jest porowaty, chropowaty, nierówny — na dodatek często uzupełniony innymi substancjami, którymi artystka posypywała powierzchnie swoich wybranych realizacji. Natura wosku w każdym poszczególnym dziele jest rezultatem aktywności sieci aktorów: Maziarskiej, materii i jej wyjściowej konsystencji oraz używanych narzędzi. Na papierowym szkicu do *Strefy presji* widać rozchłapane lepkie plamy parafiny³⁷, które świadczą o niesforności i samowoli tej substancji w jej płynnej formie. To nie był zatem dla wszystkich aktantów całkiem przewidywalny romans! Modelujący dotyk dłoni lub pędzelka oraz mieszanie wosku z farbą pozwalały jednak zawsze na przewidzenie i zaprojektowanie haptycznych efektów.

Maziarska uzyskiwała je również w asambrażach (np. *Kompozycja*, 1965; *Kompozycja*, 1970 — na bazie widoku z lotu ptaka ruin zamku w Ogrodzieńcu), które — dzięki swojej oczywistej trójwymiarowości — dodatkowo zyskiwały na haptyczności, zmysłowości i organiczności dzięki używaniu barwionych wosków. Postrzępione, ażurowe i niestabilne mury Ogrodzieńca nieoczekiwanie zyskały na spójności, a ich pokazanie w pozycji pionowej na ścianie pozwoliło na tym silniejsze odejście od pełnej dramatyzmu struktury samych ruin i ich fotograficznej dokumentacji. Dzięki woskowi Maziarska uzyskała efekt oswojenia malowniczych, lecz także i nieco przerażających, wyszczerbionych murów. Z kolei w *Kompozycji* z 1965 r., na strukturze z kartonu i wosku, powstał obiekt o ceglastej kolorystyce, który w kilku miejscach nie mieści się na płaszczyźnie i znacząco wystaje ponad górną jej krawędź. Osobliwy mechaniczno-organiczny obiekt dzięki naturze wosku zyskuje „skórę”, która potęguje efekt ożywienia i optycznej ruchliwości, drzemiącej potencjalnie w „teleskopowych odnóżach”.

Materiał — w tym wypadku wosk — jest zatem aktantem, z którym zmysłowo romansuje Maziarska, uzyskując, niezwykle dla polskiej sztuki modernistycznej, organiczne i haptyczne efekty, związane z chwytnością wewnętrznych reguł istnienia naturalnych organizmów. A jeśli chodzi tu również, zgodnie z wypowiedzią artystki, o działanie w sztuce całą sobą, to jej dzieła wykonane z użyciem różnego rodzaju wosków w wyjątkowo intensywny sposób ten aspekt cielesnego zaangażowania akcentują. Działanie całą sobą dotyczy

³⁷ *Ibidem*, s. 24.

zarówno artystki, jak i udziela się odbiorcom w ramach haptycznego spojrzenia oraz w trakcie somaestetycznej percepcji³⁸, którą prowokują i aktywizują zmysłowe prace Maziarskiej.

Analizując prace artystki, cały czas zastanawiam się jednak, czy w mojej skrzynce narzędziowej konieczny jest zestaw posthumanistyczny wraz z jego tak popularną dziś terminologią o chwytliwych nazwach. Mam bowiem wrażenie, że, zapoczątkowana przez Arnheima już w latach 20. XX w. teoria materiału doskonale poradziłaby sobie bez posthumanizmu. Puentując, powiem zatem — prowokacyjnie odpowiadając na pytanie zawarte w tytule konferencji — że posthumanizm z perspektywy współczesności celnie i efektownie dyskursywizuje te kwestie, które historia sztuki analizowała już od dawna. I — co dziś szczególnie istotne — chodzi o tę samą historię sztuki, która w Polsce właśnie przestała być odrębną dyscypliną naukową.

Marta Smolońska

The Vitality of Matter: a Wax in the Work of Jadwiga Maziarska, Read from the Perspective of Posthumanism

Abstract

Jadwiga Maziarska is widely recognized as the precursor of matter painting in Poland. The issue, however, becomes more interesting when it is pointed out that in the repertoire, the material frequently used by the artist was wax — an organic substance associated with vitality, emotionality, sensuality, fluidity and tactility. Maziarska began her romance with wax around 1955, using it with pleasure and obtaining intensely haptic effects. The material is a significant, active visual component of a work of art and cannot be separated from the representation. In the context of posthumanism, wax — as a bee production used in art for centuries — seems to be particularly interesting, and the way in which Maziarska used it gives it a special vitality and puts it at its “complicity” in creating the final effect of the work. The text puts forward a provocative thesis that the theory of material started by Rudolf Arnheim in the 1920s would do well without posthumanism.

Keywords: Jadwiga Maziarska, wax, matter painting, posthumanism, the theory of material.

³⁸ Zob.: R. Shusterman, *Introduction: Aesthetic Experience and Somaesthetics*, „Studies in Somaesthetic. Embodied Perspectives in Philosophy, the Arts and the Human Science”, vol. I (*Aesthetic Experience and Somaesthetic*), 2018, ed. R. Shusterman, Leiden — Boston 2018, s. 1. Także: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010.