

An architectural drawing of a modern building featuring a central courtyard. The building's facade is composed of various materials, including light-colored textured panels, dark vertical slats, and glass sections. The courtyard is paved with a grid pattern. The drawing is executed in a fine-lined, sketch-like style.

TERESA KLAMAN
w poszukiwaniu form i miejsc

*Poszukiwanie rozumiem jako ciągły niedosyt,
dążenie do nie zawsze wyraźnie określonego celu,
oczekiwanie spełnienia, a jednocześnie
świadomość, że kolejne próby wciąż przede mną.*

TERESA  LAMAN
w poszukiwaniu form i miejsc

Przyjmując jako punkt wyjścia zewnętrzną formę wybranych pospolitych przedmiotów, przeobrażam je w obiekty ceramiczne. Zmiana materiału powoduje, iż stają się one nowym bytem. Zachowując zewnętrzny kształt pierwowzoru, przy jednoczesnej zmianie tworzywa, zaprzeczam ich wcześniejszej funkcji, zmieniam status znaczeniowy, staram się nobilitować je do rangi przedmiotów artystycznych.



◀ ▶ ▷

*Próba koloru III, 2016, ceramika szkliona, 47 × 45 × 47 cm
Próba koloru I, 2016, ceramika szkliona, 45 × 45 × 45 cm
Próba koloru II, 2016, ceramika szkliona, 47 × 47 × 49 cm*



Próba koloru I, 2016, ceramika szkliona, 45 × 45 × 45 cm



TERESA  LAMAN
w poszukiwaniu form i miejsc

1.	Teresa Kłaman	<i>Pół wieku na uczelni</i>	7
2.	Zofia Watrak	<i>Między naturą a metropolią</i>	29
3.	Aneta Szyłak	<i>Teresa Kłaman. Metropolis</i>	52
4.	Zofia Watrak	<i>Zwischen Natur und Metropole</i> (<i>Między naturą a metropolią</i>) tłumaczenie – Aneta Wojewodka	55
5.	Antoni Porczak	<i>Dialogiem ze światem</i> Fragmenty recenzji napisanej w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych Teresie Kłaman	103
6.	Teresa Kłaman	<i>Jestem z miasta</i>	115
7.	Jerzy Kamrowski	<i>Milczenie murów</i>	119
8.	Jerzy Kamrowski	<i>Das Schweigen der Mauern</i> (<i>Milczenie murów</i>) tłumaczenie – Joern Brokhvis	123
9.	Małgorzata Żerwe	<i>Album Teresy Kłaman</i>	141
10.		<i>Teresa Kłaman – Dorobek artystyczny</i>	148



Z cyklu *Po Sąsiedzku*, 2011–2012, terakota barwiona angobami, 15 elementów wys. ok. 70 cm

Pół wieku w akademii

Uprawiane dyscypliny plastyczne: rzeźba, rysunek, ceramika.

Urodziłam się 19 grudnia 1948 roku w Gdańsku. Po ukończeniu II LO w 1966 roku. W latach 1967–1972 studiowałam na Wydziale Rzeźby w Gdańskiej PWSSP w Pracowni Rzeźby i Rysunku prof. Alfreda Wiśniewskiego i w Pracowni Ceramiki Artystycznej prof. Hanny Żuławskiej. W maju 1973 roku zostałam zatrudniona w macierzystej uczelni. Mój czterdziestopięcioletni staż pracy dydaktycznej miał zróżnicowany przebieg.

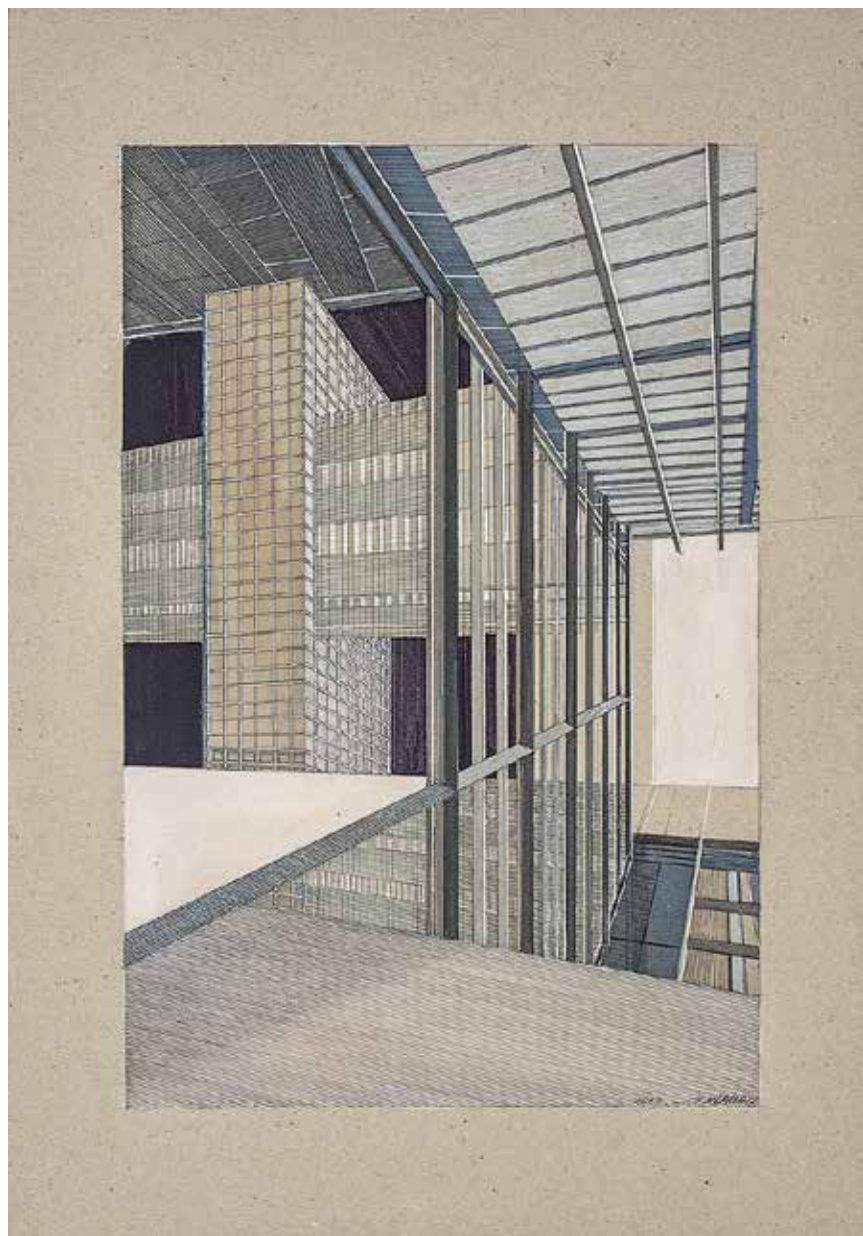
Po dwuletniej asystenturze w Pracowni Rzeźby swego promotora w latach 1975–1977 pełniłam funkcję starszego asystenta w Pracowni Rysunku i Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. W latach 1977–1981 pracowałam początkowo jako asystentka, a potem samodzielnie prowadziłam jedną z dwóch pracowni rysunku w Zaocznym Studium Wychowania Plastycznego. Po uzyskaniu stopnia adiunkta w grudniu 1980 roku w latach od 1981–1983 byłam zatrudniona jako pracownik pomocniczy w Pracowni Podstaw Rzeźby dla studentów Wydziału Rzeźby, a następnie do 1986 kierowałam Pracownią Podstaw Rzeźby dla studentów Malarstwa i Grafiki. W latach 1986–1989 w godzinach ponadwymiarowych prowadziłam również zajęcia w Pracowni Podstaw Rzeźby dla studentów I i II roku Architektury i Wzornictwa Przemysłowego. W 1989 roku powierzono mi prowadzenie Pracowni Rysunku dla studentów III i IV roku Wydziału Rzeźby. Asystentem była wówczas Katarzyna Józefowicz (obecnie profesor, dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów). Przedmiot ten wzorem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych należał wówczas do bloku zwanego Rysunkiem Wieczornym.

Z cyklu *Siedliska*, 2005, terakota angobowana, 35 × 25 × 20 cm



Z cyklu *Po Sąsiedzku*, 2011–2012, terakota barwiona angobami, 15 elementów wys. ok. 70 cm
Wystawa *Jestem z miasta*, galeria sztuki - Nowy Warzywniak, Oliwski Ratusz Kultury, Gdańsk, 2019





Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 30 × 40 cm

Zajęcia dla naszych studentów i dla studentów Wydziału Malarstwa i Grafiki odbywały się w tym samym czasie. Jakkolwiek każda z grup dysponowała własną pracownią, często nie wydziałowa przynależność, lecz atrakcyjność tak zwanych ustawień, a niekiedy po prostu wzajemne sympatie decydowały, gdzie i w jakich okolicznościach powstanie dzieło. Miało to istotne znaczenie nie tylko dla zacieśniania więzi towarzyskich. Możliwość skonfrontowania rzeźbiarskiego widzenia formy z jej malarskim czy graficznym ujęciem były nie bez znaczenia. Podobnie jak obecnie, podstawową formą kształcenia był rysunek na podstawie o studium z natury. Niezależnie od tego zadania, którego istotą było świadome transponowanie na język rysunku form zaobserwowanych w rzeczywistości, wprowadziłam obowiązkowe zadania kompozycyjne, mające stanowić odpowiedzi na podane do wyboru lub zaproponowane przez samych studentów tematy-hasła. Bazą tych prac była wyobraźnia skupiona na wybranym problemie. Miały uczyć nie tylko poprawności warsztatowej, ale przede wszystkim umiejętności dobierania takich środków formalnych, które przyczynią się do czytelności artystycznego przesłania.

W moim rozumieniu rysunek kompozycyjny najlepiej ujawnia predyspozycje oraz obszar indywidualnych zainteresowań i poszukiwań młodych adeptów sztuki. Zdarzało się, że w dążeniach do jak najtrafniejszego uchwycenia istoty rzeczy sięgano po zestaw środków plastycznych, które wymykały się jednoznaczному zaszerzegowaniu. Za moim przyzwoleniem przekraczane były niekiedy granice autonomiczności rysunku. Bywało to powodem burzliwych dyskusji. Cóż, eksperyment, poszukiwanie nowych środków wyrazu, polemika z tradycją są wpisane w twórcze doświadczenie. Dzisiaj, przy ogólnie obserwowanej tendencji do zacierania granic między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi wiele kontrowersyjnych wówczas kwestii stało się normą.





Z cyklu *Siedliska*, 2005, terakota, opiółki żelaza, 28 × 35 × 16 cm

W roku 2001, po odejściu na emeryturę prof. Henryka Luli, jako jedyna kandydatka wygrałam konkurs na prowadzenie Pracowni Ceramiki Artystycznej. Przysłałam „na gotowe”: pracownia od trzech lat funkcjonowała w pamiętającej czasy napoleońskie pomieszczeniach remizy armat na terenie Małej Zbrojowni, do której w 1996 roku przeniósł się Wydział Rzeźby. Zostałam malowniczo wnętrza zaplecza warsztatowego, przystosowane między innymi do uzdatniania gliny i opracowywania form gipsowych, wyposażone w wysłużone, ale wciąż w miarę sprawne piece elektryczne, szklarnię i pomieszczenie magazynowe. Stan posiadania dopełniało nieduże laboratorium do opracowywania i wykonywania szklów, od czasu do czasu zmieniające się w salę wykładową dla studentów technologii ceramiki. Pracownia realizacyjna mieściła się i mieści nadal na piętrze głównego budynku Małej Zbrojowni. Nie było etatu technologa, w 1999 roku bowiem na emeryturę odeszła inż. chemik Brygida Grimm. W pracowni pozostały adiunktki Krystyna Andrzejewska-Marek oraz Katarzyna Jóźwiak-Moskal. Obie świetnie zorientowane w teoretycznych i praktycznych zagadnieniach ceramiki, zajmowały się dydaktyką, opracowywaniem receptur i wykonywaniem szklów dla potrzeb studentów. Zarówno wyposażenie pracowni, jak i program kształcenia dostosowane były do realizowania kameralnych form unikatowych, szklonych glazurami na niskie temperatury.



Podjmując się prowadzenia Pracowni Ceramiki, miałam świadomość, że mój poprzednik był wybitnym artystą ceramikiem. Moja droga twórcza różniła się od drogi tego znakomitego znawcy przedmiotu. Gлина ceramiczna była tylko jednym z tworzyw, po które od czasu do czasu sięgałam. Dotychczasowa formuła pracowni mistrzowskiej z przyczyn oczywistych nie mogła być kontynuowana. Pewne zmiany były nieuniknione. Moim celem nie było totalne burzenie zastanego status quo. Respektowanie pewnych wyznaczonych długoletnim doświadczeniem wartości zawsze wydawało mi się równie ważne, jak eksperymentowanie, poszukiwanie nowych rozwiązań. Potrzeba zmian nie odnosiła się do reguł rządzących ceramiką. Dotyczyła uwarunkowań formalnych i estetycznych.

Podobnie jak wielu zajmujących się ceramiką artystów drażni mnie protekcyjne, często podszyte nutką lekceważenia, traktowanie tej dziedziny sztuki. Garncarski, rzemieślniczy rodowód ceramiki wciąż bywa dla niej czymś w rodzaju dziedzicznego obciążenia. Obawiam się, że dopóki wartościować ceramikę będzie jedynie oryginalność formy i uroda jej warstwy powierzchniowej, nie przestanie być ona postrzegana w kategoriach sztuki dekoracyjnej.



Z cyklu *Po Sądzieku*, 2011–2012, terakota barwiona angobami, 15 elementów wys. ok. 70 cm
Wystawa *Jestem z miasta*, galeria sztuki – Nowy Warzywniak, Oliwski Ratusz Kultury, Gdańsk, 2019

Z cyklu *Po Sgiedzku* (fragment), 2011–2012, terakota barwiona angobami





Z cyklu *Siedliska* (fragment), 2005, terakota angobowana

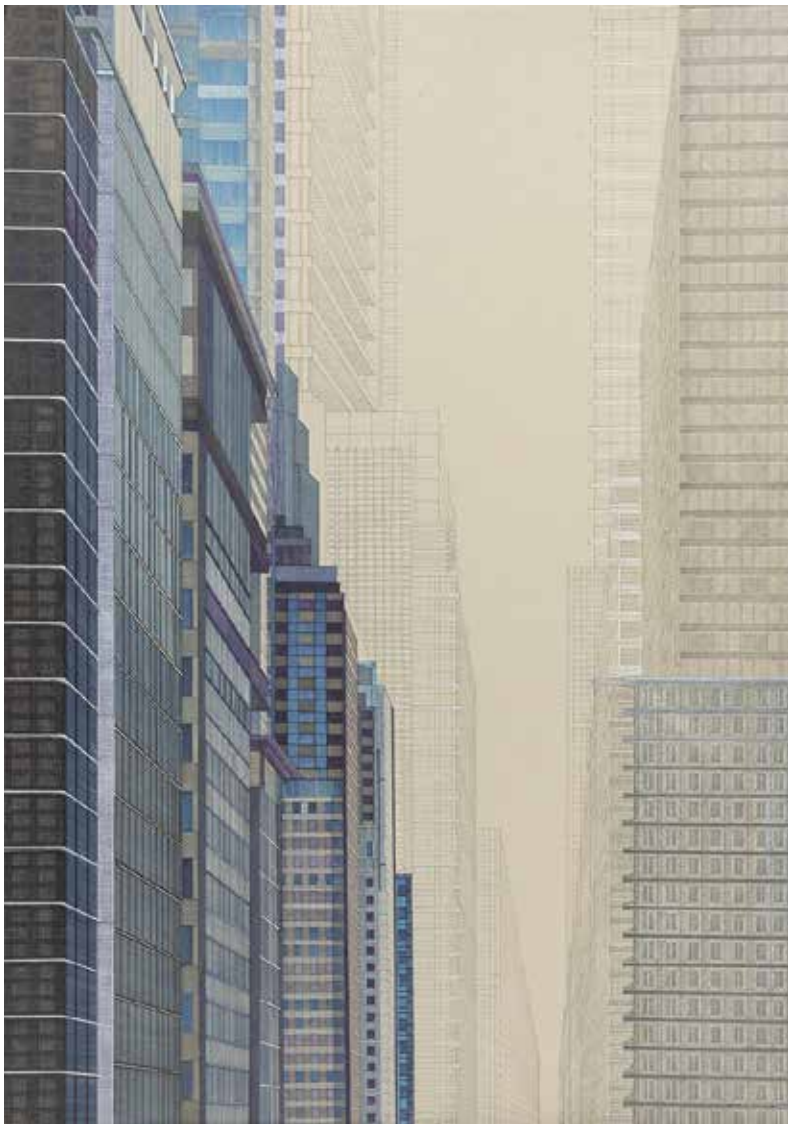




Z cyklu *Po Ssiedzku* (fragment), 2011–2012, terakota barwiona angobami

To, że pracując w tworzywie ceramicznym, operujemy innymi niż w rzeźbie środkami ekspresji, a uzależnienie od konkretnego tworzywa kłóci się z dość powszechną obecnie tendencją do przekraczania barier materiałowych, nie znaczy, że prace ceramiczne nie mogą zawierać odautor-
skiego przesłania i tak jak współczesne obiekty rzeźbiarskie być nośnikiem określonych treści. Wówczas zarówno dobór środków formalnych, jak również przyjęta metoda pracy powinny być tym celom podporządkowane. Przy projektowaniu warto brać pod uwagę nie tylko fizyczne cechy gliny, ale także jej znaczenie skojarzeniowe, metaforyczne czy symboliczne. Ceramika to wielość technologicznych metod, pozwalających osiągać efekty możliwe do uzyskania jedynie w tej dziedzinie sztuki. Świadome, celowe ich użycie może być istotnym atutem pracy.

Materialnym odpowiednikiem ceramiki jest glina. O ile w rzeźbie bywa materiałem studyjnym, często przejściowym przed utrwaleniem w kolejnym, odporniejszym, w ceramice podobnie jak wypał warunkuje jej zaistnienie. Wrażliwa na dotyk, jak każde inne tworzywo ulega naszym emocjom i oczekiwaniom. Zanim stanie się ceramiką, wysycha, kurczy się, obumiera. Wysokie temperatury nadają jej drugie życie. Wypalona może sprawiać wrażenie kruchej skorupy, ale może też mieć twardość kamienia. Można nadawać jej dowolny kształt, konstruując z ręki, wyciskając lub wylewając ją wcześniej wylane formy. Pozwala na wiele, ale aby przeobrazić się w świadomie użyte tworzywo ceramiczne, musi spełniać szereg istotnych warunków, to znaczy zależnie od przeznaczenia posiadać oczekiwane parametry plastyczności, kurczliwości i wytrzymałości w określonej temperaturze wypału. To właściwości gliny w dużym stopniu określają przeznaczenie ceramiki i wyznaczają rodzaj działań kreacyjnych.



Z cyklu *Metropolia*, 2012, tusz, tempera, 70 × 100 cm

Z przyczyn oczywistych dla potrzeb naszej Pracowni Ceramiki wykorzystywano głównie surowiec występujący w naszym regionie. Od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku do prac studyjnych używana była głównie glina z okolic Lęborka, która po uzdatnieniu (zajmują się tym sami studenci) cechuje się dużą plastycznością i podobnie jak masy ceramiczne wykorzystywane wcześniej ma stosunkowo niską topliwość. To właśnie parametry gliny spowodowały, że należało dostosować do nich rodzaj szklivi.

Wizytówką Pracowni w czasie, kiedy kierował nią prof. Henryk Lula, stały się szkliva na niskie temperatury. Sporządzane przez inż. Brygidę Grimm na bazie sporządzanych przez nią receptur, były dopracowane technologicznie, a ich wysmakowana kolorystyka dawała możliwość osiągnięcia prawdziwie malarskich efektów. Muszę przyznać, że sama nigdy nie byłam przekonana do konieczności pokrywania szkliwem każdej biskwitowej powierzchni. Pomijając prace o zdecydowanie dekoracyjnym charakterze, wolę barwić swoje obiekty angobami, tlenkami lub po prostu wykorzystywać potencjał kolorystyczny i struktury samej gliny. W żadnym wypadku jednak nie chciałam, by moje prywatne wybory miały decydujący wpływ na program kształcenia studentów. Kulturowanie osiągnięć i kontynuację doświadczeń ze szklivami uważałam za konieczne.



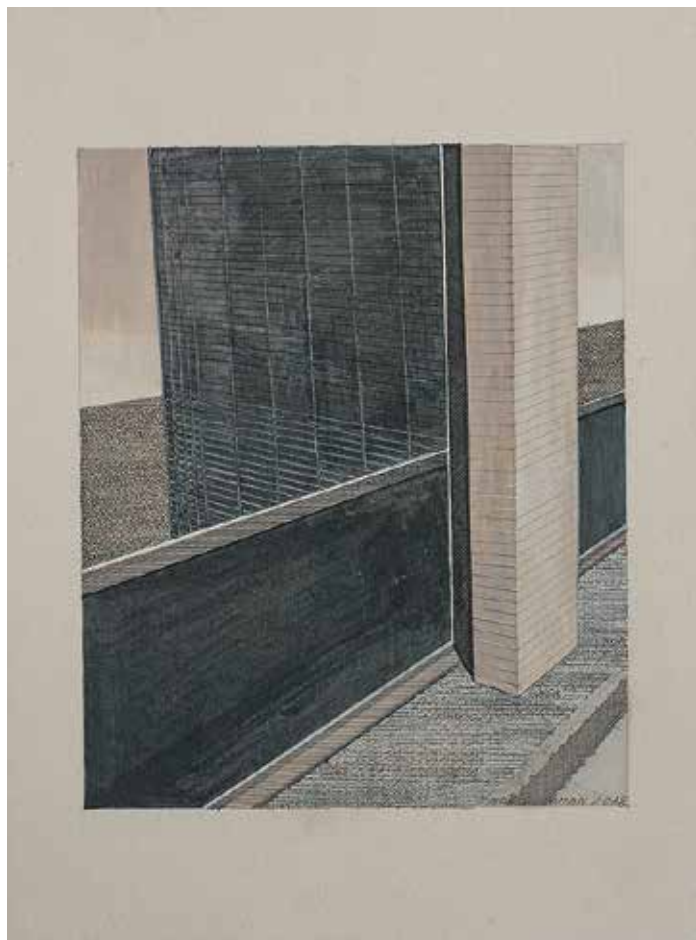
Kierowanie pracami w laboratorium objęła habilitowana w 2005 roku Krystyna Andrzejewska-Marek. Od 2003 do 2011 roku prowadziła ona, zgodnie z opracowanym przez siebie programem, zajęcia z technologii dla studentów II roku Wydziału Rzeźby. Z nie mniejszym powodzeniem zestawianiem receptur szklivi i przekazywaniem podstaw tej wiedzy zajmowała i zajmuje się habilitowana w 2008 roku Katarzyna Jóźwiak-Moskał. Od czasu przejścia na emeryturę dr hab. Krystyny Andrzejewskiej-Marek przejęła ona prowadzenie kształcenia wstępnego oraz z dużym sukcesem zajmuje się coraz liczniejszą grupą studentów z Wydziału Malarstwa i z zagranicznej wymiany Socrates Erasmus.



Z cyklu *Metropolia*, 2017, tusz, tempera, 100 × 70 cm

Pokusę mierzenia się z przestrzenią nieograniczoną materialną fizycznością, zaspakaja rysunek. Jest dla mnie przeniesieniem rzeźby w skalę przekraczającą jej „zasięg”. Moje rysunki na pierwszy rzut oka przypominają techniczne, pozbawione emocji wykresy. A przecież wykreślając dzień po dniu tysiącem linii wyobrażone miejskie pejzaże, „nasączam” je sobą, budując jednocześnie przestrzeń dla własnych odczuć. Są one podświadomym powrotem do nieśpieszności, do odręczności wykonania. Wierzę, że czas poświęcony pracom przekłada się na ich indywidualny, oryginalny i jednostkowy charakter.





Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 30 × 40 cm

Zakres pojęcia „ceramika” jest tak rozległy, że dla potrzeb kształcenia, ograniczonego do kilku godzin w tygodniu, konieczny się okazał wybór określonych zagadnień i technik pracy, które mogłyby stanowić bazę dla zajęć studyjnych. Z zasady nigdy nie naginano studenckich projektów do technik standardowo wykorzystywanych w Pracowni. Przeciwnie, często poszczególne projekty wymuszały docieranie do metod wcześniej niestosowanych. Wiele informacji, związanych z niepraktykowanymi wcześniej technikami wypalania, barwienia, opracowywania nietypowych mas ceramicznych zdobywałyśmy, podglądając prace ceramików z „kraju i ze świata” na wystawach, plenerach czy w czasie wizyt w mekce polskiej ceramiki we Wrocławiu. Organizowane warsztaty, wykłady i wystawy prac z innych ośrodków akademickich poszerzały zakres wiedzy i dawały studentom szansę wymiany doświadczeń. Zasady wypalów w piecach ceramicznych opalanych drewnem poznawaliśmy w dopełnionym wykładem pokazie wizualnym ad. Bożeny Sacharczuk i Tomasza Niedziółki.

W Scuola d’Arte Ceramica „Romano Ranieri” w Derucie zdobiliśmy ceramiką techniką majoliki, poznaliśmy też technikę redukcji gazem i włoskie metody rekonstrukcji ceramiki. W ramach projektu „Kontrapunkt” swoim doświadczeniem dzielili się z nami Nicola Boccini, Władimir Hażyński, prof. Gabriel Palowski i Małgorzata Warlikowska. Uczyliśmy się w praktyce przenoszenia na tworzywo ceramiczne projektów graficznych metodą monotypii i serigrafii, tworzenia obiektów ceramicznych przy zastosowaniu porcelanowej masy lejnej oraz formowania ceramiki z płyt. Zdobywaliśmy wiedzę dotyczącą wprowadzania obiektów ceramicznych w publiczną przestrzeń architektoniczną, a także wykorzystywania porcelany i kamionki w sztuce multimedialnej i interaktywnej. Przedstawiane w prezentacjach alternatywne metody wypalania ceramiki (między innymi technika Bucchero Nero, Mocha Ware, technika „nagiego” Raku i Copper mat) przeobraziły się w cykliczne warsztaty. Motorem ich działania jest entuzjastycznie nastawiona do nietypowych technik wypału, zatrudniona w 2003 roku mgr Alicja Buławka-Fankidejska.

Podobnie jak wielu zajmujących się ceramiką artystów drażni mnie protekcyjność, często podszyta nutką lekceważenia, traktowanie tej dziedziny sztuki. Garncarski, rzemieślniczy rodowód ceramiki wciąż bywa dla niej czymś w rodzaju dziedzicznego obciążenia. Obawiam się, że dopóki wartościującymi ceramikę kryteriami będą jedynie oryginalność formy i często nadmiernie wykorzystywana uroda jej warstwy powierzchniowej, nie przestanie być ona postrzegana w kategoriach sztuki dekoracyjnej. To, że pracując w tworzywie ceramicznym, operujemy innymi niż w rzeźbie środkami ekspresji, a uzależnienie od konkretnego tworzywa kłóci się z dość powszechną obecnie tendencją do przekraczania barier materiałowych, nie znaczy, że prace ceramiczne nie mogą zawierać odautorskiego przesłania i tak jak współczesne obiekty rzeźbiarskie być nośnikami określonych treści. Wówczas zarówno dobór środków formalnych, jak również przyjęta metoda pracy powinny być tym celom podporządkowane. Przy projektowaniu warto brać pod uwagę nie tylko fizyczne cechy gliny, ale także jej znaczenie skojarzeniowe, metaforyczne czy symboliczne.

Studiowałam ceramikę pod kierunkiem legendy gdańskiej ceramiki prof. Hanny Żuławskiej. Sądzę, że miało to istotny wpływ na moje pojmowanie ceramiki i na późniejsze ukierunkowania dydaktyczne. Rozmowy z Panią Profesor pobudzały do indywidualnych poszukiwań, zarażały entuzjazmem, pozwalały znajdować radość w tworzeniu. Nie ograniczały technologicznymi przykazaniami. Nad warsztatową poprawnością dyskretnie czuwała ad. Maria Alkiewicz. Rozwiązywanie technologicznych problemów należało do inż. Brygidy Grimm. Do dziś staram się respektować podpatrzone u Pani Profesor belferskie zasady. Oto szczególnie mi bliskie:

1. Należy pozwalać studentom podejmować wyzwania, nawet jeśli mogą być skazane na niepowodzenie.
2. Studia to czas prób i prawa do błędów. Tylko wtedy, gdy czerpiemy inspiracje ze swoich doświadczeń i z pokonywania własnych słabości, możemy mówić o autentyczności twórczych poszukiwań. Dopiero wówczas studia mają szansę stać się początkiem samodzielnej drogi twórczej.

Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 40 × 30 cm

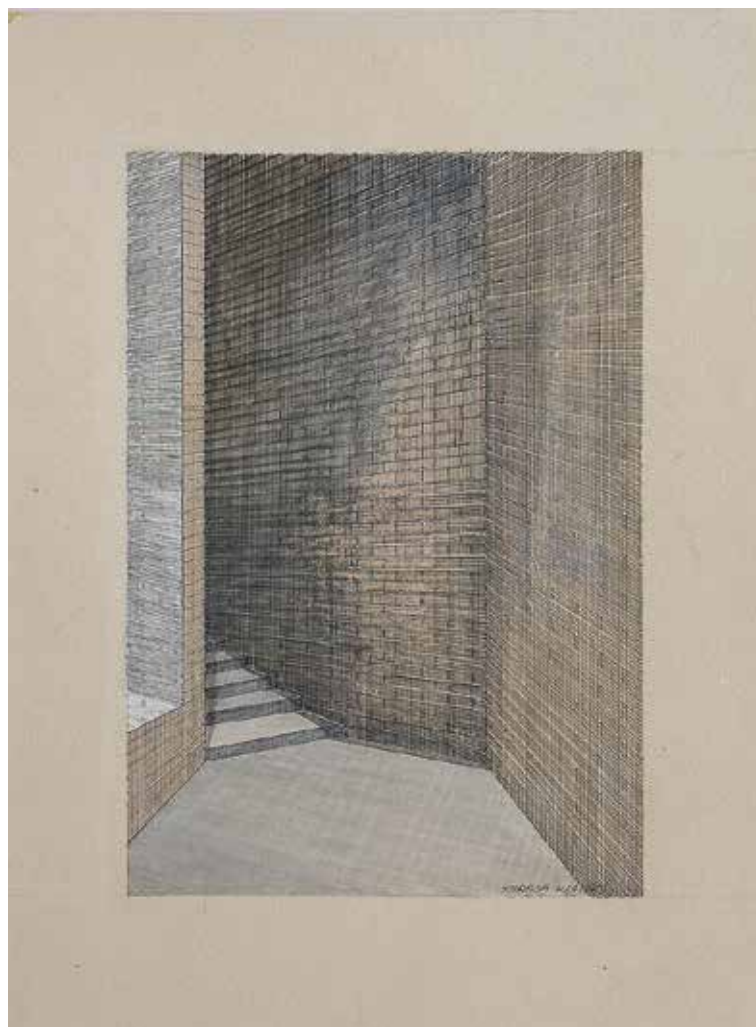


Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 100 × 70 cm



Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, tempera, 100 × 70 cm

Za mną siedemnaście lat kierowania Pracownią. Organizowane były w tym okresie liczne, popularyzujące ceramikę warsztaty dla dorosłych i dzieci. Prace studentów i absolwentów Pracowni prezentowane były między innymi na wystawach w galeriach „Plama” na Zaspie (2007), w Galerii ASP przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku (2009), w Galerii Strzeleckiej w gdańskim Centrum Hevelianum (2012). W 2010 roku pracownia reprezentowała uczelnię w ramach Wiosny Młodych w Galerii Refektarz w Kartuzach. W 2009 pod moim kierunkiem została opracowana *Monografia Pracowni Ceramiki*.



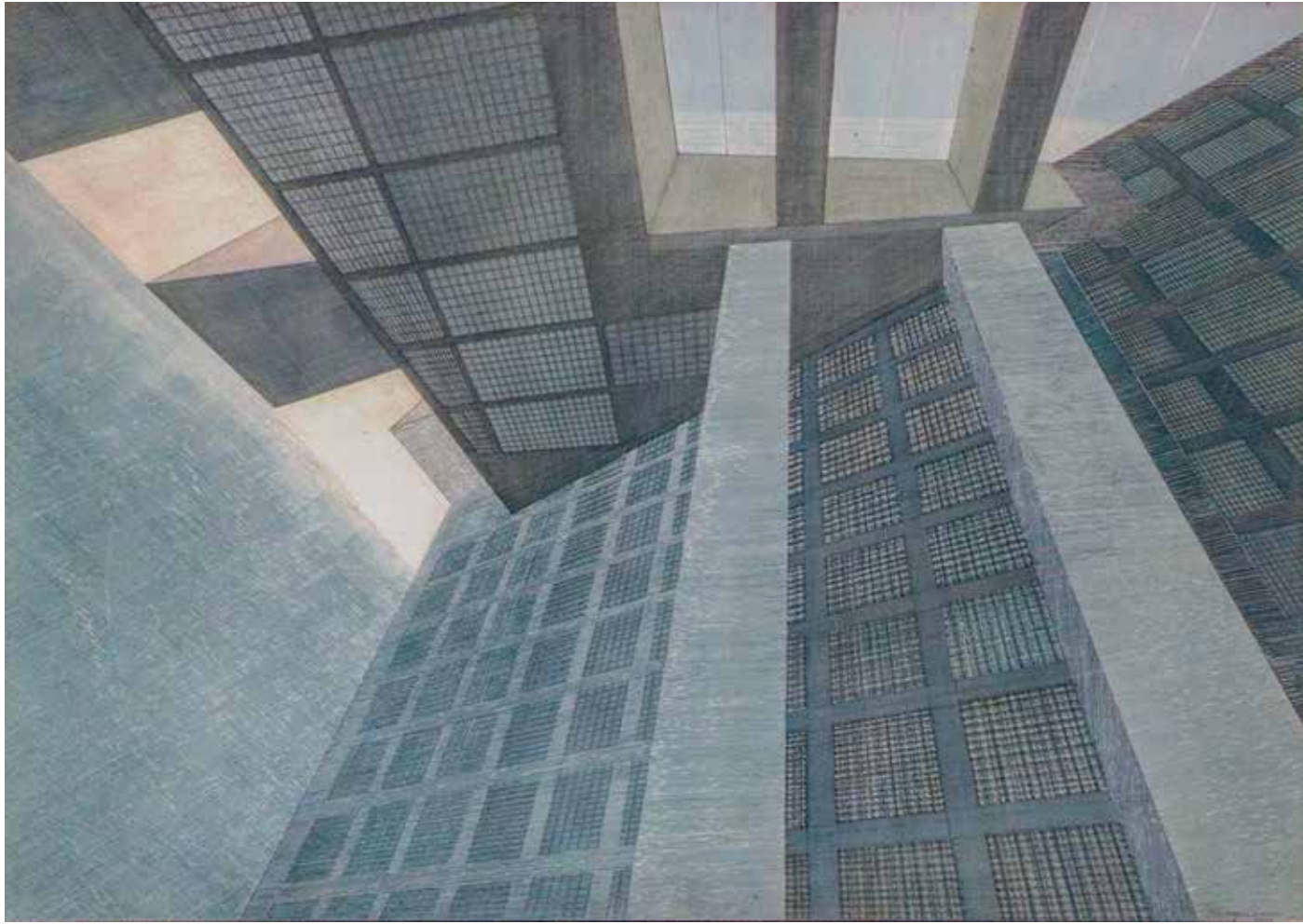
Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 40 × 30 cm

W tym czasie nasze pomieszczenia zostały wyposażone w nowoczesny system wentylacyjny, ze środków Komitetu Badań Naukowych zakupiliśmy między innymi piec laboratoryjny KC 20/14 T, pozwalający na osiągnięcie temperatury wypału 1400° C. Ponadto Pracownia została wyposażona w prasę filtracyjną, pompę nadawą oraz prasę do plastrowania gliny. Łada dzień wysłużony, wielokrotnie remontowany, trudny do załadunku trzydziestoletni piec do wypału prac studenckich, zastąpi nowoczesny, osiągający temperaturę 1230° C piec komorowy typu PKW 450/1250° C. Co jednak najważniejsze, Pracownia zostaje w rękach kompetentnych, niezwykle zaangażowanych w sprawy ceramiki artystek. Jestem przekonana, że wypadkowa doświadczenia i wiary w tradycyjne, sprawdzone metody kształcenia pracującej obecnie na stanowisku profesora akademii dr hab. Katarzyny Jóźwiak-Moskal dopełnione entuzjazmem dla technik alternatywnych, wciąż poszukującej nie do końca u nas rozpoznanych rozwiązań technologicznych obecnej doktorantki Alicji Buławki-Fankidejskiej będzie twórczą siłą napędową Pracowni Ceramiki przez kolejne lata.





Z cyklu *Metropolia*, 2007, tusz, tempera, 100 × 70 cm



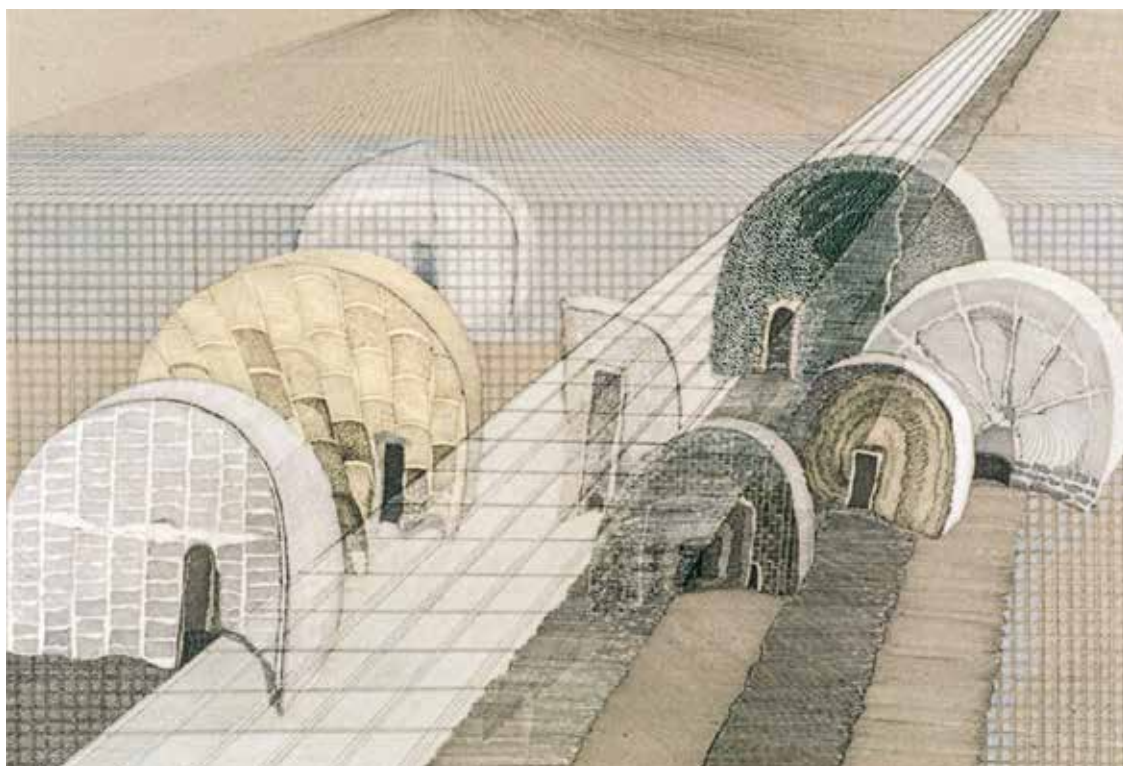
Z cyklu *Metropolia*, 2007, tusz, tempera, 100 × 70 cm



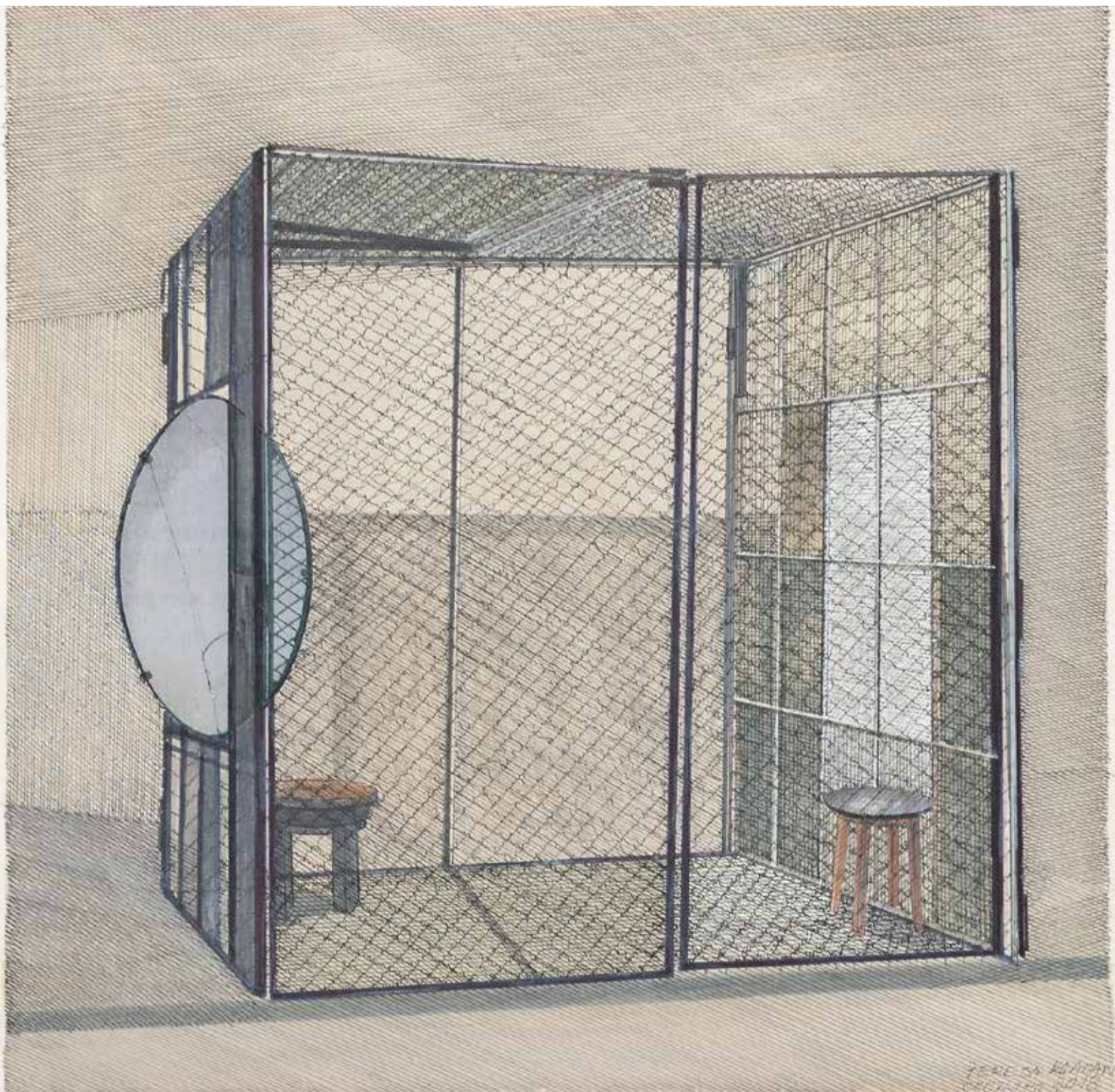


Przestrzeń zabudowana pobudza moją wyobraźnię od wielu lat. Jest źródłem inspiracji, pretekstem do podejmowania zmagani z własną wyobraźnią, emocjonalnością. Przeobraża się w pejzaż mentalny, tło dla moich odczuć, wyobrażeń i przemyśleń. Dobór środków formalnych, bezduszość technicznych wykresów, iluzyjna perspektywa i przeskalowanie wspomagają poczucie anonimowości i zagubienia. Tysiące wykreślanych tuszem linii staje się zapisem wyobcowania. A może potrzeby kontaktu z drugim człowiekiem w obecnym cyberświecie?

Teresa Kłaman jest tym szczególnym przypadkiem artysty, którego osobowość jest absolutnym przeciwieństwem dzieła. Znam ją od lat. Przyjaźnimy się. O odbyliśmy wspólnie niejedną podróż z przygodami. Podróżując bowiem z Teresą, nie można było nigdy mieć pewności, gdzie się ostatecznie znajdziemy i jakimi drogami dojedziemy do celu, czas też był nieprzewidywalny. Wybierając się na południe Niemiec, można było nieoczekiwanie znaleźć się na północy. Do Paryża jechałyśmy, myląc kierunki i autostrady, w czym miałam niemały udział. Z braku umiejętności czytania mapy nie spełniałam należycie, narzuconej mi przez Teresę, roli pilota. W Paryżu miałyśmy zawsze przeciwne zdanie co do drogi i tylko widok wieży Eiffla rozstrzygał często spór. Spóźniałyśmy się na wszystkie ważne i mniej ważne spotkania, bo Teresa nie była w stanie zdecydować o wyborze satysfakcjonującej ją garderoby.



Z cyklu *Siedliska*, 2000, tusz, tempera, 100 × 70 cm



Pamięci Louise Bourgeois, 2018, tusz, tempera, 30 × 40 cm

Za to z podziwem obserwowałam, jak buduje wokół siebie przyjazną jej przestrzeń. Mieszkania zmieniała kilkakrotnie, jak również pracownie. Odwiedziłam z racji zawodowych wiele pracowni artystycznych i w żadnej nie było takiego laboratoryjnego porządku, jak u Teresy. Zawsze fascynowały mnie pracownie, bo wiele z nich mogłam wyczytać o artyście i jego dziele. To rzeczywiście osobiste magiczne laboratoria, gdzie rodzi się i spełnia ich idea sztuki. Zdarza się, że przestrzeń życia i pracy jest tożsama lub granice przemieszczają się. Dla Teresy jest to miejsce osobne i wydzielone od codziennego życia, choć zawsze w pobliżu zamieszkania. Oba ważne, czemu dała wyraz w swoim dojrzałym okresie twórczym, kiedy pojawił się wątek ludzkich siedlisk rozwijany od lat dziewięćdziesiątych, kontynuowany w rzeźbie i w rysunku. Wszystkie jednak okresy twórczości łączą takie cechy jak: perfekcja, równowaga, poszukiwanie harmonii. Prace Teresy Kłaman znamionuje wysublimowana estetyka, nieskazitelność form, a nawet pewna elegancja i dekoracyjność.



Trzy wieże (fragment), 2008, kamionka angobowana, wys. 150 cm

Kamień i tworzywo ceramiczne wyznaczają jej twórczości osobne watki, których odrębność wynika z charakteru zastosowanych materiałów, a tym samym różnych warsztatów i narzędzi. Oba wątki łączy staranność opracowania materii ze szczególnym skupieniem na wydobyciu jej naturalnych wartości wyrazowych. Pracując w określonym tworzywie, widzi w nim nie tylko budulec. „Zmysł materiału”, jego charakterystyczne właściwości odgrywają duże znaczenie, zwłaszcza gdy artystka decyduje się na kamień.

Inaczej traktuje granit, a jeszcze inaczej przyciętą kostkę marmuru. W obu jednak przypadkach inspiracje płynące z obserwacji natury i kamienia, który jest jej częścią i niejako synonimem, wiodą rzeźbiarkę ku formom miękkim, biologicznym i zamkniętym. Naturalne ukształtowanie granitu, jego wewnętrzne życie, dane mu przez przyrodę i wpływający czas, sugerują autorce antropomorficzność kojarzoną z kobiecym ciałem, łączącym kult biologii i harmonię natury. Rzeźbiarka dąży do idei formy wykoncypowanej, ale zachowującej identyczność pierwotnego charakteru kamienia. Nie bez znaczenia jest dla niej zmysłowa, powierzchniowa warstwa materii, stąd lubi marmury, które doprowadza do idealnej gładkości, wywołującej wręcz potrzebę dotyku. Chłodna, spokojna uroda marmurów, barwny rysunek użycia – wszystko to prowokuje do szukania w nich kształtu idealnego.

Takim kształtem w latach siedemdziesiątych była muszla. Wśród różnorodności kształtów spotykanych w naturze budziła szczególne zainteresowanie matematyków i artystów. Odnajdywano w niej ucieleśnienie transcendentnego stosunku, złotej liczby ϕ , powiązanej z pojęciami piękna i doskonałości. Spirala logarytmiczna łączy świat matematyki ze światem fizycznym, pozwala dostrzegać związki między ciągiem liczb a ułożeniem ziarna w koszyku słonecznika, płatków w rozwijającym się kwiecie róży, spiralą muszli, w strukturach spiralnych galaktyk¹.



Z cyklu *Siedliska*, 1999, glina wysoko palona, 30 × 27 × 16 cm

Nieprzypadkowo więc spiralny kształt muszli stał się figurą ucieleśniającą żywą, twórczą naturę, której materia zmierza od bezkształtu i chaosu a do regularnej postaci, przybierając stereometryczne formy. Dlatego też regularność, a nawet geometryczność stają się zasadą kształtowania, powiązanego z pięknem i harmonią. Rzeźbiarka przekształca kostkę marmuru w rytm spiralnej linii, która nadaje formie dobrze wyważoną harmonię. Naturalny kształt muszli podlega daleko idącym uproszczeniom i stylizacji. Ten sam motyw opracowywany wielokrotnie, w różnych wersjach staje się formą czysto abstrakcyjną – znakiem definiującym porządek natury. Ubocznym efektem tych form jest ich dekoracyjność, pochodzi wszak ona z ornamentacyjnej spiralności form inspirowanych strukturą świata natury. Warto także przypomnieć symboliczne funkcje muszli morskich i ślimaków. Należą one do kosmologii akwaticznych i symbolizmu seksualnego ze względu na skojarzenia z organami płciowymi kobiety. W wielu kulturach utożsamiano muszlę z samym źródłem życia, jej spiralna forma odwoływała do duchowego odrodzenia, rytuału wiecznych powrotów. Spiralny wizerunek muszli, pochodzący od jej uproszczenia, stał się motywem zdobniczym, powiązany z wielorakimi funkcjami semantycznym, a symbolika spirali jest złożona².

1 F. Corbán, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, tłum. W. Bartol, Barcelona 2012.

2 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.









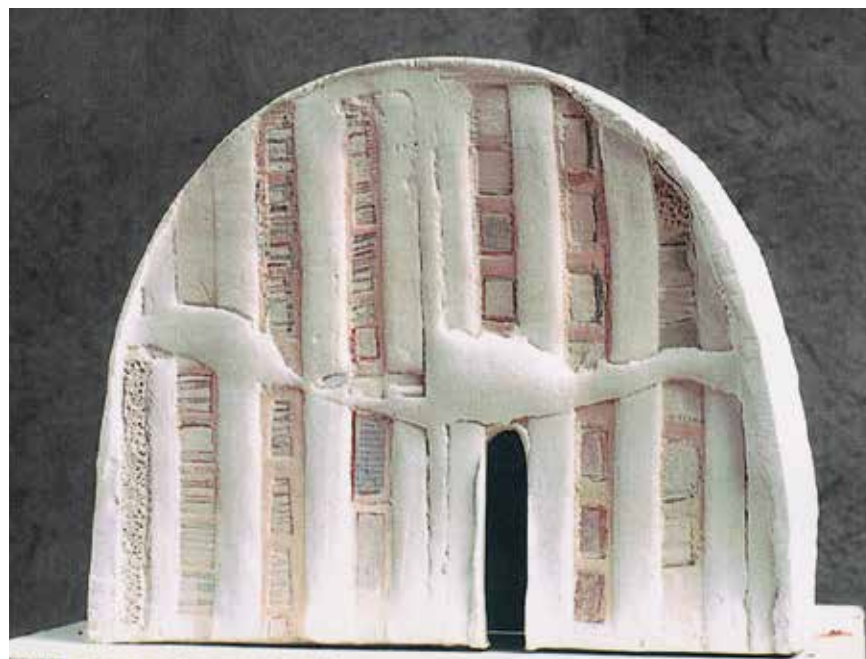
Z cyklu *Siedliska*, 1999, terakota barwiona angobami, 30 × 28 × 14 cm

*Nigdy nie mierzyłam się z rzeźbą monumentalną czy pomnikową. Interesuje mnie nie tyle wielkość fizyczna, co monumentalność wyrazu. Ideowe założenie kameralnych obiektów decyduje o wyborze materiału, w którym je tworzę. Skojarzeniowe, symboliczne znaczenie tworzywa jest dla mnie równie ważne, jak jego cechy fizyczne. Z kamiennych odpadów powstawały makiety wyobrażonych pejzaży. Z wypalonej gliny tworzyłam cykle zatytułowane *Siedliska* i *Po sąsiedzku*.*

Z formalnego punktu widzenia ten wczesny wątek twórczości Teresy Kłaman można powiązać z tradycją rzeźby organicznej, zapoczątkowanej przez Brancusiego. Dążenie do czystości formy, nieobojętny stosunek do materiału znajduje swój wyraz w powiązaniu zwartej, zamkniętej bryły i miękkości formy z powierzchnią tak gładką i lśniącą, że kamień zdaje się być pozbawiony swego fizycznego ciężaru. Starannie wyrysowane płaszczyzny narzucają światłu zamknięte obwody krążenia, w których zda się więznąć oko widza.

Sklonność do nieukrywanej estetyzacji wydaje się być znamionną cechą twórczości Teresy Kłaman. Poddaje się jej nie tylko w swych dialogach z kamieniem, materiałem opornym i wiele podpowiadającym rzeźbiarzowi, ale także wtedy, gdy ma możliwość swobodnego kształtowania surowca tak uległego, jak glina. To przeciwne kamieniowi fizycznie kruche tworzywo, utwardzane ogniem, służy jej utrwalaniu kształtu równie kruchego, jakim jest ludzkie ciało człowieka.

Wielokrotnie powtarzane torsy (pojawili się po serii muszel w latach osiemdziesiątych) powstały na bazie bezpośrednich odcisków z ciał córki rzeźbiarki, kilka lat od niej starszej bratanicy, przyjaciółki Małgosi Żerwe, ciał atrakcyjnych kobiet w różnym wieku. Bezpośredni odcisk, wykonany na żywym organizmie, niejako wprost na życiu, jest zachowanym w glinie zapisem jego ulotnego momentu. Między torse młodziutkiej, rozkwitającej dziewczyny a torse dojrzałej kobiety pojawia się nieodwracalny upływ czasu, widoczny w nieuchronnych przeobrażeniach ciała, zatrzymany moment przemijającej urody, młodości, piękna tak ulotnego i kruchego jak cienka skorupka ceramicznego tworzywa.



Z cyklu *Siedliska*, 1999, terakota barwiona angobami, 37 × 30 × 13 cm



Z cyklu *Siedliska*, 1999, glina wysoko palona barwiona tlenkami, 30 × 20 × 15 cm



Z cyklu *Siedliska*, 1999, terakota barwiona angobami, 36 × 28 × 13 cm



Z cyklu *Siedliska*, 2000, terakota barwiona angobami, 70 × 70 × 35 cm

W pracach tych panuje organiczna jedność między charakterem tworzywa a rzeźbiarską formą. Właściwości gliny i działanie ognia utrwalającego kształt nabierają symbolicznego znaczenia. „Ciepło” gliny i jej miękkość są jednocześnie cechami ludzkiego ciała. Teresa Klaman raczej nie szkoli powierzchni ceramicznej. Delikatnie koloruje ją kredką lub farbą, ale kolor nie stanowi o formie, ani z niej nie wynika. Jest raczej elementem iluzyjnym, sugerującym przeźroczystą tkaninę narzuconą na ciało.

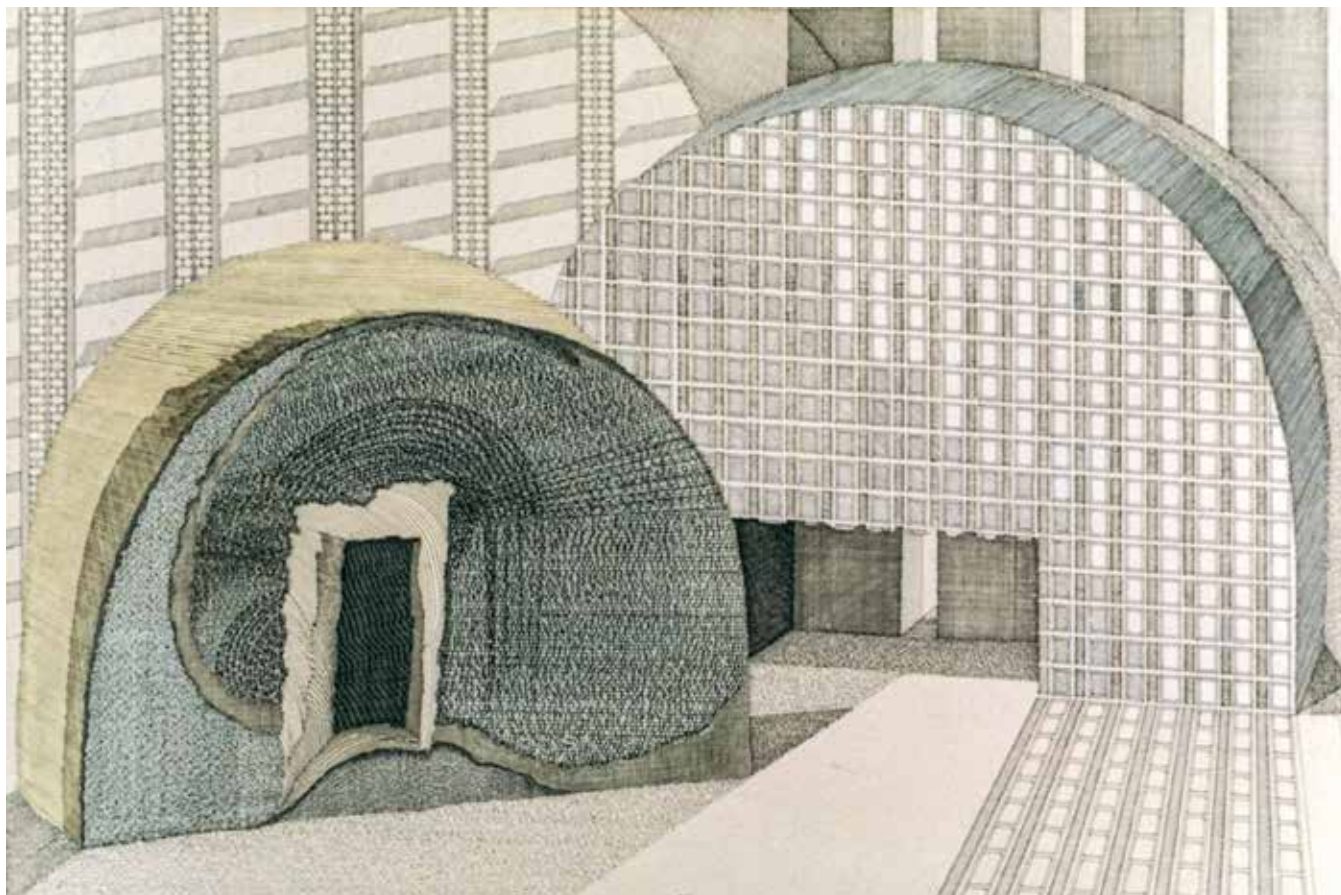
Ekspozycja multiplikowanych torsów, odbita dodatkowo w lustrzanej płycie podstawy, odbiera pierwotne znaczenie odcisku zdjętego z jednostkowego, niepowtarzalnego ciała. Multiplikacja każe bowiem zobaczyć ciało kobiety jako wypreparowany obiekt przedmiotowy, zunifikowaną, bezosobową część całości, pozbawioną indywidualności. Wielokrotność odbić pozwala raczej na kojarzenie torsów z ikonografią kultury masowej, która widzi ciało kobiety przez filtr przemysłu reklamowego, gdzie każda część ciała staje się przedmiotem-fetyszem, spełniającym użytkowe funkcje na równi z firmowymi wyrobami kosmetyków, konfekcji, biżuterii, których reklamie służy ciało. Torsy Teresy Klaman poprzez zabieg kompozycyjny ekspozycji zyskały pop-artowską wizję kobiety jako galanterijnego przedmiotu. Dobrym przykładem tak traktowanego ciała jest idealnie ukształtowany ceramiczny tors, spięty krawieckim zamkiem.

Z cyklu *Siedliska*, 2000, terakota barwiona angobami, 67 × 54 × 26 cm



Z cyklu *Siedliska*, 2000, terakota barwiona angobami, 70 × 56 × 30 cm





Z cyklu *Siedliska*, 2000, tusz, 100 × 70 cm

Ekspozycja ujawniła nowy wątek twórczy – dążenie do wprowadzenia nieobecnej dotąd warstwy narracyjnej. Kolejne cykle, *Przebudzenie* i *Deszcz*, są jej rozwinięciem. Artystka wprowadza gotowy przedmiot jako pełnoprawny partner elementów przez nią stworzonych, nadając przedmiotowi nowe znaczenie.

Tę swoistą strategię eksponowania prac przez powtórzenia pewnego modułu w różnych wariantach, zestawienia form we wzajemnym ich dialogu, zastosuje w późniejszych realizacjach jako zasadę dla całego cyklu. Poszczególne cykle są wyrazem lirycznej i estetycznej wrażliwości rzeźbiarki, ofiarującej odbiorcy swą niezbywalną potrzebę piękna. Tworzy w poczuciu konieczności robienia rzeczy pięknych i otaczania się pięknem w poszukiwaniu równowagi i harmonii, dającej poczucie stabilności i bezpieczeństwa.

W ostatnich latach Teresę Kłaman zajmuje temat szeroko rozumianych przestrzeni, związanych z otoczeniem i życiem człowieka. Poszerzają one ikonografię rzeźby, zdominowanej dotąd przez figurę człowieka. Z początkiem lat dziewięćdziesiątych powstały marmurowe i ceramiczne *Trony*. Istotnym elementem tych kompozycji były schody, w intencjach autorki rozumiane jako droga ku określonemu celowi, odnosiły się do konkretnej sytuacji człowieka. Ich kontynuacją był cykl *Jest tyle dróg*, który z końcem lat dziewięćdziesiątych przerodził się w wykonane z odpadów strzegomskiego granitu *Krajobrazy życia*. O ich formie decyduje w dużym stopniu materia kamienia.

Dawną miękkość biologicznych kształtów zastępują formy silnie geometryzowane o różnicowanych kątach i ostrych krawędziach. Kontrastują w nich miejsca precyzyjnie opracowane i surowe, odkrywające naturalną strukturę kamienia. Przybierają postać para architektonicznych form, metaforyzujących los człowieka – pełną schodów i labiryntów drogę, którą pokonuje, miejsca, które tworzy. Są aranżacją wyobrażonych, symbolicznych przestrzeni.

Kolejny cykl ceramiczny wiąże się z ludzkimi siedliskami. Nie bez znaczenia jest tu materiał. W pierwotnych domach („lepiankach”) glina mieszana ze słomą była budulcem. Dawała schronienie i ciepło. Cykl kontynuuje wątek architektoniczny, ale zmienia się charakter kompozycji – otwarte krajobrazy zastępują formy zamknięte. Dominują w nich łagodne łuki i kłistości. Zmiana tworzywa ma funkcje formalne i znaczeniowe. Nadaje siedliskom pierwotny, archaizowany charakter. Barwiona powierzchnia terakoty sprawia wrażenie starej patyny, zachowującej ślady dawnych obecności. Przypominają pierwotne siedliska, odtwarzające kosmologiczną symbolikę środka, centrum świata. Ich kłista kopuła jest jakby odtworzeniem góry kosmicznej, łączącej ziemię i niebo.



W społecznościach archaicznych postrzegana też jako mikrokosmos, przestrzeń zamieszкана i zorganizowana, poza którą rozciąga się chaos, to, co nieznane i pozbawione formy. Symbolika ta, jak pisze Georges Poulet w *Metamorfozach czasu*, na przestrzeni dziejów zmieniała swoje znaczenie: „Nie odnosi się wyłącznie do Boga, ale również do człowieka, który odkrywa, że jest na równi z Bogiem, środkiem i sferą”³. Motyw ludzkich siedlisk zdominował wyobraźnię Teresy Klaman do tego stopnia, że stał się, jak sama mówi, tematem natrętnym, wymagającym niemal natychmiastowego spełnienia, w medium bardziej bezpośrednim i spontanicznym, takim jak rysunek. Bezpośrednim impulsem były niewątpliwie refleksje, dotyczące jej różnych miejsc zamieszkania. Zmieniała je kilkakrotnie, poszukując dla siebie przyjaznej przestrzeni, wolnej od anonimowości wielkoformatowej betonowej płyty.

Na urbanistykę Zaspy, gdzie spędziła parę lat, patrzy dziś z perspektywy uliczek starego Wrzeszcza, gdzie mieszka aktualnie. Charakter architektury i otaczającej ją infrastruktury, zieleni przekłada się pośrednio na status społeczny mieszkańców i rodzaj więzi międzyludzkich. Jednostkowe przeżycie autorka uniwersalizuje i wpisuje w archetypiczne wyobrażenia domu – ludzkiego siedliska jako swoistego centrum świata. Wyobraźnia artystki koduje obrazy i symbole, które ujawniają się w różnych okresach i nigdy nie tracą aktualności, choć mogą ulegać przekształceniom, ale ich funkcja jest niezmienna. Stanowi środek opisu sytuacji jednostki we współczesnym mu świecie. Takim niewątpliwie obrazem-symbolem jest labirynt.



Z cyklu *Siedliska*, 2003, kamionka wysoko wypalana, 50 × 45 × 28 cm

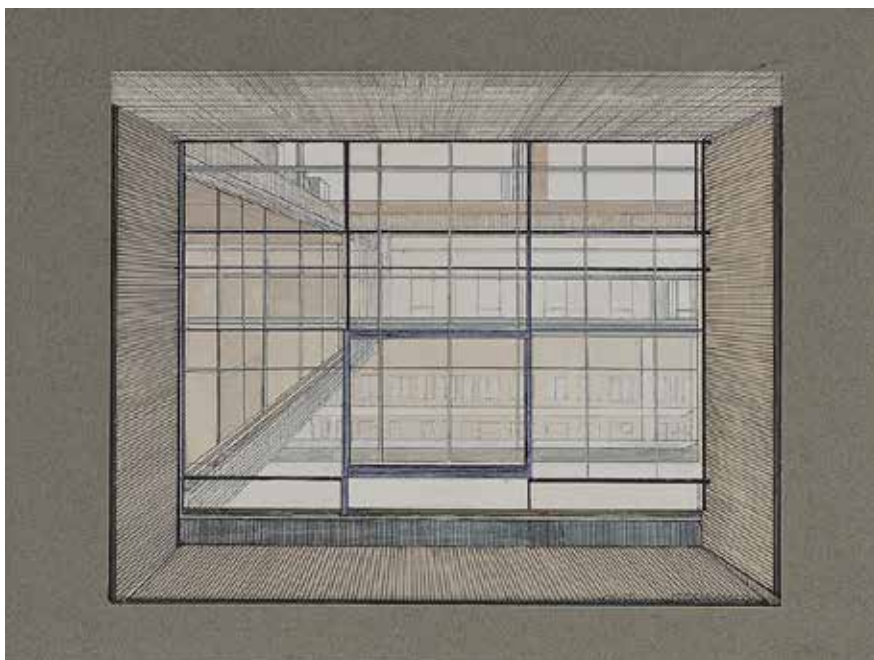
3 G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błński, M. Głowiński, przekł. zbiorowy, PIW, Warszawa 1977, s. 353.



Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 40 × 30 cm



Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 40 × 30 cm



Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 40 × 30 cm

Pierwszy cykl nosi też znamieny tytuł *Uporczywy motyw*. Ma jeszcze wiele wspólnego z kompozycjami rzeźbiarskimi. Można by nawet powiedzieć, że w jakimś stopniu rysunek jest rozwinięciem trójwymiarowej bryły w dwuwymiarowej przestrzeni, bez ograniczeń, które niesie rzeźba. Rysunek jest bowiem zaprzeczeniem masy i statyki bryły. Opiera się na geometrycznym porządku i dynamicznej optyce przestrzeni, budowanej wyłącznie kreską, bez światłocieni. Dzięki skomplikowanej różnorodności kontrastów skali, zmiennych ukierunkowań linii tworzy Kłaman wirtualną przestrzeń, rozrastającą się w przód i w głąb, co daje wrażenie monumentalności wyobrażonych modeli architektonicznych, odnoszących się do współczesnych metropolii. Podlegają one nieustannym metamorfozom optycznym dzięki zmiennym punktom widzenia. Z jednej strony dają sugestię nieskończoności przez zwielokrotnienie ścian i schodów wiodących donikąd, a z drugiej ich skomplikowanie i nadmiar sprawia wrażenie ograniczoności przestrzeni bez wyjścia.



Z cyklu *Siedliska*, 2002–2003, fragment ceramicznej kompozycji, terakota angobowana, wys. ok. 35 cm



Z cyklu *Siedliska* (fragment), 2003, kamionka wysoko palona

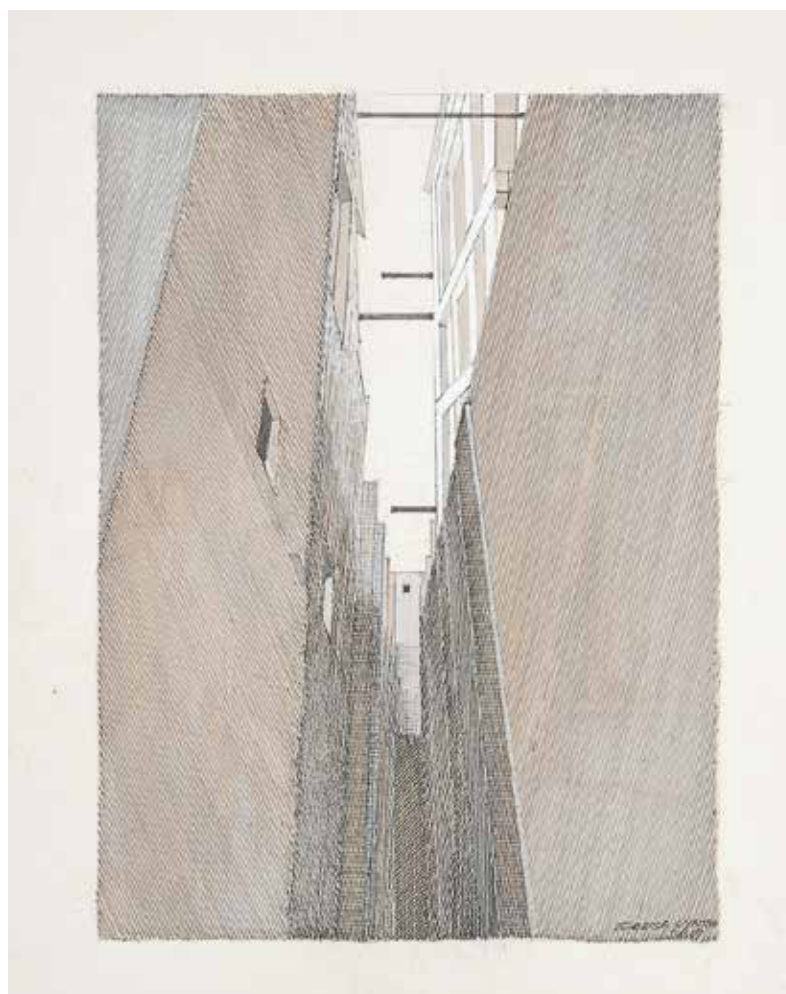
Zarówno rzeźbiarskie „krajobrazy”, jak i rysunki są odtworzeniem metafory świata jako labiryntu. Ten znany, zwłaszcza romantikom, motyw wyrażał uczucia człowieka zagubionego w czymś niezrozumiałym, pytającego niezmiennie: gdzie jestem i dokąd zmierzam. I tak rozpoczęła się długa seria kontynuowanych wciąż rysunków, powstających równolegle z nową serią rzeźbiarskich wyobrażeń współczesnych blokowisk. Estetyka wcześniejszej statycznej harmonii i piękna przekształca się w nich w dynamiczny ruch zadziwiających linearnych konstrukcji, które nie tracą jednak dekoracyjnego wyrazu. Oko widza wika się w gęstwie linii i płaszczyzn, wypełnionych drobnymi strukturami geometrycznych ornamentów. Patrząc na nie z perspektywy historii motywu, na uwagę zasługuje technika linearyzmu, która wypłata najpełniej praobraz drogi wiodącej do prawdy i zbawienia. Rysunki labiryntów znane różnym kulturom od pradawnych czasów po współczesność miały swój metafizyczny i duchowy sens, ukrywający tajemnicę, która nie może mieć „ciała” i nie może być wyrażona realistycznymi atrybutami.



Z cyklu *Siedliska*, 2003, kompozycja ceramiczna, terakota angobowana, wys. ok. 60 cm

Rysunki Teresy Kłaman, choć odwołują się do wizji współczesnych metropolii, można odczytywać jako „błędne budowle”, utkane z linii, pozbawione stabilnych ścian i ośrodka centrum, po których błądzi człowiek niepewny swego miejsca w świecie. Przyglądając się jej budowlom, można przywołać słowa bohatera opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Laberintos*: „Nie wiem, ile tam jest pokoi; moje nieszczęście i lęk mnożą je stale”⁴.

Na tę uniwersalną symbolikę motywu nakłada się indywidualne przeżycie i doświadczenia autorki rysunków. Gubienie się w sieci dróg i autostrad współczesnych aglomeracji jest swoistym przeżyciem egzystencjalnym i w tym kontekście można powiedzieć, że twórczość pełni funkcję kompensacyjną. O rysunkach swoich mówi, że są jej „wykreślaniami świata”, a tym samym świadomie wykracza poza architektoniczne wizje. Są bowiem metaforą świata, a czynność rysowania porządkuje to, co niezrozumiałe, co budzi lęk. Jest sposobem osławiania obcego świata.



Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 30 × 40 cm

4 Cyt. za G. R. Hocke, *Świat jako labirynt, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 173.

Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 30 × 40 cm





Z cyklu *Jestem z miasta*, 2018, tusz, 30 × 40 cm

Nowym wątkiem w twórczości Teresy Kłaman są ceramiczne formy przestrzenne, które w gruncie rzeczy kontynuują temat siedlisk ludzkich, ale ujęty w nowych aspektach, zarówno w sensie formalnym, jak i znaczeniowym. Wizerunek domów ma charakter abstrakcyjny, nie odwzorowuje rzeczywistej architektury, odwołuje się jednak do multiplikowanych, cylindrycznych form przemysłowych. Ich wertykalność oraz seryjność, powiązana ze sposobem komponowania daje sugestie wzajemnych relacji „domów” i charakteru urbanistyki, współczesnych siedlisk ludzkich. Jeśli sprowadzimy formę cylindra do uproszczonego rysunku, otrzymamy spiralną linię z jej wszystkimi funkcjami symbolicznymi. Podłużne pęknięcie cylindra i odchylone jego ścianki pozwalają zajrzeć do „środka”, do przestrzeni oswojonej i zindywidualizowanej, ukrytej we wnętrzu zunifikowanego kształtu. Barwione wnętrze jest tym, co różnicuje monotoność poszczególnych segmentów kompozycji.

Po sąsiedzku to dwa ostatnie cykle prac ceramicznych, które nawiązują do charakteru dwóch różnych miejsc zamieszkania autorki – Zaspy i starego Wrzeszcza. Formalnie są powrotem do tworzywa ceramicznego i nawiązaniem do wcześniejszych *Siedlisk*. W pewnym sensie nawiązują też do przedmiotu użytkowego, do którego wróciła autorka ostatnio, wykonując donice i misy. Przewrotnie jednak uwaga oglądającego kierowana jest do wieloczołowych, na ogół barwionych szklivami i angobami wnętrz naczyń. Tym samym rzeźbiarka dokonuje zaprzeczenia praktycznego ich przeznaczenia.

Skupienie na nowych możliwościach tworzywa, jego funkcjach konstrukcyjnych i semantycznych nie jest przypadkowe. Od roku 2001 Teresa Kłaman prowadzi Pracownię Ceramiki Artystycznej w macierzystej uczelni, którą przejęła po wieloletniej kadencji prof. Henryka Luli. Henryk Lula nadał pracowni mistrzowski profil. Miał jasno sprecyzowaną definicję ceramiki. Rozumiał ją jako dyscyplinę sztuki integralnie powiązaną ze szklivem. Patrzenie na nią z perspektywy potrzeb malarza czy rzeźbiarza uważał za błąd. Istotą ceramiki według niego jest forma zespolona ze szklivem. Powierzchnia kształtowanej bryły musi być precyzyjnie określona, bez przypadkowych nierówności, tak by położone na nią szkliwo mogło się zintegrować z bryłą i połączyć w jednorodną materię ceramiczną. Sprowadzało się to w praktyce do uformowania formy naczyniowej połączonej ze szklivami, opracowywanymi przez technologa.



Z cyklu *Metropolia*, 2007, tusz, tempera, 70 × 100 cm

Teresa Kłaman, jako rzeźbiarka, sięgała po glinę w różnych okresach twórczości, wykorzystując jej wartości konstrukcyjne i symboliczne dla wyrażenia idei dzieła. Respektując reguły technologii, związane z przygotowaniem masy ceramicznej, wypalaniem i szkliwieniem, uważa je za środki służące indywidualnej koncepcji artystycznej, tym bardziej że każdy z tych etapów oferuje rozliczne możliwości. Mając świadomość złożoności i niezliczonych możliwości ceramiki, korygowanych dodatkowo indywidualną inwencją i pomysłowością, Teresa Kłaman nie próbuje jej ograniczać wąską definicją, a raczej wskazywać drogę wyboru technik i metod technologicznych, adekwatnych do jednostkowych oczekiwań. Dlatego prowadząc Pracownię Ceramiki Artystycznej, poniekąd z konieczności odchodzi od formuły pracowni mistrzowskiej na rzecz programu otwartego na doświadczenia i osiągnięcia różnych ośrodków ceramicznych w Polsce i na świecie. Organizowane warsztaty, nawiązywane bezpośrednie kontakty z uznanymi ceramikami o odmiennych temperamentach twórczych, którzy wykorzystują tworzywo ceramiczne do często skrajnie różnych projektów formalnych, otwierają szeroki horyzont technologicznych doświadczeń od starożytnych po najbardziej nowoczesne metody, uświadamiając, jaką rolę we współczesnym świecie odgrywa ceramika. Definicję ceramiki widzi Teresa Kłaman wielowymiarowo, z uwzględnieniem szerokiego wachlarza możliwych funkcji i podporządkowania tym funkcjom rozwiązań technicznych. Z pewnością jest to punkt widzenia rzeźbiarza z bogatym doświadczeniem i dorobkiem twórczym.



Z cyklu *Siedliska*, 2002–2003, fragment ceramicznej kompozycji, terakota z opłikami metalu, wys. ok. 40 cm

Z cyklu *Siedliska*, 2000, terakota barwiona angobami, 25 × 30 × 15 cm



Z cyklu *Siedliska*, 2003, kamionka wysoko palona, 40 × 38 × 18 cm

Aneta Szyłak

Teresa Klamman. Metropolis

Przyglądając się kamiennym formom Teresy Klamman, nie można oprzeć się skojarzeniom z makietą architektoniczną. O ile jednak znane kulturze europejskiej od średniowiecza makiety budowlane były z drewna, kartonu czy gipsu, swoją lekkością wyraziście różniąc się od zakładanych budowlanych realizacji, o tyle modele Teresy Klamman są budowlami samymi w sobie, są mikroskalą kamiennej architektury. Z założenia nie są projektem mającym się ziścić w rzeczywistej przestrzeni miasta.

Modele przestrzenne budowane przez artystkę kojarzą się z uniwersalną metropolią, pozbawioną cech indywidualnych i niezależną od czasu. Miasto to jest strukturą niecelową i dysfunkcyjną, której duch obrócił się w kamień, a przestrzeń pozbawiona jest osobistych odniesień. Stosunkowo niewielka skala prac nie zakłóca wrażenia monumentalizmu, który zależny jest bardziej od gry proporcjami niż wymiarami.

Warstwowość i multiplikacja, cechy konstrukcji tych prac, rozgrywane są na poziomach skojarzeń z panoramą miasta i panoramą gór. Nie wiadomo do końca, która przestrzeń przerasta którą, czy to miasto wtargnęło w pejzaż, czy to pejzaż pożera miasto.

Podobnie rysunki Teresy Klamman obsesyjnie drążące motywy piramid, zigguratów, schodów i pylonów, przejść i korytarzy budują pole znaczeniowe mieszczące tradycję zarówno monumentalnej architektury starożytnej, jak i modernistycznej. To nie stylistyka jest tu istotna, a napięcie pomiędzy przestrzenią reprezentacyjną i przestrzenią egzystencjalną.

Wystawa Teresy Klamman wpisuje się w obszar tak istotnego w kulturze nowoczesnej i ponowoczesnej dyskursu o mieście, o symbolice metropolii. System odniesień dla jej prac budują zagadnienia habitatu – przestrzeni zasiedlonej – z jednej strony oraz architektury reprezentacyjnej, z drugiej. Tytuł *Metropolis* lokuje tę wystawę w futurystycznej tradycji filmu Fritza Langa i w obszarze urbanistycznych utopii „nowego wspaniałego świata”. Zarazem jednak topos metropolii został tu zmierzony historycznym doświadczeniem XX wieku, który widział, jak szklane domy zamieniają się w kamień. [...]

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia 1

21 czerwca – 27 lipca 2001

Katedra (fragment), 1996, granit, wys. 70 cm







Zofia Watrak

Zwischen Natur und Metropole

(*Między naturą a metropolią*)

tłumaczenie – Aneta Wojewodka

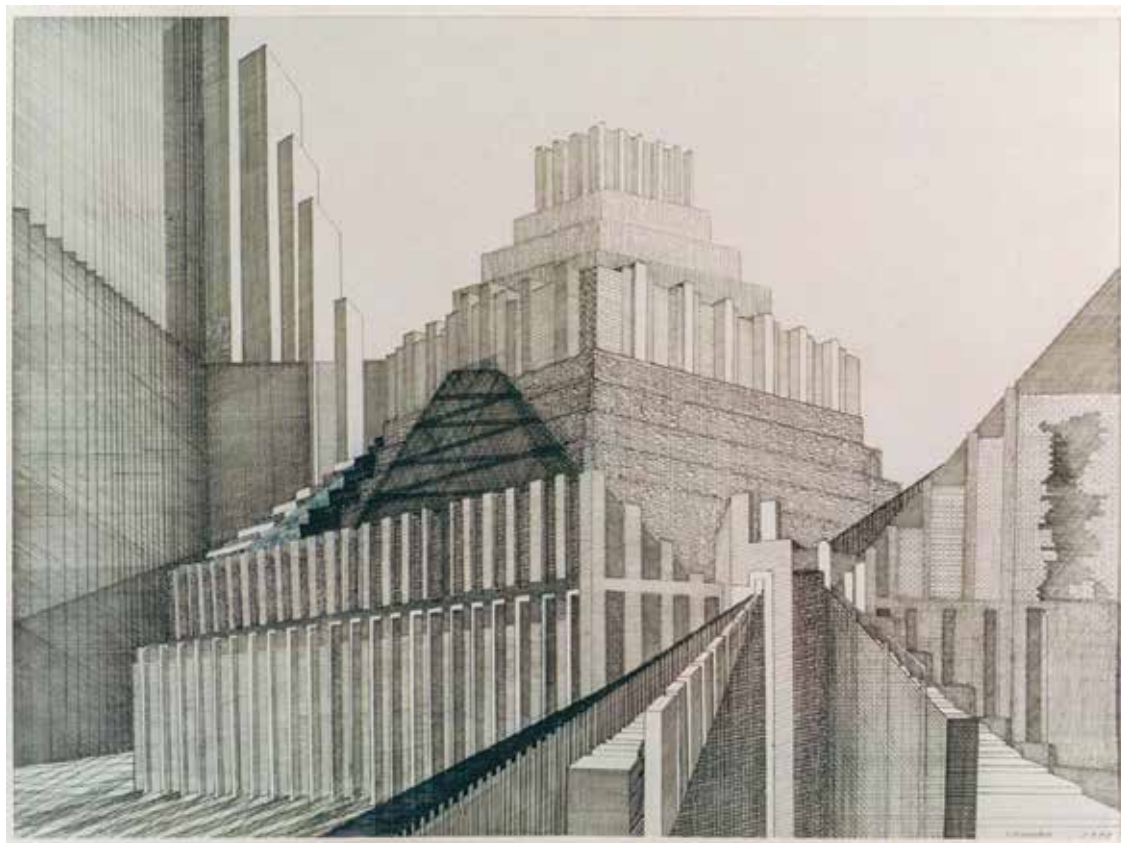


Teresa Klamen ist eine Künstlerin, deren Persönlichkeit das absolute Gegenteil ihrer Werke ist. Ich kenne sie seit Jahren, wir sind befreundet.

Wir hatten einige abenteuerliche Reisen zusammen erlebt. Bei einer Reise mit Teresa konnte ich mir nie sicher sein, wann und wo wir uns wieder finden, bzw. welche Wege uns letztendlich zum Ziel bringen würden; auch die Zeit war nicht vorhersehbar. Wenn wir nach Süddeutschland kommen wollten, könnten wir unerwartet im Norden landen. Auf dem Weg nach Paris irrten wir durch das Autobahnnetz und wechselten Richtungen, woran ich einen nicht unerheblichen Anteil hatte. Aufgrund der fehlenden Fähigkeit, die Karte richtig zu lesen, konnte ich die Rolle des Piloten, die mir Teresa zugeteilt hatte, nicht erfüllen. In Paris hatten wir immer die entgegen gesetzte Sicht auf die zu wählende Richtung und oft nur der Blick auf den Eiffelturm konnte die Auseinandersetzung beenden. Bei allen wichtigen und weniger wichtigen Terminen kamen wir zu spät, weil Teresa sich nicht entscheiden konnte, welche Garderobe ihr am besten zusagen würde.

Ich beobachtete jedoch mit Bewunderung, wie sie einen freundlichen Raum um sie herum bildete. Die Wohnungen sowie die Studios wechselte sie mehrmals. Aus beruflichen Gründen besuchte ich viele Ateliers, aber in keinem von ihnen gab es solche Labor-ähnliche Ordnung wie bei Teresa. Die Studios haben mich schon immer fasziniert, weil ich aus ihnen viel über den Künstler und seine Arbeit erfahren konnte. Es sind in der Tat ihre persönlichen, ja sogar magischen Labors, in denen sich ihre Vorstellung von Kunst gebärt und in Erfüllung geht. Es kommt vor, dass sich der Lebens- und Arbeitsraum deckt oder dass sich die Grenzen zwischen ihnen verschieben.





Z cyklu *Metropolis*, 1999, tusz, 70 × 50 cm

Für Teresa ist dieser Ort getrennt und vom Alltag abgesondert, obwohl immer in der Nähe ihres Wohnortes. Beide Orte sind wichtig, was sie in ihrer reifen Schaffenszeit zeigte, als der Faden menschlicher Siedlungen in den 90er Jahren auftauchte und sich in Skulptur und Zeichnung fortsetzte. Alle Phasen der Kreativität verbinden jedoch folgende Merkmale: Perfektion, Gleichgewicht, Suche nach Harmonie. Die Arbeiten von Teresa Klaman zeichnen eine erhabene Ästhetik, einwandfreie Form und sogar gewisse Eleganz und Dekorativität aus.

Stein und keramisches Material bestimmen in ihrer Arbeit separate Wege, deren Getrenntheit sich aus der Art der verwendeten Materialien und damit unterschiedlichen Werkstätten und Werkzeugen ergibt. Beide Fäden verbindet die Sorgfalt bei der Bearbeitung der Materie mit einem besonderen Fokus auf der Extraktion ihrer natürlichen Ausdruckswerte. Bei der Arbeit mit einem bestimmten Stoff sieht sie darin nicht nur das Material. Das „Materialgefühl“, seine charakteristischen Eigenschaften, spielen eine große Rolle, vor allem wenn sie sich für den Stein entscheidet.



Z cyklu *Alienacja*, 1999, tusz, 70 × 100 cm



Krajobraz, 1996, granit, wys. 60 cm, dł. 120 cm



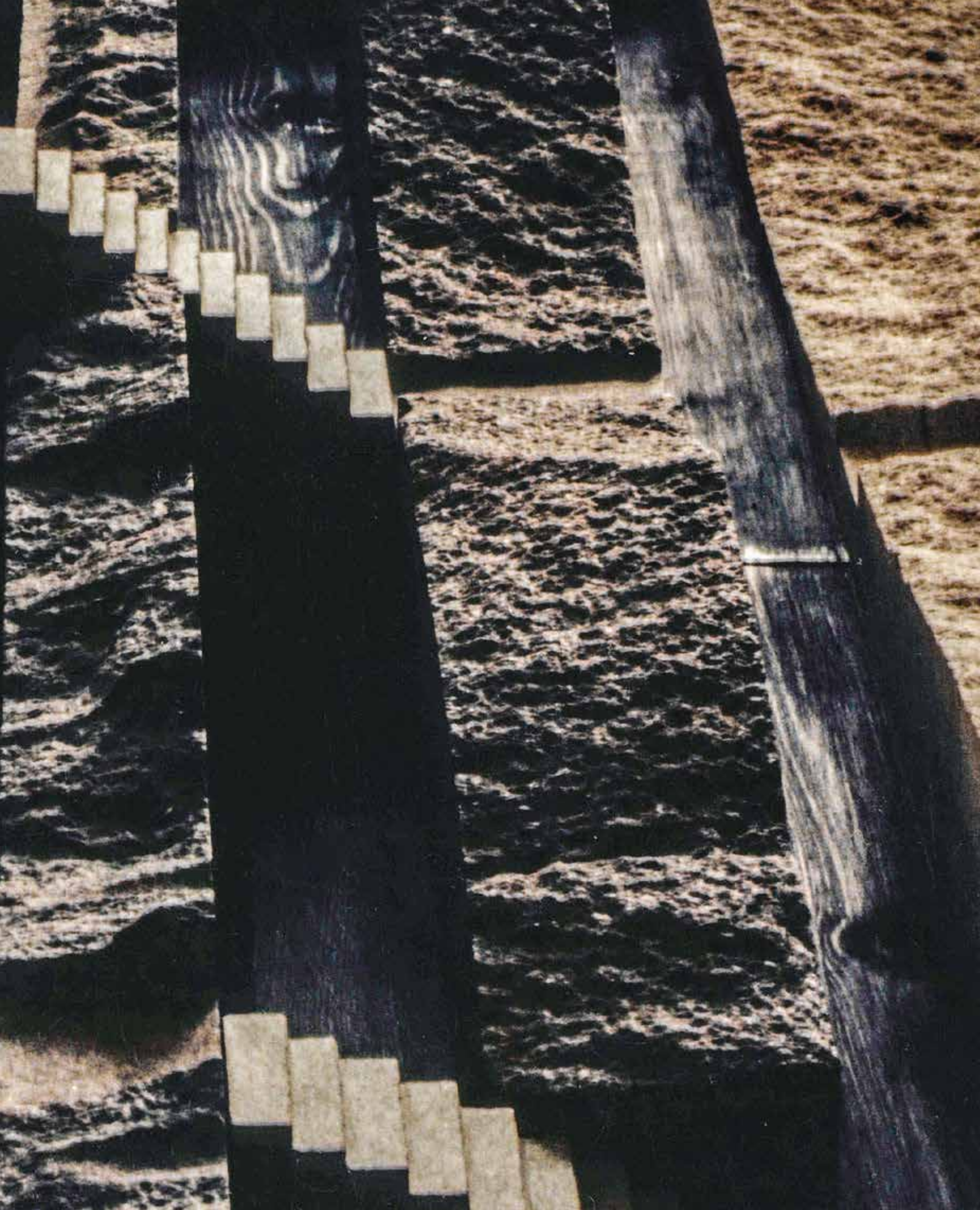


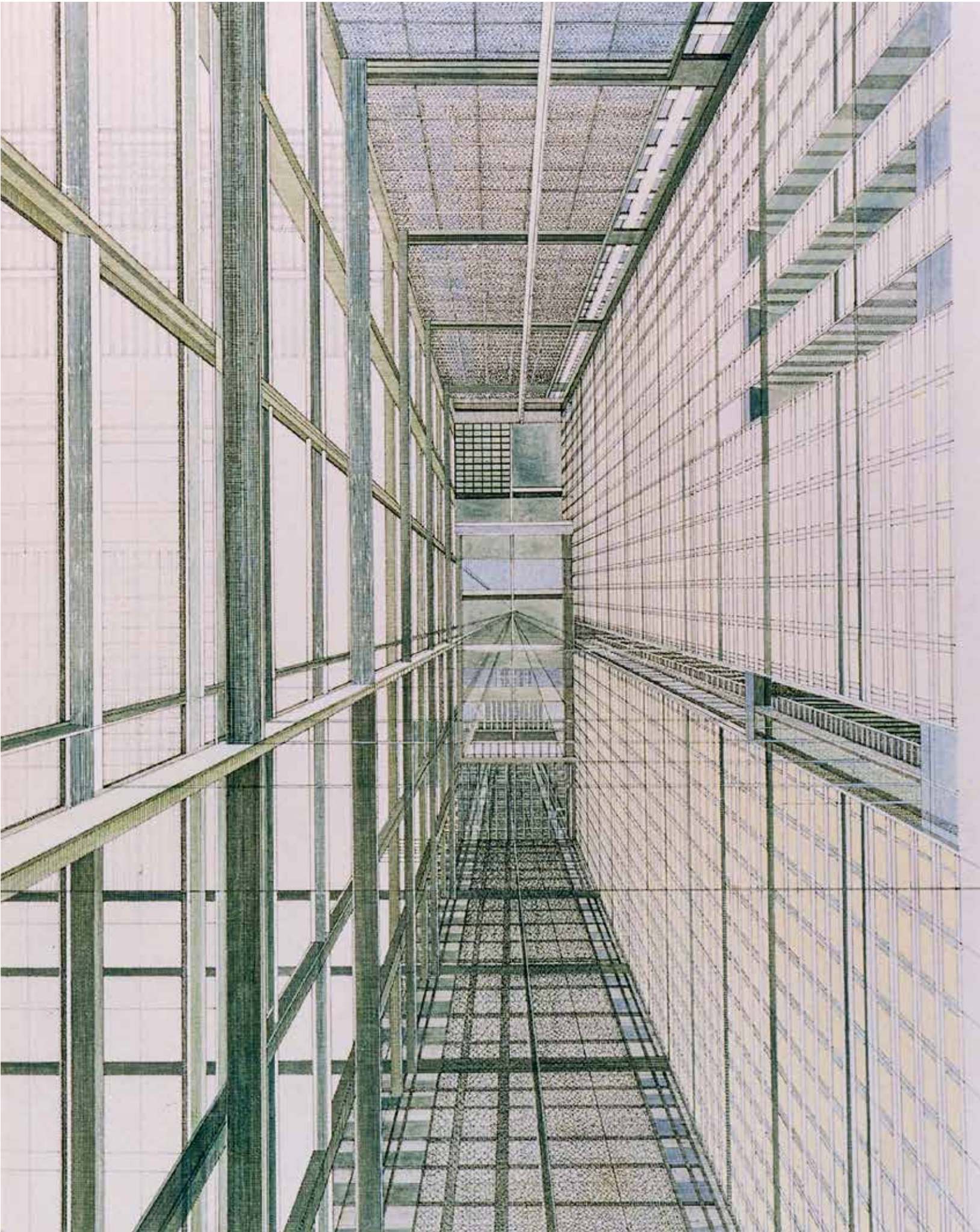
Krajobraz (fragment), 1996, granit





Tytuł Krajobrazy życia nadałam pracom powstałym po 1994 roku. Były „następstwem” cyklu Jest tyle dróg. Świadomie używałam tu atrybutów architektury. Tworząc para architektoniczne makiety, wykraczam poza fizyczne uwarunkowania rzeźby.





Den Granit behandelt sie anders als einen zugeschnittenen Marmorwürfel. In beiden Fällen jedoch Inspirationen, die aus Beobachtung der Natur und des Steins (der selbst ein Teil der Natur und sozusagen ihr Synonym ist) fließen, führen die Bildhauerin zu weichen, biologischen und geschlossenen Formen. Die natürliche Beschaffenheit des Granits, sein inneres Leben, das ihm die Natur und der Lauf der Zeit gegeben haben, suggerieren der Autorin einen mit dem Körper einer Frau assoziierten Anthropomorphismus, der den Kult der Biologie und die Harmonie der Natur verbindet. Die Bildhauerin strebt nach einer Idee einer konzeptionell erzeugten Form, die jedoch die Identität des ursprünglichen Charakters des Steins beibehält. Nicht ohne Bedeutung ist für sie eine sinnliche Oberfläche der Materie, deshalb mag sie Marmor, den sie zu einer perfekten Glätte bearbeitet, die sogar das Bedürfnis nach Berührung hervorruft. Kühle, ruhige Schönheit des Marmors, seine farbenfrohe Zeichnung – all dies provoziert die Suche nach einer idealen Form.

Solche Form hatte in den 70er Jahren die Muschel. Bei der Vielfalt der Formen, die in der Natur zu finden sind, erregte sie ein besonderes Interesse der Mathematiker und Künstler. Darin wurde die Verkörperung der transzendentalen Beziehung, der goldenen Zahl ϕ , gefunden, die sich auf die Begriffe Schönheit und Perfektion bezog. Die logarithmische Spirale verbindet die Welt der Mathematik mit der physischen und lässt den Zusammenhang zwischen einer Zahlenreihe und der Anordnung der Kerne im Blütenkorb einer Sonnenblume, den Blütenblättern einer sich entwickelnden Rose, der Spirale einer Muschel und den Spiralstrukturen der Galaxien erkennen¹.

Es ist daher kein Zufall, dass die spiralförmige Form einer Muschel zu einer Figur geworden ist, die eine lebendige, kreative Natur verkörpert, deren Materie sich von Formlosigkeit und Chaos zu einer regelmäßigen Gestalt bewegt und stereometrische Formen annimmt. Deshalb wird Regelmäßigkeit und sogar Geometrie zum Prinzip der Gestaltung erhoben, verbunden mit Schönheit und Harmonie.



¹ Fernando Corbán, *Goldenes Verhältnis. Mathematische Sprache der Schönheit*, Übersetzung Wiktor Bartol, RBA Barcelona 2012 (Verlagsanpassung BUKA Books).



Krajobraz (fragment), 1996, granit





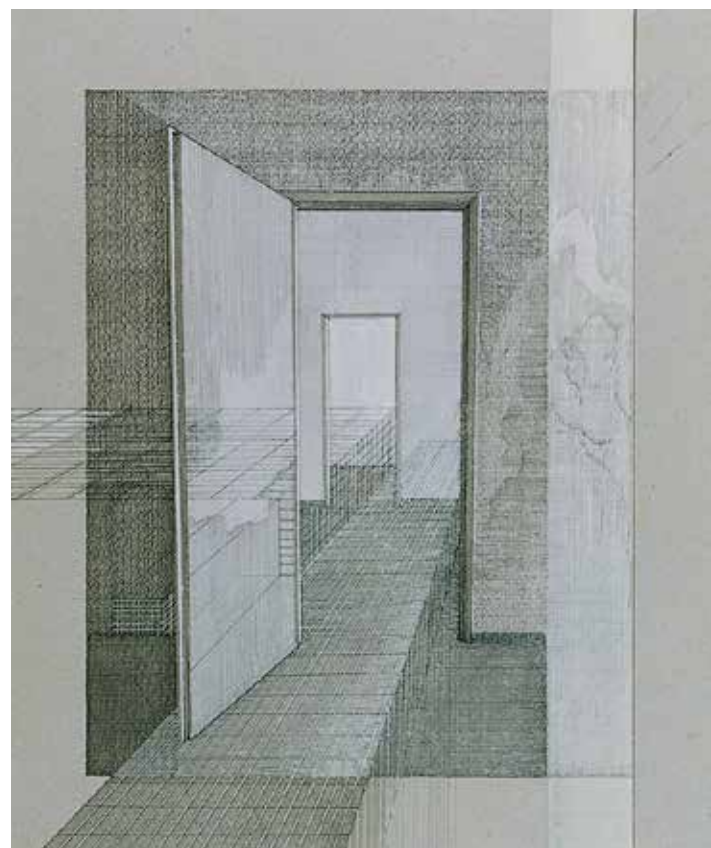
Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, tempera, 100 × 70 cm

Die Bildhauerin verwandelt den Marmorwürfel in den Rhythmus einer Spirallinie, wodurch die Form eine ausgewogene Harmonie erhält. Die natürliche Form der Muschel unterliegt weit reichenden Vereinfachungen und Stilisierung. Dasselbe Motiv, das in verschiedenen Versionen mehrmals verarbeitet wurde, wird zu einer rein abstrakten Form – einem Zeichen, das die Naturordnung definiert. Der Nebeneffekt dieser Formen ist ihre Dekorativität, immerhin kommt sie von der ornamentalen Helicität der Formen, die von der Struktur der Natur inspiriert ist.

Erwähnenswert ist auch die symbolische Funktion von Meeresmuscheln und Schnecken. Sie gehören zur Wasserkosmologie und – aufgrund der Assoziation mit den weiblichen Geschlechtsorganen – zum sexuellen Symbolismus. In vielen Kulturen wurde die Muschel mit der eigentlichen Quelle des Lebens identifiziert, ihre Spiralform symbolisierte die geistige Wiedergeburt, das Ritual der ewigen Wiederkehr. Das Spiralbild der Schale, das von ihrer Vereinfachung abgeleitet wird, ist zu einem dekorativen Motiv mit mehreren semantischen Funktionen geworden, und die Symbolik der Spirale ist komplex ².



² Mircea Eliade, *Bilder und Symbole*, KR Verlag, Warschau 1998.



Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, 50 × 70 cm



Dieses frühe Thema von Teresa Klamans Arbeit kann von einem formalen Gesichtspunkt aus mit der von Brancusi initiierten Tradition der organischen Skulptur verknüpft werden. Das Streben nach der Reinheit der Form, eine nicht gleichgültige Einstellung zum Material finden seinen Ausdruck in der Verbindung des kompakten, geschlossenen Körpers und der Weichheit der Form mit einer glatten Oberfläche, die so glatt und glänzend ist, dass der Stein sein körperliches Gewicht zu verlieren scheint. Sorgfältig gezeichnete Flächen zwingen dem Licht geschlossene Kreisläufe auf, in denen das Auge des Betrachters gefangen zu sein scheint.

Die Tendenz zu unverhüllter Ästhetisierung scheint ein wesentliches Merkmal der Arbeit von Teresa Klamans zu sein. Sie folgt ihr nicht nur in ihren Dialogen mit Stein, einem widerstandsfähigen Material, welches viele Hinweise dem Bildhauer geben kann, sondern auch dann, wenn sie die Möglichkeit hat, ein solch unterwürfiges Material zu formen, wie das Lehm. Dem Stein gegensätzlich, physisch sprödes Material, mit Feuer gehärtet, dient ihr dazu, eine Form festzuhalten, die so zerbrechlich ist, wie der menschliche Körper.





Z cyklu *Krajobrazy*, 1995, granit, 120 × 80 cm
fragment wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, 2001





Monument, 1996, granit narzutowy, 65 × 40 × 40 cm



Monument, 1996, granit narzutowy, 65 × 40 × 40 cm

Oft wiederholte Torsos (entstanden nach einer Serie von Muscheln in den 80er Jahren), basierten auf direkten Abdrucken von den Körpern der Tochter, einige Jahre von ihr älteren Nichte, der Freundin Małgosia Żerwe - Körpern attraktiver Frauen in verschiedenem Alter. Ein direkter Abdruck eines lebenden Organismus, irgendwie des Lebens selbst, ist eine Aufzeichnung eines flüchtigen Moments des Lebens, im Ton fixiert. Zwischen dem Torso eines jungen, aufblühenden Mädchens und dem einer reifen Frau liegt der irreversible Lauf der Zeit, sichtbar in den unvermeidlichen Verwandlungen des Körpers, ein festgehaltener Moment der Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend, die so flüchtig und zerbrechlich sind wie eine dünne Keramik Hülle.

In diesen Arbeiten besteht eine organische Einheit zwischen dem Charakter des Materials und der bildhauerischen Form. Die Eigenschaften des Lehms und die Wirkung des Feuers, das die Form bewahrt, bekommen eine symbolische Bedeutung. Die „Wärme“ des Lehms und seine Weichheit sind gleichzeitig die Eigenschaften des menschlichen Körpers. Teresa Klamana glasiert die Keramikoberfläche eher nicht. Sie färbt die Oberfläche sanft mit einem Buntstift oder einer Farbe, aber die Farbe bestimmt nicht die Form und ergibt sich auch nicht aus ihr. Es ist eher ein illusionäres Element, das ein transparentes Gewebe suggeriert, das dem Körper auferlegt wird.

Die Darstellung der multiplizierten Torsos, die sich zusätzlich in der glatten Bodenplatte widerspiegeln, nimmt die ursprüngliche Bedeutung des Abdrucks des einzelnen, einzigartigen Körpers weg. Die Multiplikation zwingt uns den Körper der Frau als ein seziertes Objekt, einen einheitlichen, unpersönlichen Teil des Ganzen, ohne Individualität zu sehen. Mehrfache Spiegelungen ermöglichen es eher, Torsos mit der Ikonographie der Massenkultur in Verbindung zu bringen, die den Körper einer Frau durch den Filter der Werbebranche sieht, wo jeder Körperteil zum Fetischobjekt wird, der einfach nützliche Funktionen erfüllt, wie Kosmetika, Kleidung und Schmuck, deren Werbung dieser Körper dient. Teresa Klamans Torsos erreichten durch diese Komposition der Ausstellung die Pop-Art-Vision einer Frau als Accessoire. Ein gutes Beispiel für einen so behandelten Körper ist ein perfekt geformter Keramik-Torso, der mit einem Reisverschluss versehen ist.



Z cyklu *Krajobrazy*, 1998, collage, tusz, 100 × 70 cm



W drodze, 1998, granit, 180 × 1170 × 70 cm



W drodze (fragment), 1998



Die Ausstellung enthüllte ein neues Thema – das Streben nach der Einführung einer bisher fehlenden Erzählschicht. Die nächsten Zyklen *Erwachen* und *Regen* sind ihre Erweiterung. Sie führt ein fertiges Objekt als vollwertigen Partner der von ihr erschaffenen Elemente ein und verleiht so dem Objekt eine neue Bedeutung.

Diese besondere Strategie der Exposition von Werken durch Wiederholung eines bestimmten Moduls in verschiedenen Varianten, Kombinieren der Formen in ihrem Dialog, wird in späteren Realisierungen als die Regel für den gesamten Zyklus verwendet. Einzelne Zyklen sind Ausdruck der lyrischen und ästhetischen Sensibilität der Bildhauerin, die dem Betrachter ihr unverzichtbares Bedürfnis nach Schönheit anbietet. Sie schafft ihre Werke in der inneren Überzeugung, schöne Dinge kreieren und sich mit der Schönheit umgeben zu müssen – auf der Suche nach Gleichgewicht und Harmonie, die das Gefühl von Stabilität und Sicherheit mit sich bringen.



Wejście, 1992, marmur, 40 × 40 × 30 cm

In den letzten Jahren beschäftigt sie das Thema der breit verstandenen Räume, die sich auf das Umfeld und das menschliche Leben beziehen. Sie erweitern die Ikonografie der Skulptur, die bisher von einer menschlichen Figur beherrscht wurde. Anfang der 90-er Jahre entstanden aus Marmor und Keramik die „Throne“. Ein wichtiges Element dieser Kompositionen waren Treppen, verstanden – in den Absichten der Autorin – als Weg zu einem bestimmten Ziel, bezogen auf eine konkrete menschliche Situation.

Ihre Fortsetzung war der nächste Zyklus *Es gibt so viele Wege*, der sich Ende der 90er Jahre in „Landschaften des Lebens“ verwandelte, die aus Abfällen des Strzegom-Granits gemacht wurde. Ihre Form wird weitgehend durch die Materie des Steins bestimmt.

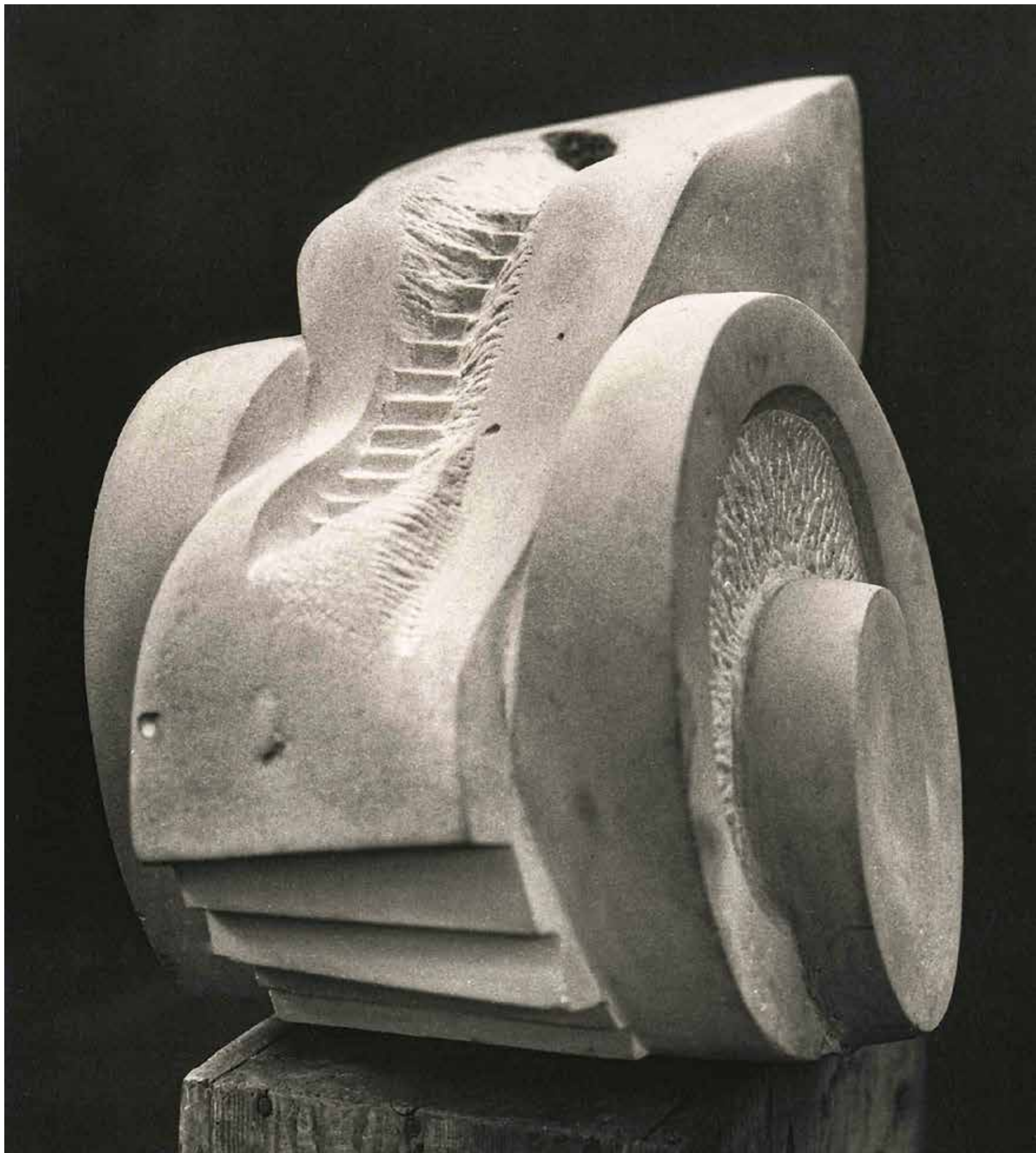
Die ehemalige Weichheit biologischer Formen ersetzen stark geometrisierte, mit differenzierten Winkeln und scharfen Kanten. Präzise gestaltete Stellen kontrastieren hier mit den rauen, die die natürliche Struktur des Steins zeigen. Sie nehmen die Gestalt von quasi-architektonischen Formen an, die das Schicksal des Menschen metaphorisieren – den Weg voller Treppen und Labyrinth, den er überwindet, die Orte, die er schafft. Sie sind eine Anordnung von imaginären, symbolischen Räumen.



Ein weiterer keramischer Zyklus ist mit menschlichen Lebensräumen verbunden. Nicht ohne Bedeutung ist das Material selbst. In ursprünglichen Häusern („Lehmhütten“) war Lehm mit Stroh gemischt das Baumaterial. Es gab Schutz und Wärme. Der Zyklus setzt das architektonische Thema fort, aber die Art der Komposition ändert sich – offene Landschaften ersetzen geschlossene Formen. Sie werden von sanften Bögen und Zirkularitäten beherrscht. Die Änderung des Materials hat formale und semantische Funktionen. Es verleiht den Lebensräumen einen primären, archaischen Charakter. Die gefärbte Terrakotta-Oberfläche vermittelt den Eindruck einer alten Patina, die Spuren vergangener Präsenz behält. Sie ähneln den ursprünglichen Siedlungen und stellen die kosmologische Symbolik des Zentrums wieder her, des Mittelpunktes der Welt. Ihre kreisförmige Kuppel ist wie ein Wiederaufbau des kosmischen Berges, der die Erde und den Himmel verbindet.

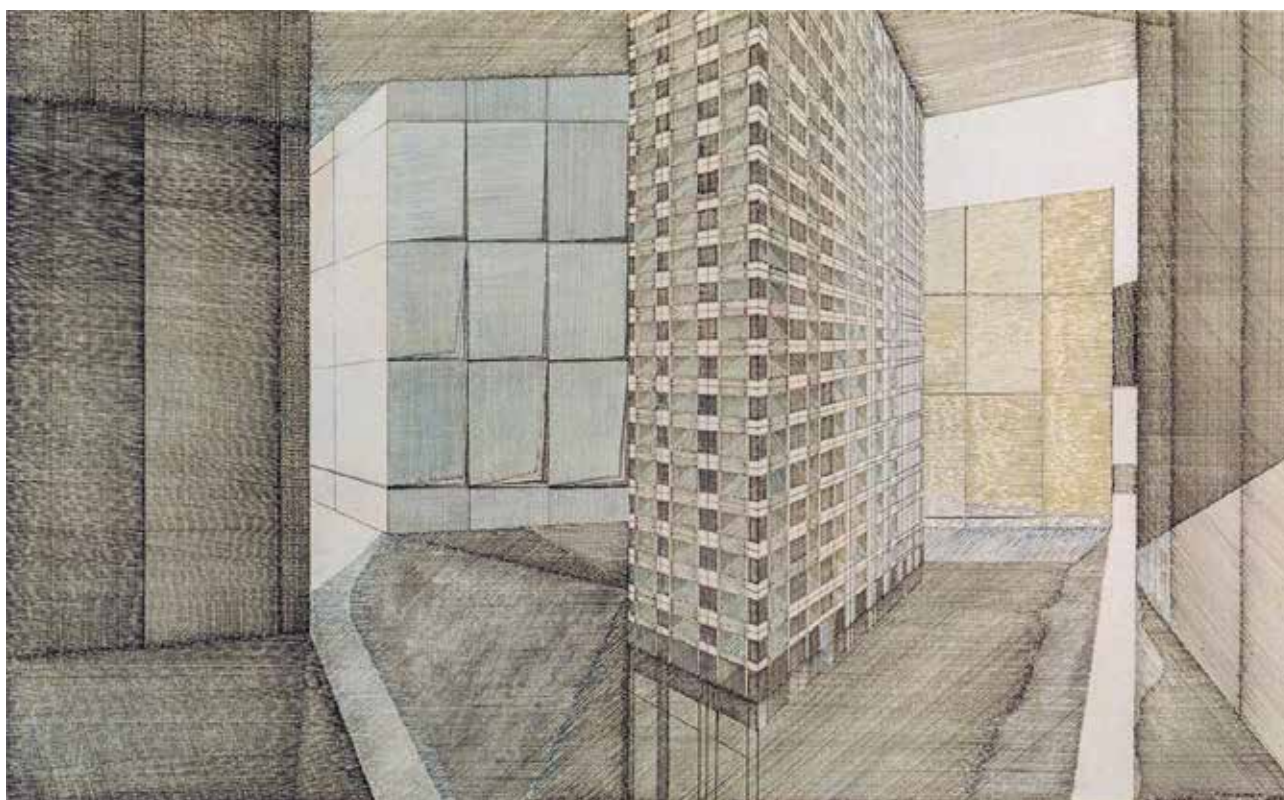


Tron fortuny, 1990, piaskowiec, 60 × 60 × 50 cm



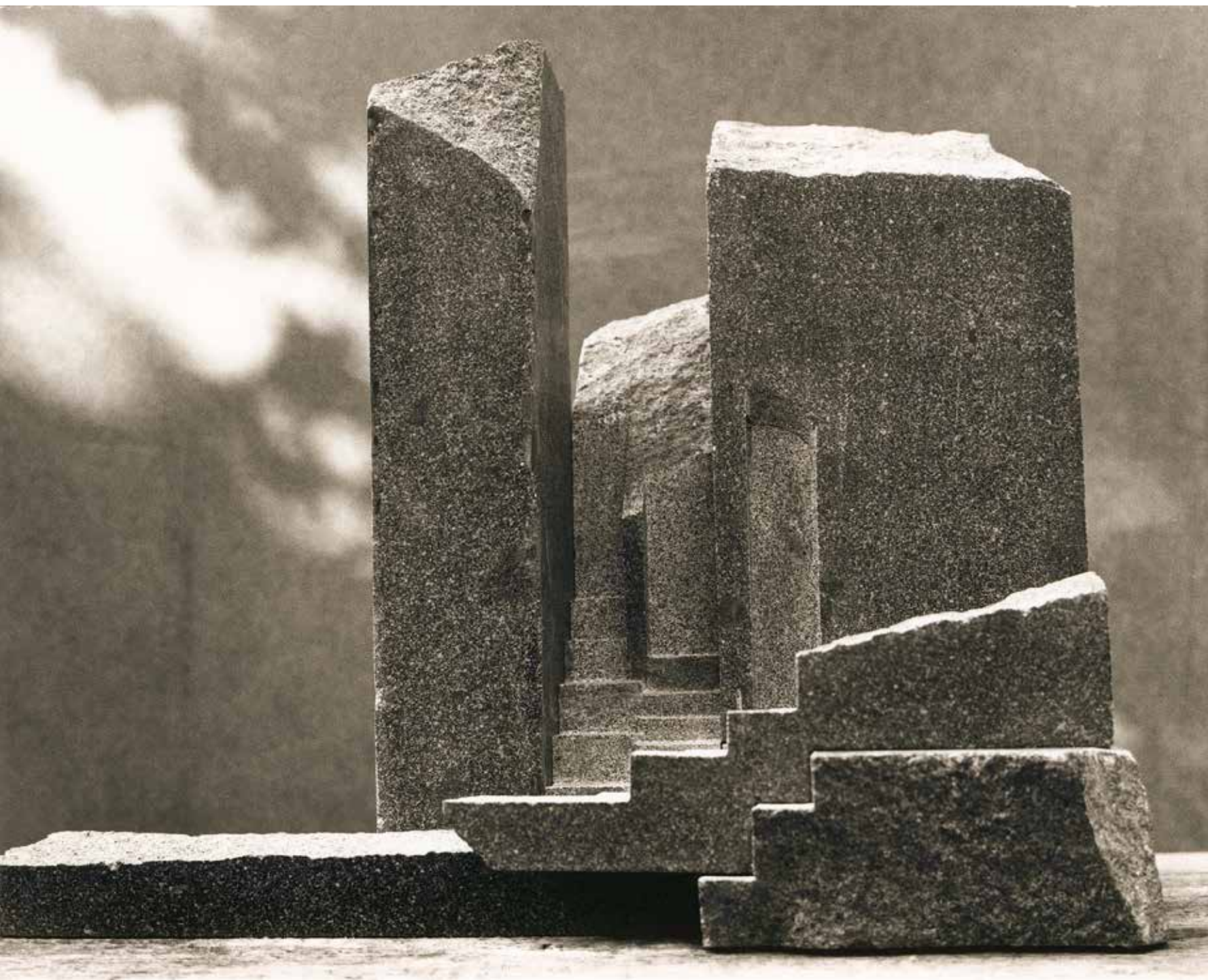
In archaischen Gemeinschaften wird er auch als Mikrokosmos, bewohnter und organisierter Raum wahrgenommen, außerhalb dessen sich Chaos erstreckt, das, was unbekannt und formlos ist. Diese Symbolik änderte, wie Georges Poulet in den „Metamorphosen der Zeit“, schreibt, im Laufe der Geschichte ihre Bedeutung... „Sie bezieht sich nicht nur auf Gott, sondern auch auf den Menschen, der entdeckt, dass er dem Gott, der Mitte und der Sphäre gleichkommt“³.

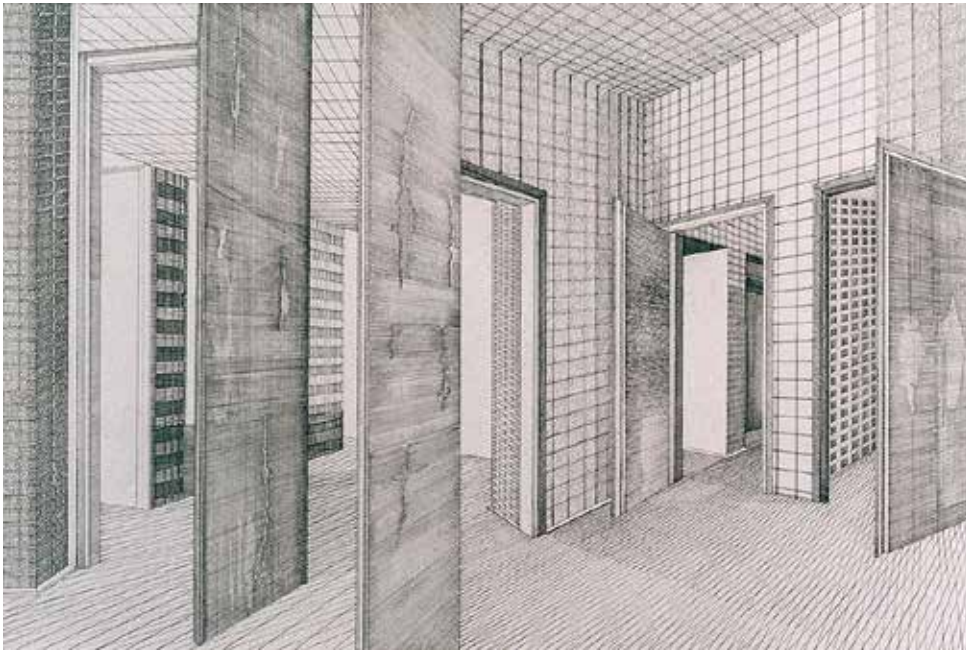
Das Motiv der menschlichen Behausung beherrschte die Vorstellungskraft von Teresa Klaman in dem Maße, dass es, wie sie selbst sagt, zu einem obsessiven Thema wurde, das eine fast unmittelbare Erfüllung in einem direkteren und spontaneren Medium fordert, solchem wie das Zeichnen. Der direkte Impuls kommt zweifellos von Reflexionen über ihre verschiedenen Wohnorte. Sie hatte sie mehrmals gewechselt auf der Suche nach einem freundlichen Raum, frei von der Anonymität einer Plattenbausiedlung.



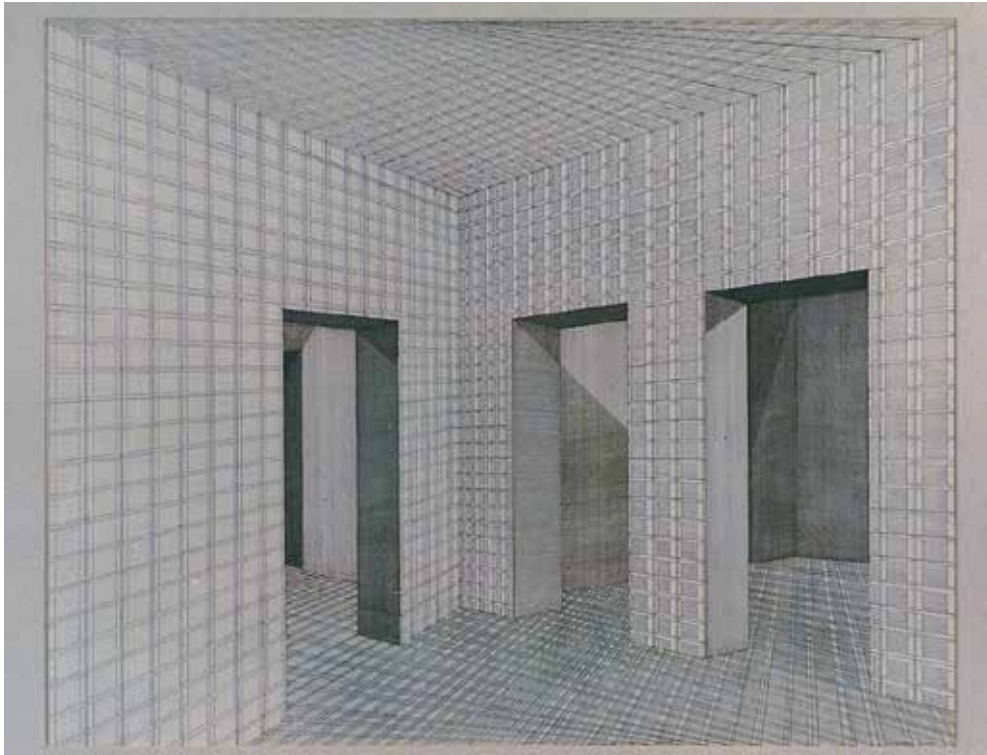
Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, 100 × 70 cm

■
3 Georges Poulet, *Metamorphosen der Zeit*, PIW, Warschau 1977, s.353.





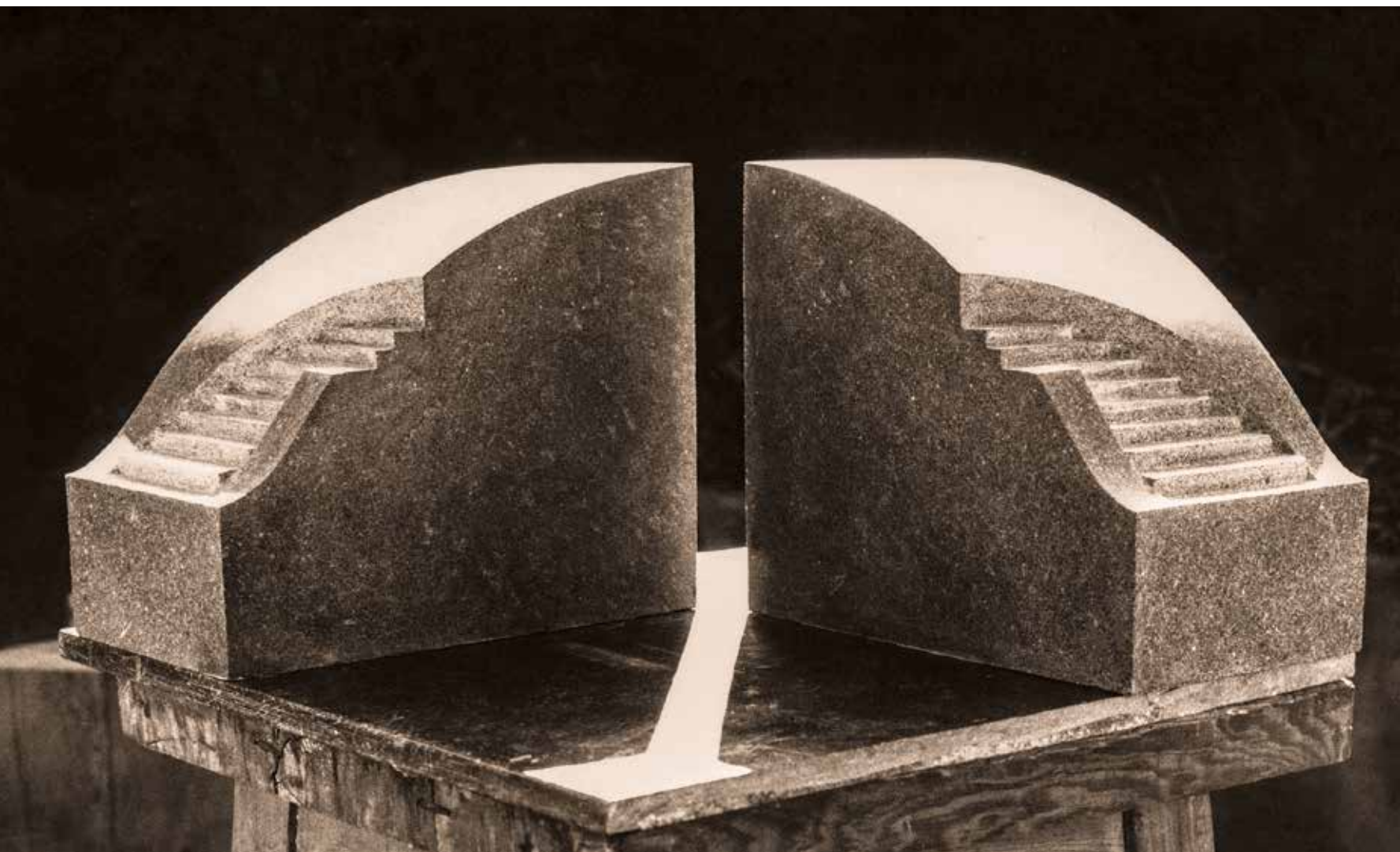
Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, 100 × 70 cm



Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, 100 × 70 cm

vAuf die Zaspas Urbanistik, wo sie einige Jahre lebte, schaut sie heute aus der Perspektive der alten Straßen in Wrzeszcz (Danzig-Langfuhr), wo sie derzeit lebt. Der Charakter der Architektur und der sie umgebenden Infrastruktur, und des Grüns beeinflusst indirekt den sozialen Status der Bewohner und die Art der zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Autorin verallgemeinert die individuelle Erfahrung und setzt sie in die archetypischen Bilder des Hauses ein – der

menschlichen Siedlung, als ein spezifisches Zentrum der Welt. Die Phantasie der Künstlerin verschlüsselt Bilder und Symbole, die sich in verschiedenen Zeiträumen zeigen und niemals ihre Aktualität verlieren, obwohl sie Transformationen unterliegen können, aber ihre Funktion ist unveränderlich. Sie ist ein Mittel zur Beschreibung der Situation des Individuums in der heutigen Welt. Ein derartiges Symbol stellt zweifellos den Irrgarten dar.





Z cyklu *Makiety*, 1992, terakota, drewno, 55 × 35 × 50 cm





Z cyklu *Makiety*, 1992, terakota, drewno, 45 × 30 × 30 cm





W drodze, 1992, marmur, wys. 45 cm

Der erste Zyklus trägt auch den bedeutenden Titel „Das hartnäckige Motiv“. Er hat immer noch viel mit Kompositionen gemeinsam, die typisch für Skulpturen sind. Man könnte sogar sagen, dass die Zeichnung gewissermaßen eine Weiterführung des dreidimensionalen Körpers in einem zweidimensionalen Raum ist, ohne Einschränkungen, die eine Skulptur mit sich bringt. Die Zeichnung widerspricht der Masse und der Statik des Körpers. Sie basiert auf der geometrischen Ordnung und der dynamischen Raumpoptik, die nur mit einem Strich ohne Schattierungen gebaut ist. Aufgrund der verzwickten Vielfalt der Kontraste der Skala, der variablen Richtungen der Linie, schafft Kłaman den virtuellen Raum, der sich nach vorne und nach innen ausdehnt, was den Eindruck einer Monumentalität des vorgestellten Architekturmodells vermittelt, die sich auf moderne Metropolen beziehen. Sie unterliegen ständigen optischen Metamorphosen aufgrund sich ändernder Gesichtspunkte. Zum einen suggerieren sie die Unendlichkeit, indem sie Wände und Treppen ins Nirgendwo vervielfachen, zum anderen ihre Komplexität und ihr Übermaß macht den Eindruck des begrenzten Raumes ohne Ausweg.

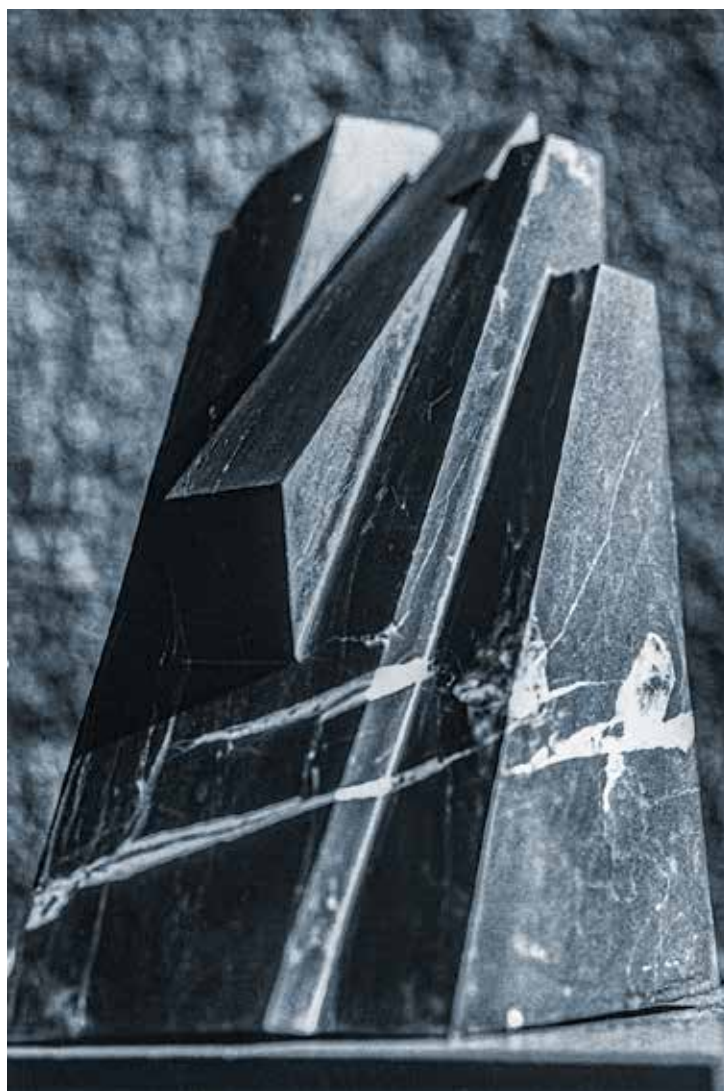
W 1989 wyjechałam na kilkumiesięczne stypendium do Finlandii. Północny, chłodny temperament ludzi, surowy klimat, kontakt z pierwotną naturą nie pozostały bez wpływu na moje postrzeganie świata. Po powrocie powstał cykl marmurowych obiektów, umownie nazwanych Tronami. Były to miejsca przygotowane dla określonych osób czy sytuacji. Ich konkretnym elementem były schody, początkowo jako droga do celu, potem jako samodzielna wartość. Wyznaczały one rytm moim kompozycjom, stanowiąc jednocześnie ich podtekst treściowy. Każda z tych prac mimo architektonicznej, pozornie chłodnej, optycznie przeskalowanej formy stanowiła bardzo osobiste odniesienie do konkretnego zdarzenia, sytuacji, człowieka.



Sowohl die gemeißelten „Landschaften“ als auch die Zeichnungen sind eine Nachbildung der Metapher der Welt als Irrgartens. Dieses bekannte, besonders den Romantikern, Motiv drückte das Gefühl eines im etwas Unverständlichen verlorenen Menschen aus, der unverändert fragte: wo bin ich und wohin ich gehe. Und so begann eine lange Serie fortlaufender Zeichnungen, die parallel zu einer neuen Serie skulpturaler Vorstellungen moderner Wohnblöcke entstand. Die Ästhetik früherer statischer Harmonie und Schönheit verwandelt sich in ihnen in eine dynamische Bewegung erstaunlicher linearer Konstruktionen, die jedoch ihren dekorativen Ausdruck nicht verlieren. Das Auge des Betrachters verstrickt sich in einem Dickicht aus Linien und Flächen, die mit kleinen Strukturen geometrischer Ornamente ausgefüllt sind. Wenn man sie aus der Perspektive der Geschichte des Motivs betrachtet, verdient unsere Aufmerksamkeit die Linearitätstechnik, die am besten das Urbild des Weges flechtet, der zur Wahrheit und Erlösung führt. Die Zeichnungen von Irrgärten, die verschiedenen Kulturen von der Antike bis heute bekannt waren, hatten ihren metaphysischen und spirituellen Sinn, der ein Geheimnis verbirgt, das keinen „Körper“ haben und nicht durch realistische Attribute ausgedrückt werden kann.

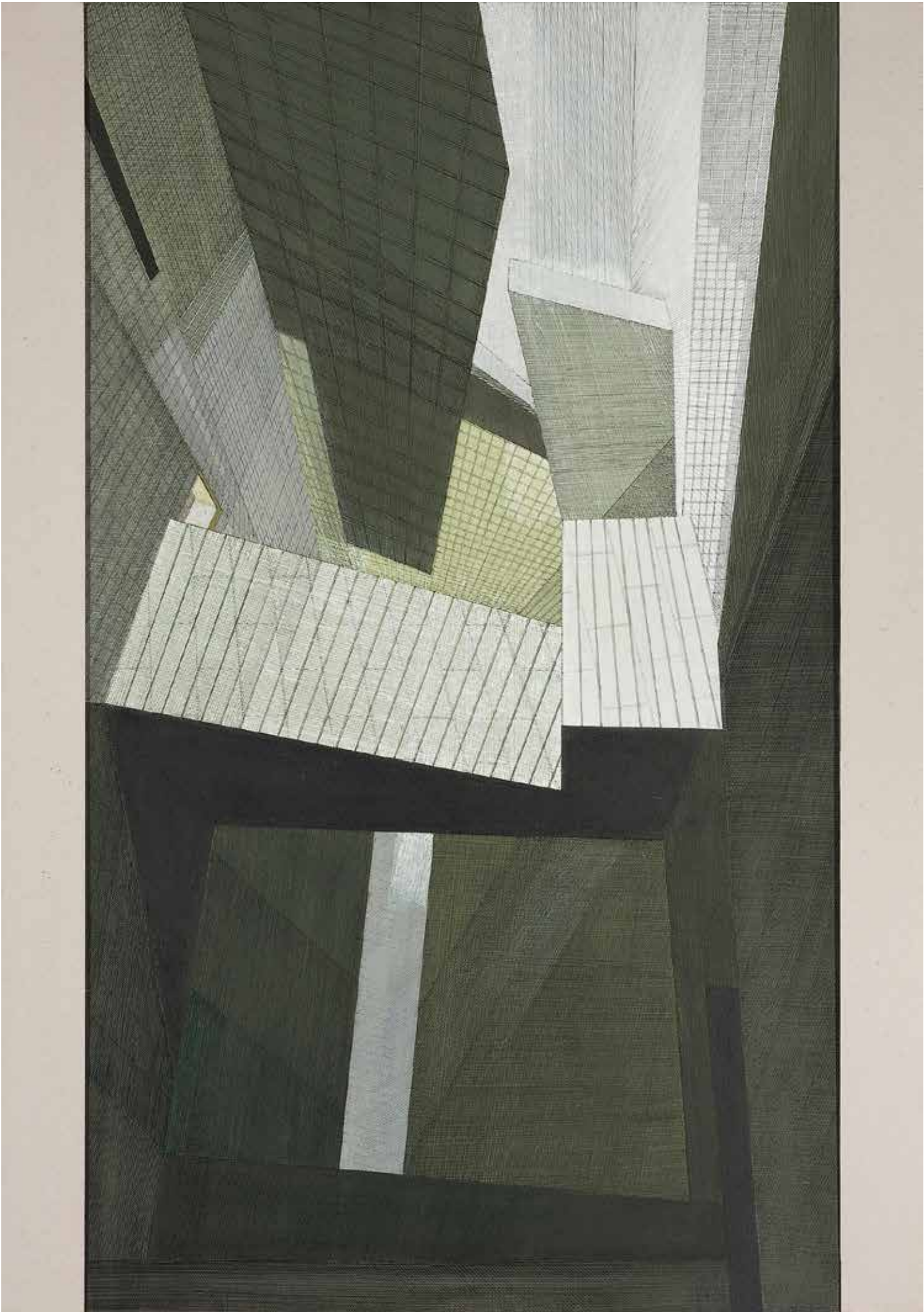


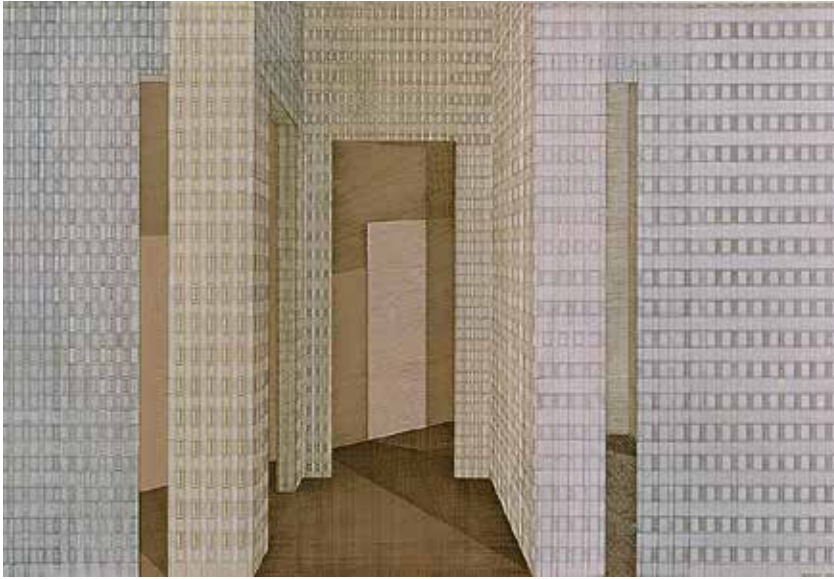
Istota kamienia, 1992, marmur, wys. 40 cm



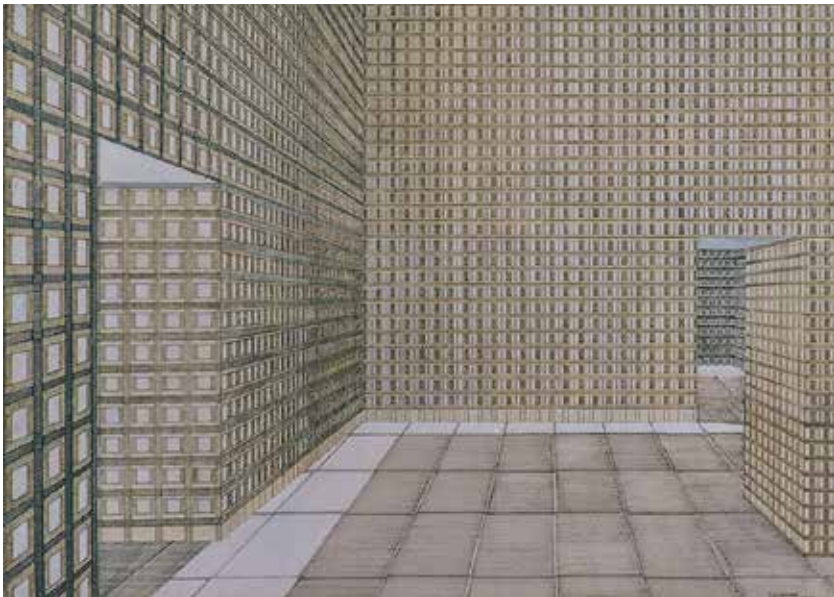
Z cyklu *Monumenty*, 1992, marmur, 35 × 20 × 20 cm

Die Zeichnungen von Teresa Klamann, obwohl sie sich auf die Vision moderner Metropolen beziehen, können jedoch als „irreführende Gebäude“ interpretiert werden, die aus Linien gewebt sind, ohne stabile Mauern und ohne Zentrum, in denen der Mensch, nicht sicher seiner Stellung in der Welt, irrt. Beim Anblick ihrer Gebäude kann man sich an die Worte des Helden der Erzählung „Laberintos“ von Jorge Luis Borges erinnern: „Ich weiß nicht, wie viele es dort Zimmer gibt; mein Unglück und meine Angst vermehren sie ständig.“⁴





Z cyklu *Alienacja*, 2000, tusz, tempera, 100 × 70 cm



Z cyklu *Alienacja*, 1999, tusz, tempera, 100 × 70 cm

Zu dieser universellen Symbolik des Motivs kommt das individuelle Erlebnis und die Erfahrungen der Autorin dieser Zeichnungen. Sich im Netz von Straßen und Autobahnen moderner Agglomerationen zu verlieren, ist eine Art existenzieller Erfahrung, und in diesem Zusammenhang kann man sagen, dass das künstlerische Schaffen eine kompensierende Funktion ausübt. Über ihre Zeichnungen sagt sie, dass sie ihre „Abzeichnung der Welt“ sind und geht damit bewusst über architektonische Visionen hinaus. Sie sind eine Metapher der Welt, und der Akt des Zeichnens ist das Ordnen des Unbegreiflichen, was die Furcht hervorruft. Es ist eine Möglichkeit, die fremde Welt zu zähmen.

Einen neuen Faden in der Arbeit von Teresa Kłaman bilden keramische Raumformen, die im Wesentlichen das Thema der menschlichen Siedlungen fortsetzen, jedoch sowohl formal als auch semantisch in neue Aspekte einbezogen werden. Das Bild von Häusern hat einen abstrakten Charakter, es spiegelt nicht die tatsächliche Architektur wider, sondern zitiert vervielfachte, zylindrische Industrieformen. Ihre Vertikalität und Serienmäßigkeit, verbunden mit der Art der Komposition, gibt Hinweise auf gegenseitige Beziehungen zwischen „Häusern“ und dem Charakter der Stadtplanung der heutigen menschlichen Siedlungen. Wenn wir die Form eines Zylinders in eine vereinfachte Zeichnung überführen, erhalten wir eine Spirallinie mit allen ihren symbolischen Funktionen. Der Längsbruch des Zylinders und seine angewinkelten Wände erlauben einen Blick in die „Mitte“ des zähmen und individualisierten Raums, verborgen im Inneren der unifizierten Form. Das gefärbte Innere differenziert die Monotonie der einzelnen Teile der Komposition.



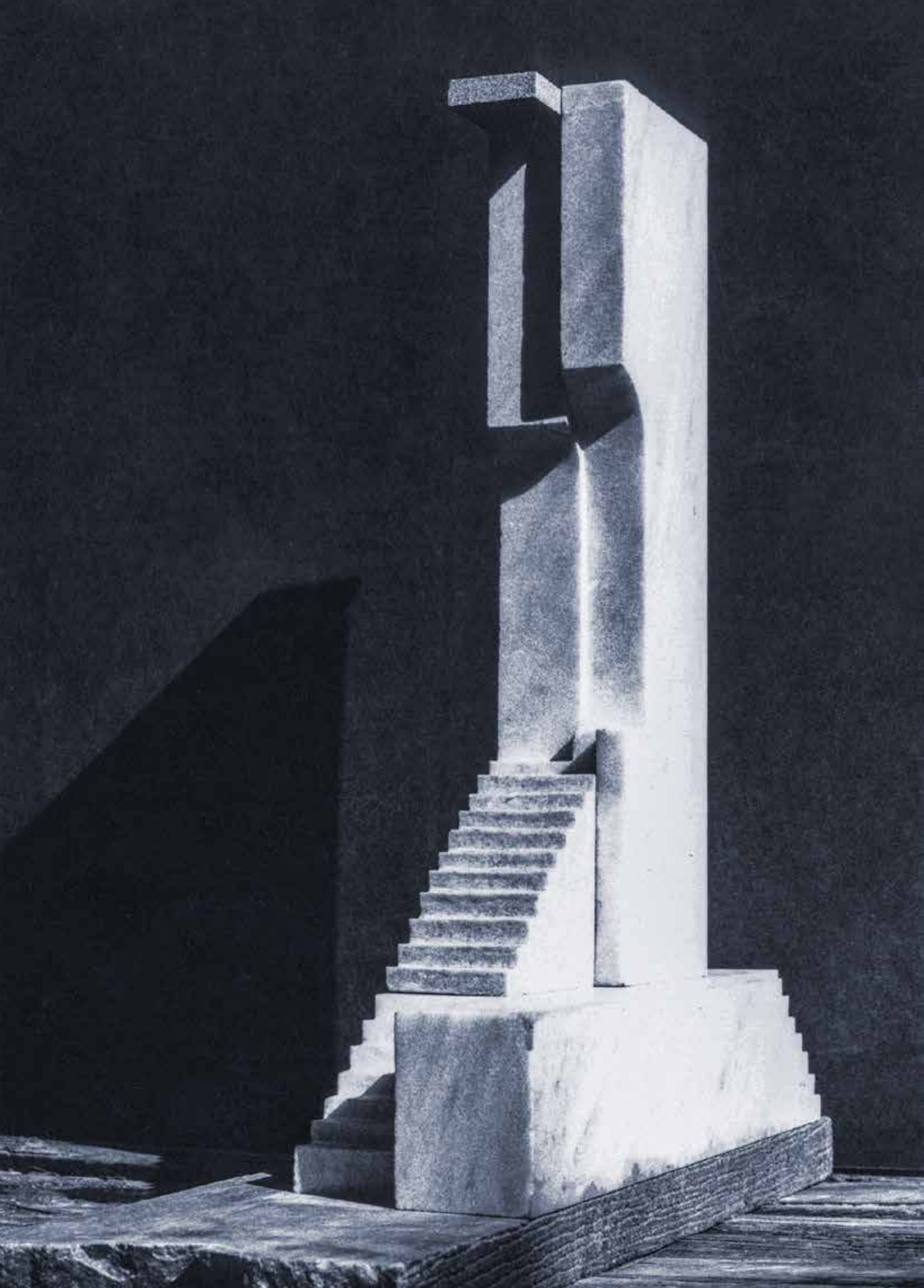
„Die Nachbarschaft“ das sind die zwei letzten Zyklen keramischer Werke, die sich auf den Charakter zweier verschiedener Wohnorte der Autorin beziehen – Zaspá und das alte Wrzeszcz. Formal ist es eine Rückkehr zu dem keramischen Material und Anknüpfung an frühere „Siedlungen“. In gewissem Sinne ist es auch ein Hinweis auf einen Gebrauchsgegenstand, zu dem die Autorin kürzlich wiederkehrte, indem sie Töpfe und Schalen machte. Paradox, die Aufmerksamkeit des Betrachters richtet sich jedoch auf mehrere, meistens gefärbte Glasuren und Gusse der Gefäß-Innenräume. Somit kommt das Verneinen ihrer praktischen Verwendung zustande.



Tron zmysłowy, 1989, terakota, 27 × 25 × 30 cm

Der Fokus auf neue Möglichkeiten des Materials, seine strukturellen und semantischen Funktionen ist nicht zufällig. Seit 2001 führt Teresa Kłaman an ihrer Heimatuniversität den Fachbereich Artistische Keramik, den sie nach vielen Jahren der Amtszeit von Professor Henryk Lula übernahm (er leitete ihn seit 1997, als Nachfolger von Professorin Hanna Żuławska). Henryk Lula gab dem Fachbereich ein meisterhaftes Profil. Er hatte eine klar definierte Definition von Keramik. Er verstand sie als eine Kunstdisziplin, die ganzheitlich mit Glasur verbunden ist. Das Betrachten der Keramik aus der Perspektive der Bedürfnisse eines Malers oder Bildhauers hielt er für einen Fehler. Seiner Meinung nach besteht die Essenz der Keramik aus einer mit Emaille vereinigten Form. Die Oberfläche des Formkörpers muss präzise bestimmt werden, ohne willkürliche Unebenheiten, damit sich die darauf platzierte Glasur mit dem Körper verbinden und zu einer homogenen Keramikmasse vereinen könnte. Es ging praktisch darum, einen Körper zu formen, der dann mit Glasurschichten verbunden wurde, die von einem Technologen kamen.







Tron zmyslowy, 1989, marmur, 25 × 30 × 18 cm

Teresa Klamana als Bildhauerin griff in verschiedenen Schaffensperioden nach Lehm und nutzte seine konstruktiven und symbolischen Werte, um die Idee ihrer Werke auszudrücken. Sie respektiert die Regeln der Technik für die Herstellung, Brennen und Verglasung der keramischen Masse, und sieht sie als Mittel, die einem individuellen künstlerischen Konzept dienen, zumal jede dieser Stufen zahlreiche Möglichkeiten bietet. Im Bewusstsein der Komplexität und der unzähligen Möglichkeiten der Keramik, die durch individuellen Erfindergeist und Einfallsreichtum zusätzlich korrigiert werden kann, versucht Teresa Klamana nicht, sie mit einer engen Definition einzuschränken, sondern zeigt den Weg der Wahl technologischer Techniken und Methoden, die den individuellen Erwartungen entsprechen. Daher beim Leiten des Fachbereiches, gewissermaßen notgedrungen, geht sie von der Formel der Meisterwerkstatt ab zugunsten eines Programms, das offen für die Erfahrungen und Errungenschaften verschiedener Keramikzentren in Polen und in der Welt ist. Organisierte Workshops und direkte Kontakte zu renommierten Keramik Künstlern mit unterschiedlichen kreativen Temperamenten – die das Keramikmaterial oft für äußerst extreme formale Projekte verwenden – eröffnen einen weiten Horizont technologischer Experimente von antiken bis zu den modernsten Methoden und machen uns klar, welche Rolle die Keramik in der heutigen Welt spielt. Teresa Klamana sieht die Definition der Keramik breit gefächert, unter Berücksichtigung einer Vielzahl möglicher Funktionen und ihnen untergeordneten technischen Lösungen. Gewiss ist das der Betrachtungswinkel einer Bildhauerin mit sehr reichem Erfahrungsschatz und einem opulenten künstlerischem Lebenswerk.









Autorka jest osobą delikatną, sama charakteryzuje swoją postawę w jednym z tekstów tak: „Nie jestem z tych protestujących, sygnalizujących pełnym głosem swój stosunek do rzeczywistości”. Postawa ta w moim przekonaniu ma swoje konsekwencje w dydaktyce, ale również we własnej twórczości artystycznej i pojmowaniu roli artysty. Sztuka Teresy Klaman nie jest krzykiem „niezgody na ten świat”, jak to czynili artyści awangardowi modernizmu. Jest raczej dialogiem ze światem takim, jaki jest, niż jego kontestacją z pozycji artystycznego indywidualizmu. Ważne rzeczy można również wypowiedzieć szeptem, a monumentalizm wyrazić za pomocą małych form. Rola artysty polega tu raczej na konwersacji z rzeczywistością i próbach ustanawiania reguł gry twórczej między dialogującymi stronami. Postawa taka jest bliższa raczej postmodernistycznym sposobom mnożenia oglądów tej samej rzeczywistości niż awangardowego dążenia artysty do narzucania odbiorcom własnych wartości.

Rzeźba i rysunek, stanowiące stały repertuar respektujących tradycję rzeźbiarzy, w wykonaniu artystki formalnie tradycyjne nie są. Teresa Klaman nie dąży do przekraczania dyscyplin, ale raczej do rozwoju form w ich ramach. Ramy te są jednak inaczej skalkulowane, rzeźba wydaje się dążyć do pomniejszania, a rysunek do powiększania umownej wielkości naturalnej. Rzeźby noszą charakter realizmu, ale realizmu materiałowego, realny jest materiał, przedstawienie jest umowne.

Materiał jest podstawową inspiracją tworzenia, być może sama idea główna wyłania się w trakcie powstawania dzieła, a może dopiero w czasie odbioru. Materialność rzeźby stwarza warunki do gry opartej na kontrastach fakturalnych jako pochodnej z destrukcji monolitycznego bloku kamienia. Metoda ta zasadniczo różni się od renesansowego szukania całej rzeźby w jednym kamieniu, tu odnosimy wrażenie, że całość zorganizowana jest z „odpadów” mechanicznie obrabianego materiału. Odnosimy wrażenie, ponieważ nie zawsze tak jest, autorka również sama tnie na przykład podłużne płyty kamienia, by uzyskać taki kształt, jaki jest jej najbardziej potrzebny. Rzeźbiarz renesansowy odrzucał z bryły nadmiar otaczający będącą niejako wewnątrz rzeźbę. Teresa Klaman w zasadzie składa rzeźbę z tego, co zostało odkrojone z monolitu dla jakiejś innej użyteczności, chociaż również odrzuca nadmiary niechciane.

■
* Fragmenty recenzji prof. A. Porczaka, napisanej w związku z postępowaniem o nadanie Teresie Klaman tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych. Tytuł tekstu pochodzi od redakcji.

Sklonność do estetyzacji, do perfekcji technicznej dała o sobie znać także wtedy, gdy podjęłam w swych pracach temat przemijania. W odlewanych z natury, potem przetwarzanych na wypaloną glinę kobiecych torsach chciałam zatrzymać dla nich i dla siebie czas. Redukowałam masę ceramiczną do warstwy jak najcieńszej, na granicy wytrzymałości technicznej. Nie zaprzestawałam doprowadzania jej do stanu możliwie najbardziej zmysłowego już po wypaleniu, opracowując powierzchnię papierami ściernymi i kamieniami...

Wszystko po to, aby uzyskać najbliższą ludzkiemu ciału kruchość i delikatność.



Z cyklu *Uprzedmiotowane*, 1987



Wę dwoje, 1990, stiuk, wys. 70 cm



Często narzucającym się wrażeniem jest „sztuka archeologiczna”, przywołująca zagubione miasta wielkich cywilizacji, opracowane w pomniejszonej skali lub ich makiety. Być może są to kontrobrazy betonowych blokowisk naszej rodzimej rzeczywistości, a może jest to jedynie zespół pewnych form zestawionych w akcie kreacji w organizację otwartą na różne skojarzenia widzów.

Teresa Klaman podtrzymuje status rzeźby jako świadka historii, świadka materialnie trwałego (nawet jeśli jest tak krucha, jak ceramika), choć niemonolitycznego w podwójnym sensie – fizycznie i symbolicznie. Autorka odzwierciedla w rzeźbie status współczesnego człowieka, człowieka zbudowanego z okruszków różnych doświadczeń, posługującego się raczej mozaikową i dyspersyjną wyobraźnią, niż dążącego do monolitycznego, całościowego światopoglądu. Być może mamy przed sobą dzieła, których znaczenia będą się często zmieniały wraz z doświadczeniami następnych pokoleń. Będą one być może ewokowały nieprzewidywane dziś dla nas sensy, ale wierzę, że ich siła poruszania wyobraźni będzie równie wielka jak dzisiaj.

Dla recenzenta ważna jest całość działań i osiągnięć autorki jako osobowości znaczącej dla sztuki, dla dydaktyki i wychowania młodzieży, ponieważ to są niezbędne walory profesora. Ważnym elementem oceny jest stosunek studentów do pedagoga. Pani profesor Kłaman jest osobą cenioną i lubianą przez młodzież. Miałem okazję przekonać się o tym osobiście podczas krótkiego pobytu na wykładach gościnnych w gdańskiej Akademii. Mamy więc przed sobą pedagoga-przyjaciela i doradcę studentów, nienarzucającego się, ani nie narzucającego własnych upodobań jako „obiektywnych” wartości. Jak już wspomniałem, jest to osoba uprawiająca nieustanny dialog ze swoim otoczeniem, negocjująca warunki wspólnych działań, a jednocześnie posiadająca wyraźny wizerunek artystyczny.

Madonna, 1988, stiuk, drewniane podobrazie, 150 × 60 cm



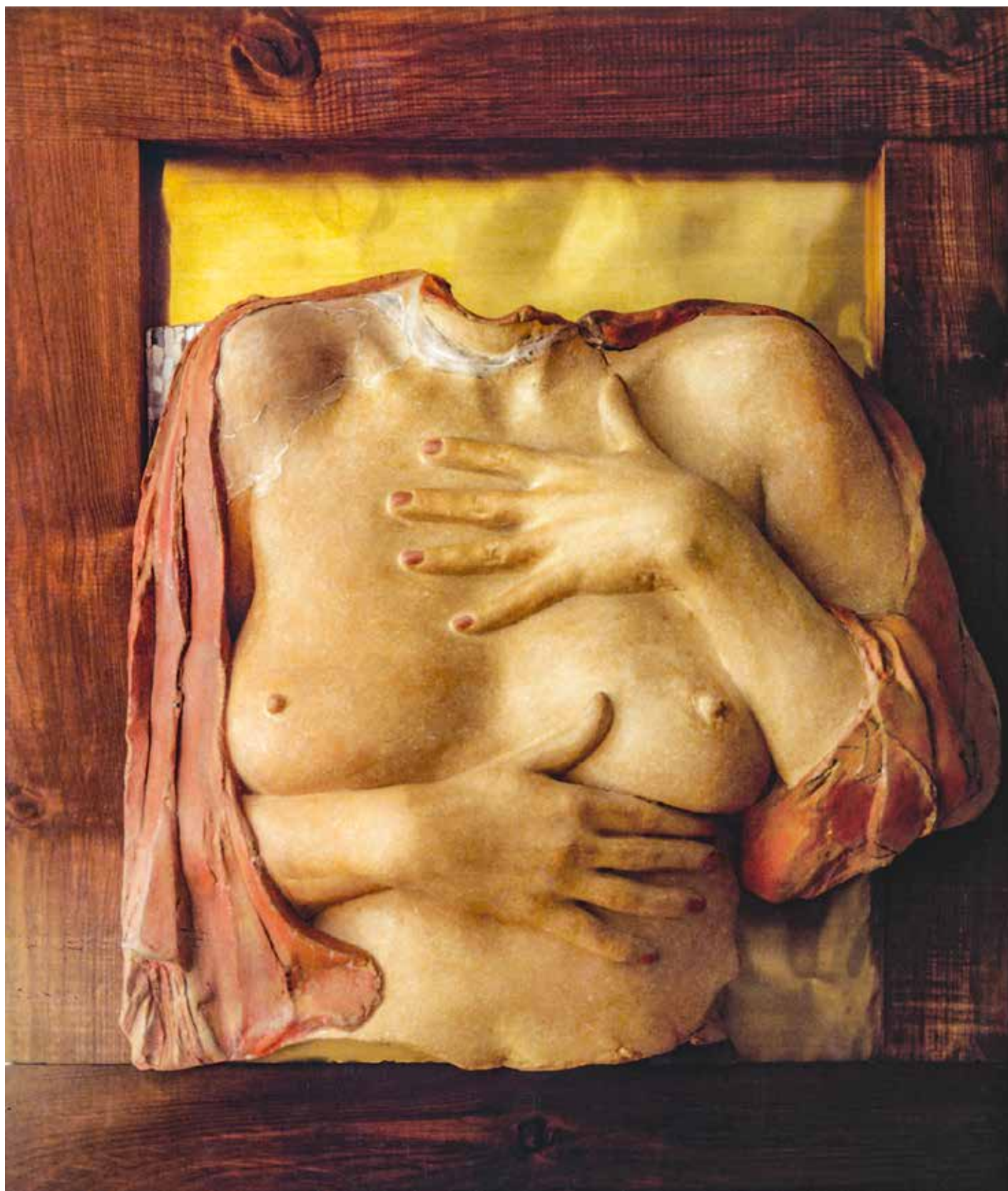


Pamiętki, 1986, terakota



Kobieta, 1987, terakota, dł. 65 cm









Przestrzeń zabudowana pobudza moją wyobraźnię od wielu lat. Jest źródłem inspiracji, pretekstem do podejmowania zmagañ z własną wyobraźnią, emocjonalnością. Przeobraża się w pejzaż mentalny, tło dla moich odczuć, wyobrażeń i przemyśleń.

Dobór środków formalnych, bezduszość technicznych wykresów, iluzyjna perspektywa i przeskalowanie wspomagają poczucie anonimowości i zagubienia. Tysiące wykreślanych tuszem linii staje się zapisem wyobcowania. A może potrzeby kontaktu z drugim człowiekiem w obecnym cyberświecie? Nigdy nie mierzyłam się z rzeźbą monumentalną czy pomnikową. Interesuje mnie nie tyle wielkość fizyczna, co monumentalność wyrazu. Ideowe założenie kameralnych obiektów decyduje o wyborze materiału, w którym je tworzę. Skojarzeniowe, symboliczne znaczenie tworzywa jest dla mnie równie ważne, jak jego cechy fizyczne. Z kamiennych odpadów powstawały makiety wyobrażonych pejzaży. Z wypalanej gliny tworzyłam cykle zatytułowane *Siedliska* i *Po sąsiedzku*.

Pokusę mierzenia się z przestrzenią nieograniczoną materialną fizycznością, zaspokaja rysunek. Jest dla mnie przeniesieniem rzeźby w skalę przekraczającą jej „zasięg”.

Moje rysunki na pierwszy rzut oka przypominają techniczne, pozbawione emocji wykresy. A przecież wykreślając dzień po dniu tysiącem linii wyobrażone miejskie pejzaże, „nasączam” je sobą, budując jednocześnie przestrzeń dla własnych odczuć. Są one podświadomym powrotem do nieśpieszności, do odręczności wykonania. Wierzę, że czas poświęcony pracom przekłada się na ich indywidualny, oryginalny i jednostkowy charakter.



Z cyklu *Alienacja*, 2001, tusz, tempera, 50 × 70 cm

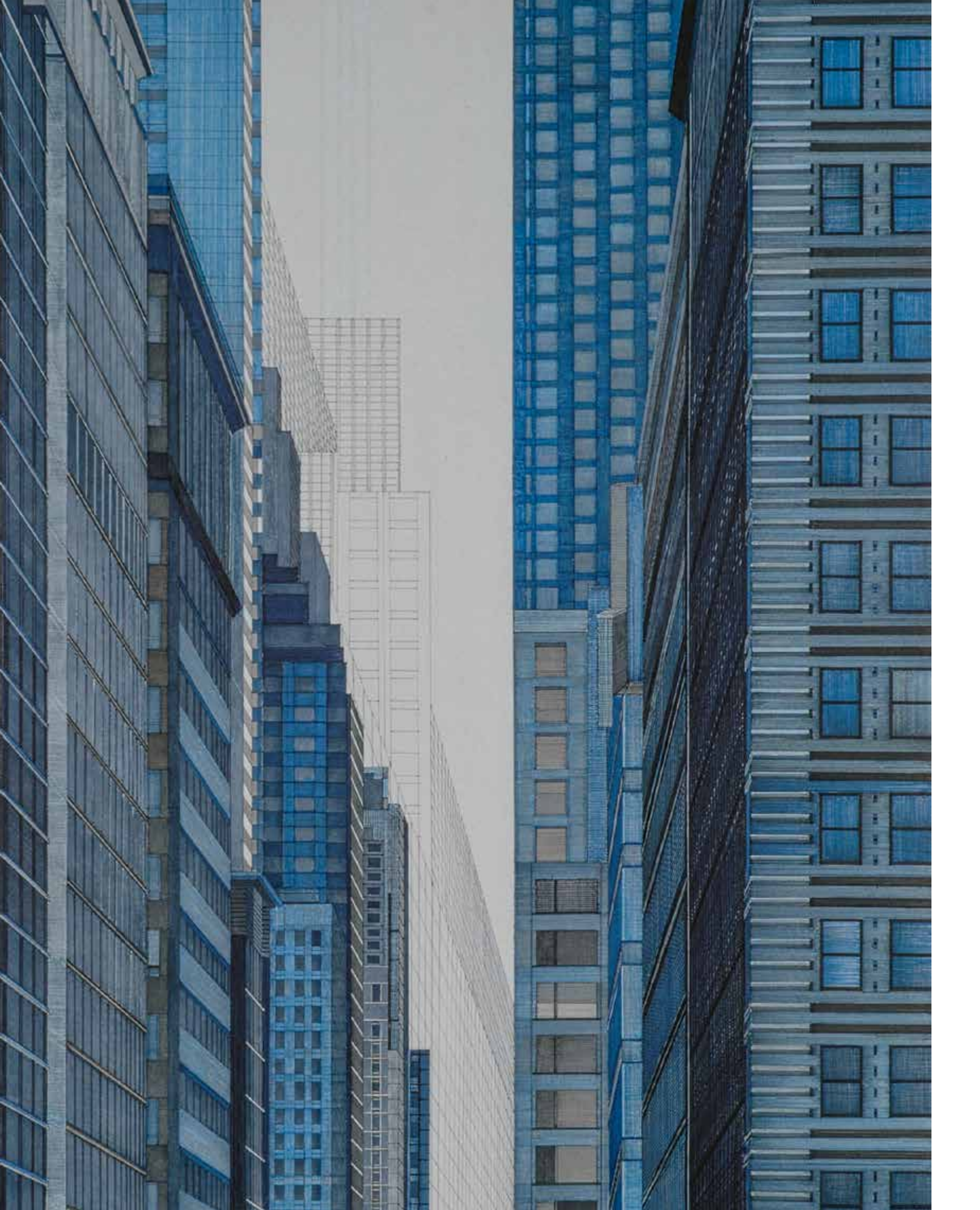
Rysunek jest dla mnie dopełnieniem rzeźby. Jest przeniesieniem myślenia przestrzeni w rejony nieograniczone skalą. Możliwość pomnażania metamorfozy architektonicznych kształtów pozwala mi potęgować nastrój zagubienia i nieprzewidywalności.

Przyjmując jako punkt wyjścia zewnętrzną formę wybranych pospolitych przedmiotów, przeobrażam je w obiekty ceramiczne. Zmiana materiału powoduje, iż stają się one nowym bytem.

Zachowując zewnętrzny kształt pierwowzoru, przy jednoczesnej zmianie tworzywa, zaprzeczam ich wcześniejszej funkcji, zmieniam status znaczeniowy, staram się nobilitować je do rangi przedmiotów artystycznych.







Jest taki słynny aforyzm Goethego, mówiący o tym, że architektura bywa zamrożoną, znieruchomiałą muzyką. Jak się wydaje, stanowiłby świetne motto do ostatnio powstałych prac rysunkowych rzeźbiarki Teresy Klaman. Autorka udowodniła nimi, że pojęcie przestrzeni rzeźbiarskiej nie jest raz na zawsze ustalone, że zależy od tego, co pragniemy uchwycić, co zarejestrować, co odnaleźć – tak jak w muzyce odnajduje się echo, powracające z bardzo daleka.

Oto betonowe blokowisko, sfera monumentalna, wydepilowana z ludzi, martwa, precyzyjnie zorganizowana – atmosfera w niej gęstnieje, nasila się poczucie zagrożenia, rodzi się strach. Oderwani od natury, wyobcowani, wędrujemy przez groźne pogranicza jawy i snu w wyczerpującej drodze do drugiego człowieka, brniemy przez świat tandetnie sztuczny i zarazem transcendentalnie przekonujący.

Ujarczmy doświadczenie nie tylko jednostkowe, ale i społeczne w tej podróży przez świat urojeń i lękowych oмамów, pamięci i marzeń, doświadczenie, które z nagle zaczyna przekształcać się w surrealistyczny poemat o przestrzeni, o jej dziwnych właściwościach. Starannie wykalkulowany, niezmiennie konsekwentny w swej plastycznej urodzie, lecz jednocześnie dziwnie martwy, osaczony przez beton, którym autorka nasyciła swoją pamięć i wrażliwość. Ona widzi go, czuje, dotyka, zna jego masę i gęstość, wyraża jego sedno w sposób tym bardziej rozpaczliwy, że zewnątrz chłodny i tak bardzo beznamietny, acz – przynajmniej – autentyczny i przekonujący.



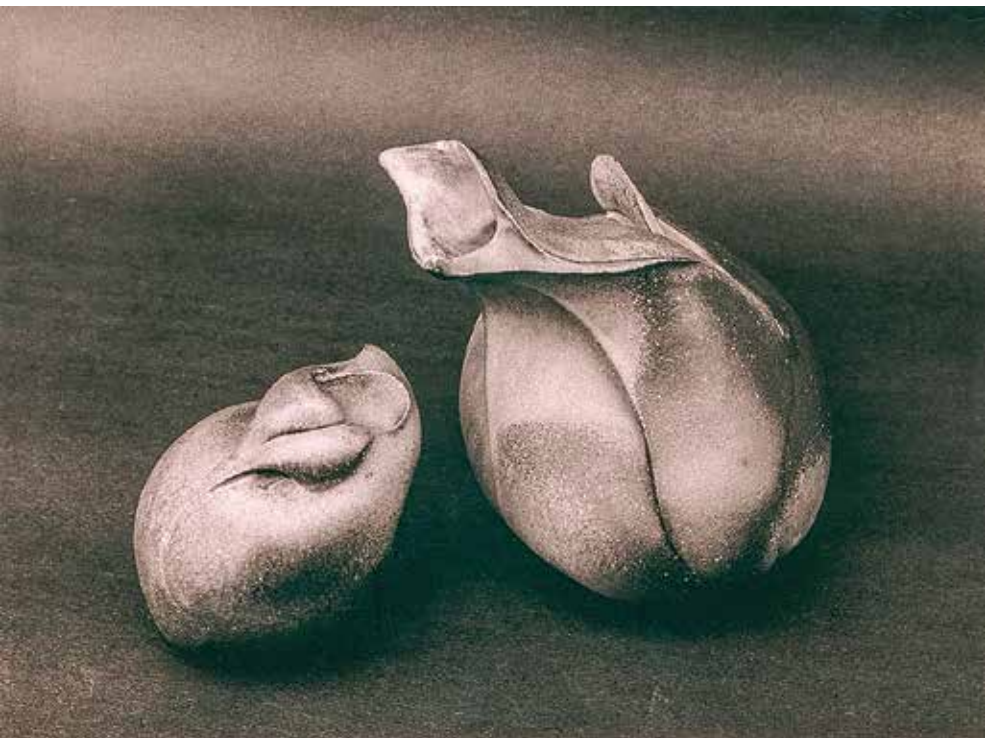
Zwarte, przewidywalne i zamknięte konstrukcje są, jak można sądzić, nie tylko świadomą obroną przed zmiennością przestrzeni, szukaniem możliwości uspokojenia jej nieprzewidywalnych odkształceń. To nie tylko ilustracja prawdy orzekającej, że nasze dalsze decyzje napotykają realny opór świata, ale i wyznaczanie granic, do których może dotrzeć nieufność wobec codzienności, wobec losu. Obserwujemy niepozbanioną pewnej goryczy próbę akceptacji, przyzwolenia – wszak cisza też ma swoją ekspresję, milczenie też jest wymową. Nietrudno zrozumieć, że to jawna deklaracja, manifestacja, a może nawet wyznanie wiary, to metoda służąca odnalezieniu i utrwaleniu nowego porządku, którego dopełnieniem jest doświadczanie obcości, opisywanej za pomocą statycznego wyolbrzymienia, będącego stopem prywatności ze światem fragmentarycznie wykrzywionym monumentalizmem.

W tak powszechnym w dzisiejszej sztuce rozgardiaszu niepewności, powątpiewań i pogoni, Teresa Klaman nie odwołuje się do tradycji, więc zapewne właśnie dlatego może sobie pozwolić na zgłębianie jednak bardzo wyeksploatowanego kulturowo tematu, kreśląc jak gdyby negatyw naszej mentalności, wyrastającej z cywilizacji betonu, metaforycznie opowiadając o bezdomności duchowej, ideowej, kto wie, nawet emocjonalnej, postrzegając jednocześnie miasto jako wielką rzeźbę, dynamicznie organizującą przestrzeń, jako labirynt, w którym można się zagubić na różnych płaszczyznach, lecz ufajmy, nie zawsze i nigdy do końca.



Niewysłany list, 1988, granit, wys. 160 cm

„AUTOGRAF” NR1 (59) styczeń, luty 2001
ISSN 0860-8091 Nr Indeksu 336548



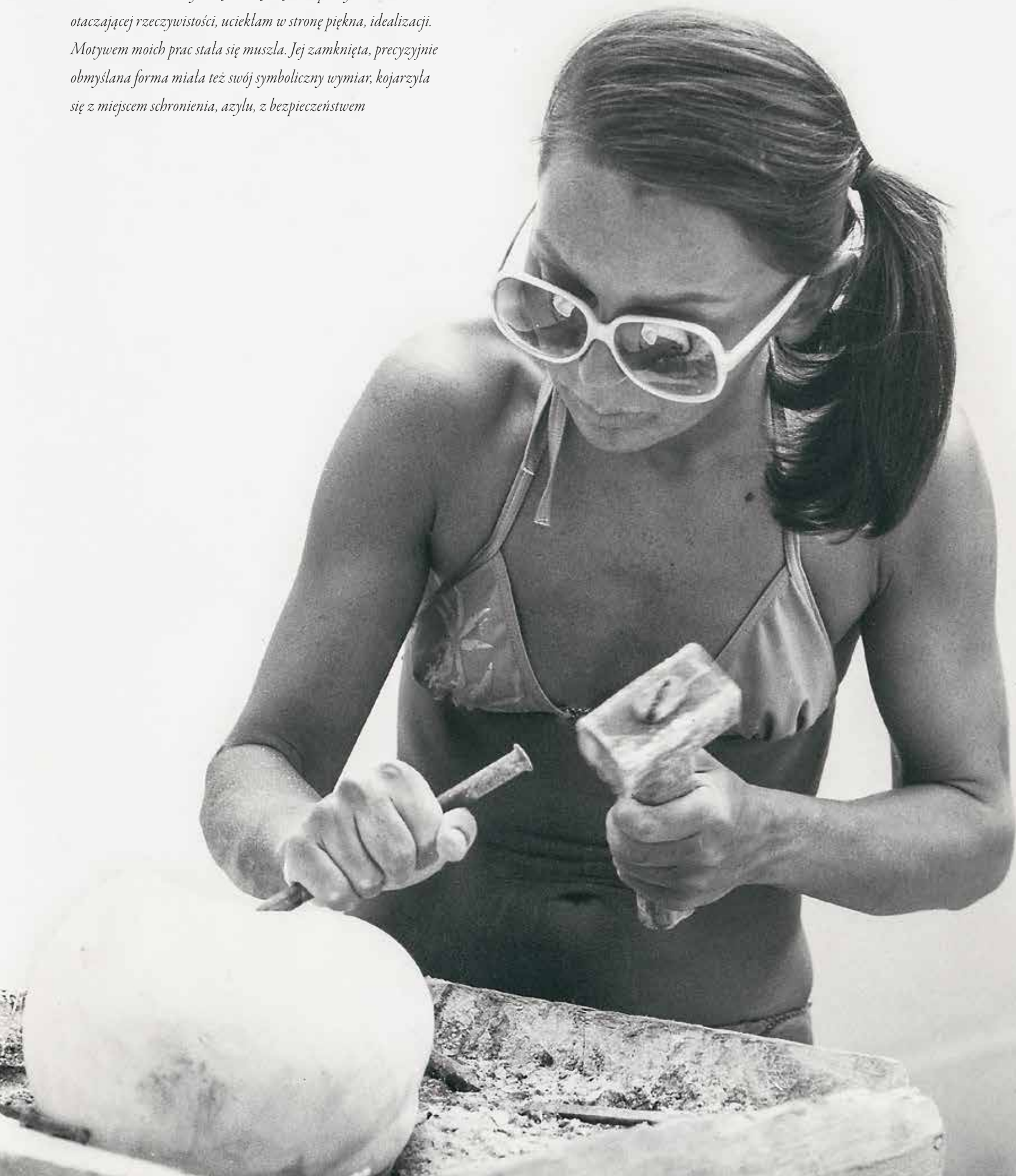
Ceramiczne drobiazgi, lata 70.



Pierwsze próby pracy w kamieniu, lata 70.



*Lata 80. to czas, kiedy chcąc odciąć się od szpetoty i beznadziei
otaczającej rzeczywistości, uciekałam w stronę piękna, idealizacji.
Motywem moich prac stała się muszla. Jej zamknięta, precyzyjnie
obmyślana forma miała też swój symboliczny wymiar, kojarzyła
się z miejscem schronienia, azylu, z bezpieczeństwem*





Z cyklu *Musze*, 1983, marmur, 25 × 25 × 25 cm

Jerzy Kamrowski

Das Schweigen der Mauern

(*Milczenie murów*)

tlumaczenie: Joern Brokhvis



Z cyklu *Musze*, 1982, marmur, 30 × 30 × 30 cm
własność Muzeum Morskiego w Gdańsku

Es gibt einen berühmten Aphorismus von Goethe: Architektur ist gefrorene, erstarrte Musik. Ein ausgezeichnetes Motto, so scheint es, zu den letzts entstandenen Zeichnungen der Bildhauerin Teresa Kłaman. Die Autorin hat mit ihnen bewiesen, der Begriff des bildhauerischen Raumes ist nicht für immer festgelegt, er hängt davon ab, was wir erfassen, aufnehmen und finden wollen, so wie man in der Musik ein Echo findet, zurückkehrend aus weiter Ferne.

Eine Betonsiedlung, ein monumentaler Bereich, von Menschen gesäubert, tot, präzise organisiert – die Atmosphäre in ihr wird dicker, das Gefühl der Bedrohung steigert sich, Angst entsteht. Losgelöst von der Natur, wandern wir entfremdet durch ein bedrohliches Grenzland von Bewusstsein und Traum in einem mühsamen Weg zum anderen Menschen, wir waten durch eine kitschig künstliche und zugleich transzendental überzeugende Welt. Wir unterjochen auf dieser Reise durch die Welt der Wahnideen und Angsthalluzinationen, Erinnerungen und Träumen nicht nur die individuelle, sondern auch die gesellschaftliche Erfahrung; eine Erfahrung, die sich urplötzlich in ein surrealistisches Gedicht über den Raum, über seine seltsamen Eigenschaften verwandelt.



Blisko natury, lata 70., granit narzutowy, 50 × 40 × 40 cm



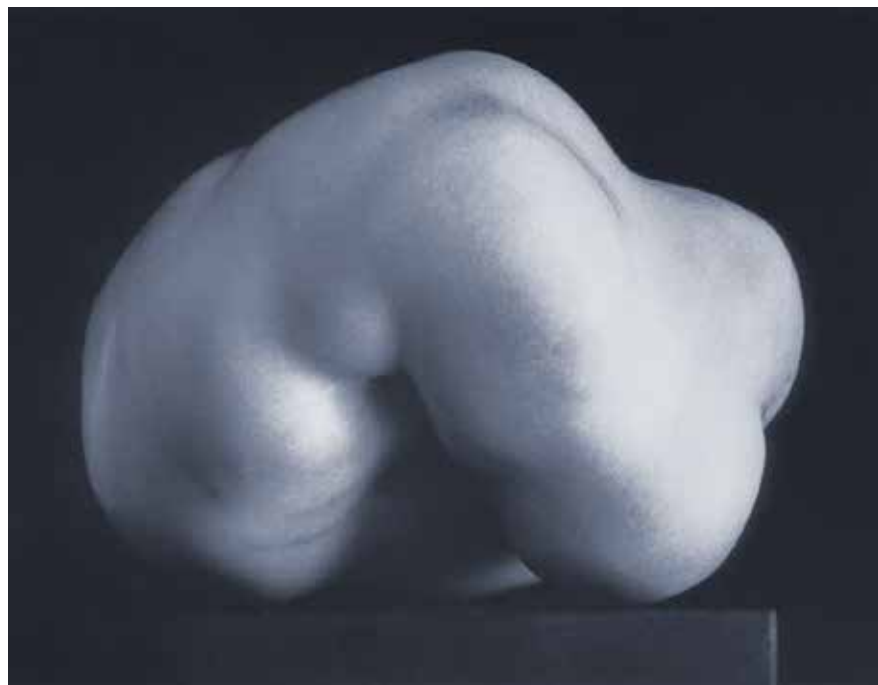
Z cyklu Muszle, 1982, marmur, dł. 30 cm



Blisko natury, 1979, granit narzutowy, 60 × 60 × 70 cm
własność Muzeum Morskie w Gdańsku



Sorgfältig kalligraphiert, unveränderlich konsequent in seiner plastischen Schönheit, aber zugleich merkwürdig tot, umzingelt vom Beton, mit dem die Autorin ihre Erinnerung und ihre Empfindlichkeit gesättigt hat. Sie sieht, spürt und berührt ihn, sie kennt seine Masse und Dichte und drückt seinen Sinn in einer Art und Weise so verzweifelt aus, dass er äußerlich kühl und so sehr leidenschaftslos ist, doch stehen wir: authentisch und überzeugend. Dichte, vorhersehbare und geschlossene Konstruktionen sind, wie man annehmen kann, nicht nur eine bewußte Verteidigung vor der Veränderlichkeit des Raumes, sondern auch ein Suchen nach möglicher Beruhigung seiner unvorhersehbaren Verformungen. Dies ist nicht nur ein Abbild der Wahrheit, die erkennt, dass unsere weiteren Entscheidungen auf realen Widerstand der Welt treffen, sondern auch auf gesteckte Grenzen stoßen, zu denen das Mißtrauen gegenüber der Alltäglichkeit, gegenüber dem Schicksal führen kann. Wir beobachten einen von gewisser Verbitterung nicht freien Versuch der Akzeptanz und der Zustimmung; doch auch Stille ist Ausdruck, Schweigen Rede. Es ist nicht schwer zu verstehen: dies ist eine eindeutige Erklärung, eine Manifestation, ja sogar ein Glaubensbekenntnis; eine Methode, die der Entdeckung und der Festigung einer Neuordnung dient, deren Vervollständigung eine Erfahrung der Fremdheit ist, die mit Hilfe eines statischen Übertreibens beschrieben wird, die die Verbindung des Privaten mit der Welt ist, ein bruchstückhaft entstellter Monumentalismus.



Blisko natury, 1979, marmur, 30 × 33 × 28 cm
własność Muzeum Pomorskie w Szczecinie



Blisko natury, 1978, marmur, 45 × 40 × 36 cm

W latach 70. inspiracji do swej twórczości szukałam w obserwacji natury. Jej synonimem stał się dla mnie kamień. Ulegając jego zmysłowej urodzie, starałam się nie przeciwstawiać jego cechom strukturalnym. Naturalne ukształtowanie kamieni narzutowych, po które sięgałam szczególnie chętnie, prowokowało mnie do tworzenia form obłych, zamkniętych, biologicznych.

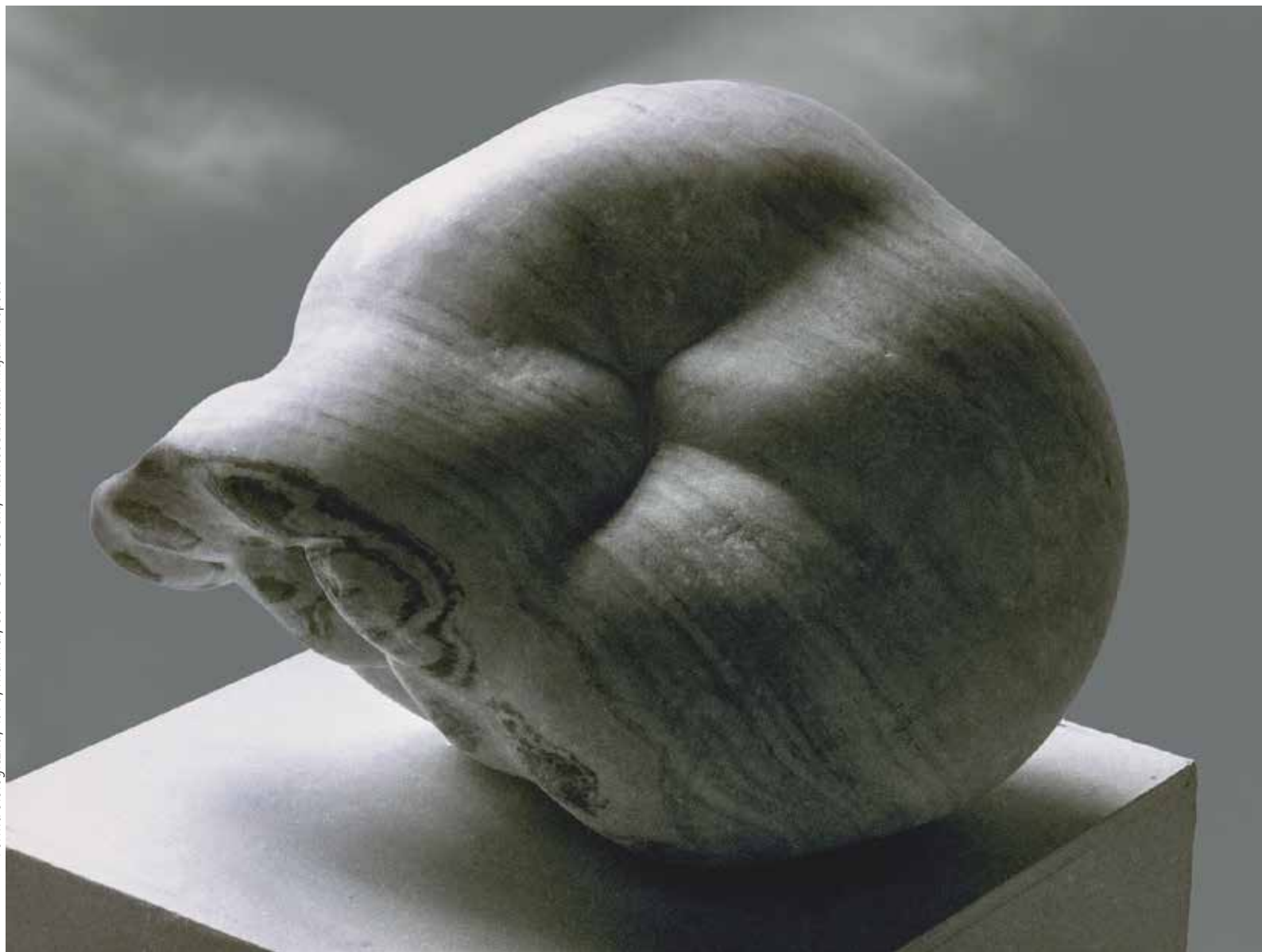
Bei dem in zeitgenössischer Kunst alltäglich anzutreffenden Wirrwarr von Unsicherheit, Zweifeln und Hast bezieht sich Teresa Klaman nicht auf die Tradition und vermutlich gerade deswegen kann sie es sich erlauben, ein in kultureller Hinsicht schon recht erschöpftes Thema zu vertiefen, als würde sie ein Negativ unserer aus der Betonzivilisation entspringenden Mentalität zeichnen, indem sie metaphorisch von geistiger, ideeller, womöglich sogar emotioneller Heimatlosigkeit erzählt, wobei sie gleichzeitig die Stadt als eine große Skulptur wahrnimmt, die den Raum dynamisch als ein Labyrinth organisiert, in dem man sich auf verschiedenen Ebenen verirren kann, doch läßt uns vertrauen: nicht immer und niemals bis zum Ende.

„AUTOGRAF“ NR1 (59) styczeń, luty 2001
ISSN 0860-8091 Nr Indeksu 336548

Z cyklu *Blisko natury*, 1977, gips patynowany, 75 × 70 × 50 cm



Forma biologiczna, 1979, marmur, 60 × 55 × 55 cm, własność Biblioteka Miejska w Sopocie





Z cyklu *Musze*, 1984, marmur, 30 × 18 × 18 cm



Z cyklu *Musze*, 1984, marmur, 30 × 18 × 18 cm

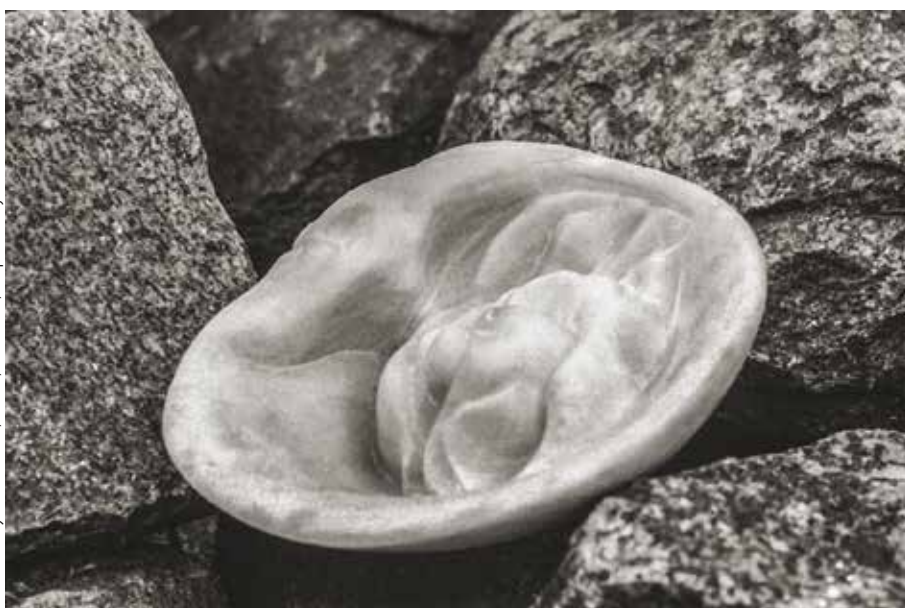


Drobna forma ceramiczna, lata 70.



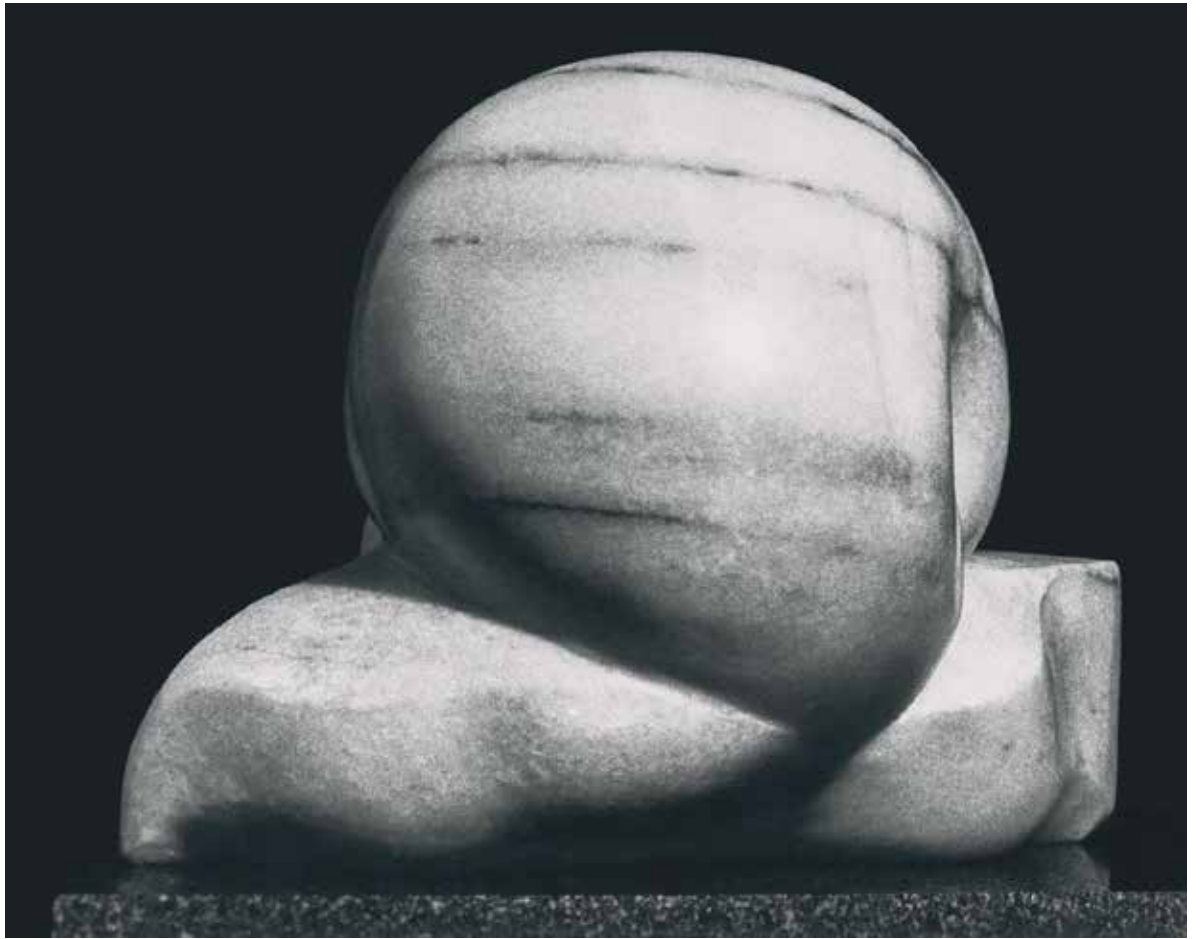
Z cyklu *Musze*, lata 70., ceramika barwiona tlenkami, dł. 30 cm

Z cyklu *Musze*, 1978, marmur, w przekroju 28 cm



Z cyklu *Musze*, 1980, marmur, wys. 40 cm







Z cyklu *Musze*, 1978, marmur, 38 × 36 × 30 cm



Z cyklu *Musze*, 1980, terakota, 65 × 65 × 65 cm



Ślimak, 1996, granit, 80 × 100 × 50 cm
Wigierski Park Narodowy, Krzywe



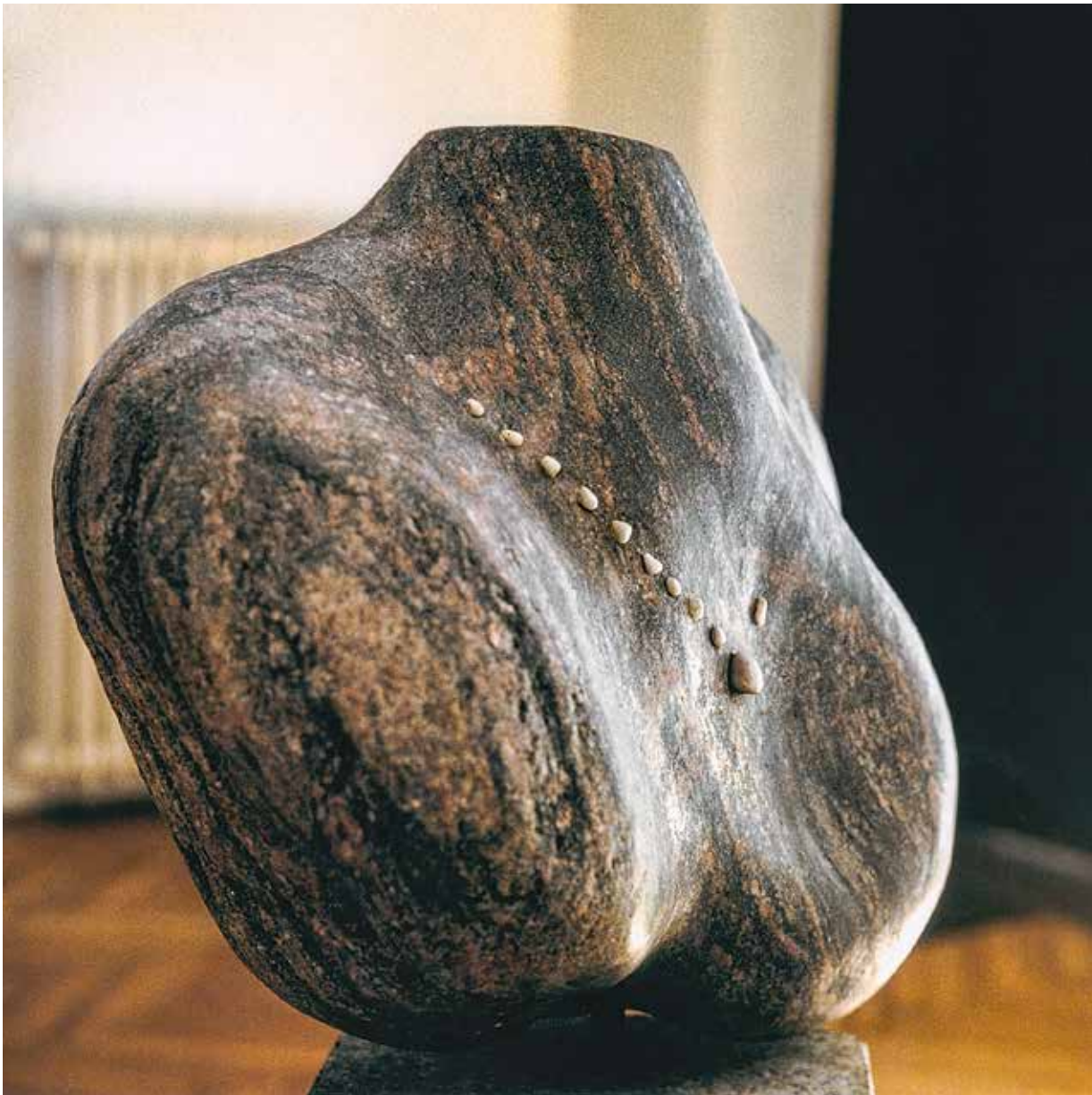
Z cyklu *Musze*, 1980, aluminium, 25 × 25 × 25 cm



Muszelki, lata 70., drobne formy ceramiczne







Kobieta, granit narzutowy, 60 × 50 × 70 cm, 1975
własność Muzeum narodowe w Gdańsku





Rodzice, Kazimiera i Stanisław Wielgusowie, lata 50.



Mama



Z rodzicami przed domem we Wrzeszczu, lata 50.

Zabytkowy owalny stół z domu rodzinnego stojący w salonie państwa Kłamanów pamięta niejedną biesiadę. Rodzice Teresy byli bardzo towarzyscy. Mieszkanie zawsze pełne gości, zwłaszcza latem, kiedy przyjeżdżała rodzina z Mazowsza. Do Gdańska państwo Wielgusowie przyjechali po wojnie, w Warszawie przeżyli powstanie, tam urodził się starszy brat Teresy, Zbyszek. Zamieszkali w przestronnym mieszkaniu przy Wajdeloty we Wrzeszczu. Na czarno-białym wypłowie zdjęciu mama siedzi na balkonie, tato stoi przy niej, w tle kasztan – ten sam, który kilka lat temu został ścięty podczas rewitalizacji ulicy i budowy ronda.

Czarno-białe zdjęcie portretowe przedwcześnie tragicznie zmarłej mamy wisi w salonie. Nie poznałam Jej nigdy, ale była obecna na zdjęciu w każdym mieszkaniu Teresy, zawsze nam towarzyszyła – uśmiechnięta pani opierająca brodę na splecionych dłoniach. Tak było na Zaspie, potem przy Prusa we Wrzeszczu, teraz też we Wrzeszczu, przy Uphagena. Teresa ochoczo zmienia mieszkania, natomiast jest przywiązana do przyjaciół i do niektórych mebli.

Zabytkowy owalny stół i wygodna biedermeierowska kanapa. Teresa znalazła ją na śmietniku, zawiozła do stolarza i tapicera i kanapa odzyskała wykwintny wygląd. Niejedna ważna osoba się na niej mościła. I niejeden pies – czarna pudlica Gaja (córka brązowej pudlicy Zosi Watrak), a potem syn Gai, czarny jak smoła Bulion zwany Bulisiem. Inteligentne, żwawe pudle, rozpuszczone, ale niezwykle sympatyczne. Pamiętam, że kiedy wyświechtana przez psy kanapa została oddana do tapicera, urok wspólnych wieczorów przy stole przysł na krótką chwilę, ale i tak, kiedy byliśmy tylko we dwie lub trzy, najchętniej biesiadowałyśmy w kuchni, zwłaszcza że w tamtych czasach prawie wszyscy palili papierosy. Na większości zdjęć z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych papierosy i kieliszki są nieodłącznym atrybutem spotkań.



Plener w Orońsku, 1981, w tle m.in. Olgierd Truszyński i Jan Kucz

Palenie i opalanie. Teresa namiętnie się opalała – już od wczesnej wiosny zasłonięta od wiatru na zaspiańskim balkonie, latem na plaży i w sopockim solarium, i oczywiście na rzeźbiarskich plenerach. Są liczne zdjęcia, jak kuje w kamieniu ubrana tylko w bikini. Nawet na tych czarno-białych fotkach widać, jak mocno jest opalona. Plenery w Orońsku to nie tylko praca, ale też okazja do spotkań z rzeźbiarzami z całej Polski. Przy okrągłym stole z pnia potężnego drzewa siedzą na balach przy kawie (być może w kubkach mają coś jeszcze): Jerzy Truszyński, Jan Kucz, jakiś znany rzeźbiarz, którego nazwiska Teresa nie może sobie dziś przypomnieć, no i Ona – w krótkich spodenkach i górze od bikini. Każda chwila jest dobra, żeby opalić plecy.

W towarzystwie męża – Jurka Klamana



Na Wdzydzach też bywała często, chyba z dziesięć razy uczestniczyła tamtejszych plenerach. Na zdjęciu z końca lat siedemdziesiątych siedzą na kamieniach: Wiktor Gajda, Julia Oko – rzeźbiarka z Kanady, Bernd Ueberall z Bremy i Leon Podsiadło z Wrocławia.

Z albumu wysuwa się zdjęcie – mała Tereska przy pianinie. Od zawsze chciała być artystką, obojętnie jaką, nawet pianistką. Po skończeniu liceum wybrała jednak sztuki piękne. Zdawała na malarstwo, ale wówczas był to tak modny kierunek, że nie dostała się i zaczęła studiować rzeźbę. Nigdy tego nie żałowała, lubi czuć tworzywo pod palcami, dotykać materię i fakturę zarówno kamienia, jak i gliny, wszystkiego, co materialne. Gлина dawała jej to, czego nie można było osiągnąć w kamieniu. Zawsze intrygowało mnie, jak drobnej budowy rzeźbiarki fizycznie radzą sobie z pracą w kamieniu czy przy modelowaniu w glinie albo odlewaniu w gipsie. Pamiętam Teresę w latach siedemdziesiątych. Kiedy zaczęłam studia, ona już była asystentką. Często siedziała w towarzystwie prof. Alfreda Wiśniewskiego na ławce przed pracowniami rzeźby na parterze Wielkiej Zbrojowni. Piękna filigranowa brunetka o wielkich oczach. Niezwykle podobna do Barbary Kwiatkowskiej, późniejszej Lass, jednej z najbardziej popularnych polskich aktorek. Teresa teraz, po latach bagatelizuje to podobieństwo i mówi, że wszystkie starały się upodobnić do którejś ze znanych aktorek, a jej najbliższej było do bohaterki filmu *Ewa chce spać*. Nie wiercie w to – Teresa była niezwykle podobna do Barbary Kwiatkowskiej, a wręcz od gwiazdy ładniejsza.

W albumie jest zdjęcie taty Teresy w pilotce przy motocyklu. Tym motocyklem jeździli po Polsce, mama na tylnym siedelku, Tereska w przyczepce, odwiedzali nawet sady rodziny na Mazowszu.

Pan Wielgus w Gdańsku pracował dla wojska i lotnictwa cywilnego, w telekomunikacji, na jednym ze zdjęć instaluje maszt na lotnisku, które wówczas było we Wrzeszczu, między dzisiejszą Zaspą a Przymorzem. Był też wynalazcą, skonstruował prototyp walizkowej łaźni parowej. Na zdjęciu rozłożony wynalazek prezentuje brat Teresy – Zbyszkowi wystaje tylko głowa



Mój brat, Stanisław Zbigniew Wielgus demonstruje przenośną łaźnię parową skonstruowaną przez naszego ojca

Teresa młodo wyszła za mąż za inżyniera, starszego od siebie wysportowanego przystojniaka o zniewalającym uśmiechu. Mąż inżynier bardzo się artystce przydaje. Jurek budował wszystkie Teresy pracownie, adaptował piwnicę na Zaspie, od podstaw zbudował niewielką pracownię na działce w Jasieniu i gospodarczy domek w ogródku na Prusa. Sporo pracy kosztowało przystosowanie do stanu używalności byłej meliny przy Kilińskiego tuż przy dworcu we Wrzeszczu. W tej pracowni można było hałasować, szlifować i kuć, pociągi i tak zagłuszały twórczy hałas. Teresa dzieliła podwórko ze Sławojem Ostrowskim, on miał pracownię w części dawnej stajni. Na zdjęciu z lat osiemdziesiątych Teresa na podwórku kuje w kamieniu ciepło ubrana, w okularach spawacza jej oczy wydają się jeszcze większe. Przez ponad dwadzieścia lat korzystała z tej pracowni, odwiedzało ich wiele osób, bo pracownia była „na szlaku”. Ze Sławojem byli bliskimi przyjaciółmi, spotykali się codziennie na uczelni, wyjeżdżali razem na plenery i wystawy.



Na II Międzynarodowym Sympozjum, *Ceramika dla Architektury* - Kadyny '74



Otwarcie wystawy moich prac w nieistniejącej już Galerii *Pod Wodnikiem* w Gdańsku, 1988
od lewej: Basia Pacer, Edward Sitek, Wojtek Strzelecki, Grażyna Grądkowska, Jurek Kamrowski, Marysia Wojtiuk, Zdzichu Pidek, Katarzyna Józefowicz, Bożena Zamora

W latach osiemdziesiątych niemieccy artyści wspierali polskich kolegów, organizując im wystawy w Niemczech Zachodnich. Tuż przed jednym z takich wyjazdów do Zwingerbergu w Hesji Teresa zachorowała. Wylądowała w szpitalu i nie mogła pojechać. Ten niefortunny czy wręcz nieszczęśliwy przypadek obrócił się na dobre – została zaproszona kilka miesięcy później wraz ze swoją przyjaciółką malarką Olą Radziszewską do wspólnej wystawy. Miały nocować u zaprzyjaźnionego z gdańskimi artystami burmistrza Zwingerbergu Petera Stajkoskiego, ale w ich domu popsuta się... zmywarka. No jak tu zmywać ręcznie naczynia po kilku osobach? Nasze artystki zamieszkały u najbogatszych w okolicy właścicieli fabryki krakersów, paluszków i innych ciasteczek, w rezydencji państwa Wolfów. I tak zaczęła się ich wieloletnia przyjaźń. Pani domu, Edith, miała artystyczne ambicje, pisała wiersze i serdecznie gościła gdańskich artystów – w albumie Teresy jest mnóstwo zdjęć: na basenie z Olą Radziszewską, przy barze ze Sławojem Ostrowskim i Mietem Olszewskim, z Jurkiem Ostrogórkim, z Włodkiem Wieczorkiewiczem, z Włodkiem Łajmingiem. No i z plejadą miejscowych, teraz powiedzielibyśmy celebrytów. Trzeba pamiętać, jak prężne były lata osiemdziesiąte w PRL, powiew zachodu nie tylko otwierał myślowe horyzonty, ale także pozwalał korzystać z dóbr materialnych – nowoczesne narzędzia do obróbki kamienia, polerskie pasty i inne wynalazki sąsiadowały w bagażniku poloneza Teresy z eleganckimi ciuchami i szykownymi butami. Teresa do dziś nie umie chodzić w butach na płaskim obcasie, nawet po plaży, taką ma przypadłość.

Wówczas nastał czas emigracji, sporo kolegów i przyjaciół opuściło Polskę, do Hiszpanii wyjechała malarka i scenografka Gośka Żak, jest jedno wspólne zdjęcie nas trzech: Gośce widać tylko kręconą grzywkę. Do Hamburga wyjechał Edward Bober, to z nim pracowała Teresa w Pracowni Rysunku. Też do Hamburga za głosem serca pojechała i na stałe tam się osiedliła koleżanka Teresy z roku – malarka Małgosia Fonfria-Pereda. Na wspólnych jeszcze sprzed emigracji zdjęciach z wernisaży stoją obok siebie roześmiane i wesołe mimo niewesołych czasów. Bywało się w Spatifie, potem w Sfinksie. Trwaliśmy tutaj, radząc sobie lepiej lub gorzej. Uczelnia dawała Teresie pewien luksus bezpieczeństwa socjalnego, jakkolwiek Jurek wyjeżdżał na kontrakty między innymi do bratniego ZSRR zarabiać pieniądze na ich trzyosobową rodzinę.



W towarzystwie Oli Radziszewskiej i Edith Wolf

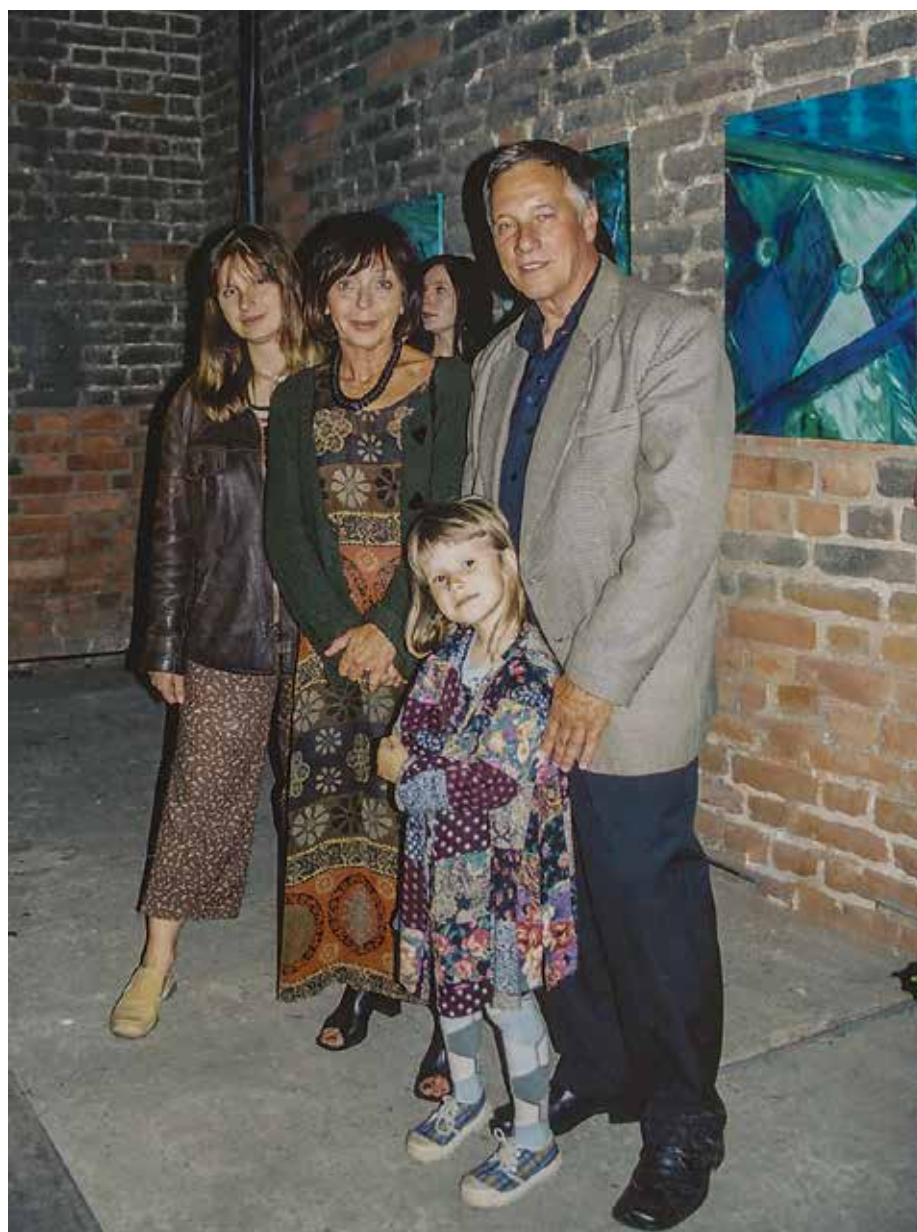
Z Jołą Tomaszewską przed jej emigracją do Stanów Zjednoczonych w 1981



Otwarcie wystawy w galerii – *Kunst und Design*, Albstadt w Niemczech, 2004
Obok mnie właścicielka galerii Irmin Heller.



Jedna z wystaw w Niemczech. W tle obrazy Oli Radziszewskiej.



Z mężem, córką Bogną i wnuczką Igą



1984 – na zdjęciu Maćka Kostuna



2008 – w ujęciu mojego zięcia Piotra Tarnowskiego



Uczelnia to także kontakty – wspólne wystawy, plenery i spotkania. Często po wernisażach lub obronach prac doktorskich wyjeżdżało się na kaszubską wieś Sławoja i Grażyny Ostrowskich. Część z nas zostawała na noc w ciepłej saunie, na Teresę cierpliwie czekał mąż Jurek, zawsze trzeźwy i gotowy do rozwożenia zmęczonych biesiadników. Jest sporo zdjęć z Miechucina i znów grono znamienitych rzeźbiarzy: Adam Myjak, Jurek Nowakowski, Janusz Pastwa, Józef Sękowski, z miejscowych Edek Sitek, Staszek Radwański, Albert Zaleski, Zdzichu Pidek.

Bywały też okazje bardziej oficjalne – zdjęcie z Belwederu, rok 2001 – Teresa odbiera profesurę z rąk prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego. Musiało być chłodno w Pałacu Prezydenckim, bo ma na sobie ciepłą wełnianą suknię i grubą szal.

Bardzo lubię zdjęcie z Watykanu: dwie harcerki w mundurkach i JP2. Córka Teresy, licealistka Bogna, późniejsza świetna malarka, była wówczas harcerką. Jechali z drużyną na wycieczkę do Rzymu i zwolniło się w ostatniej chwili jedno miejsce. Ale dla harcerki. Teresa nie miała najmniejszego problemu, żeby zmieścić się w mundurek nastolatki, zawsze miała świetną, szczupłą figurę.

Dwa bliźniacze zdjęcia odległe w czasie, na wspomnianej biedermeierowskiej kanapie siedzą: Teresa, Jurek i w środku ich córka Bogna, jest rok 1984. Dwadzieścia pięć lat później w tym samym anturażu Teresa, Jurek i dzieci Bogny: Iga i Miś, czyli Michał. Coś się zmienia, coś pozostaje. Mama Teresy nadal z uśmiechem spogląda z tego samego zdjęcia, ale obok pojawiły się portrety ślicznej wnuczki, studentki weterynarii i wnuka, kończącego gimnazjum przyszłego aktora. Teresa i Jurek obchodzili niedawno pięćdziesiątą rocznicę ślubu, aż trudno uwierzyć!

Dwa tysiące osiemnasty to w ogóle rok okrągłych rocznic. W grudniu Teresa kończy siedemdziesiąt lat i żegna się z uczelnią. Ma wiele planów na czas „po”.

Może wreszcie będzie też więcej czasu na oglądanie albumów ze zdjęciami i uporządkowanie setek fotek, które piętrzą się w licznych pudełkach?

Gdańsk, listopad 2018



Nagrody i wyróżnienia:

- 1974** II nagroda zespołowa w konkursie na modernizację rynku w Tczewie
- 1977** medal, II Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA, Sopot
- 1979** medal, III Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA, Sopot
- projekt wybrany do realizacji w konkursie na rzeźbę dla Sopotu
 - wyróżnienie Ogólnopolska Wystawa Rzeźby „Muzyka i taniec”, Gdynia
- 1981** medal, IV Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA, Sopot
- medal, III Biennale Małych Form Rzeźbiarskich w Poznaniu
- 1990** I nagroda na Triennale Sztuki Gdańskiej „Konfrontacje 90”
- 1996** projekt rzeźby plenerowej zakwalifikowany do realizacji, Międzynarodowy Konkurs „Pierścień sztuki”, Muritz Nationalpark i Wigierski Park Narodowy
- 2002** wyróżnienie, Ogólnopolski Konkurs na Rysunek o Nagrodę im. Daniela Chodowieckiego
- 2014** Jubileuszowa Nagroda Prezydenta Gdańska
- 2019** Jubileuszowa Nagroda Prezydenta Gdańska
- Medal Zasłużony Kulturze – Gloria Artis

Sześciokrotnie otrzymywana Nagroda Rektorska ASP w Gdańsku

(2018 – nagroda I stopnia)

Wystawy indywidualne:

- 1980** Wystawa rzeźby, PWSSP, Gdańsk
- 1984** Wystawa rzeźby, ceramiki, galeria Atrium, Norymberga
- 1987** Wystawa rzeźby i ceramiki, galeria Pirol, Zwingenberg
- 1988** Wystawa rzeźby, galeria BWA Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1989** Wystawa rzeźby i ceramiki, galeria Kalejdoskop, Pfkunststadt
- 1992** Wystawa rzeźby, Muzeum Archeologiczne, Gdańsk
- 2000** Wystawa rysunku, galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- 2001** Wystawa rzeźby i rysunku, Galeria Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
- Wystawa prac terakotowych i rysunku, Galeria Mała, Gdańsk
- 2004** Wystawa rzeźby, ceramiki i rysunku, galeria Kunst und Design, Albstadt
- 2006** Wystawa rzeźby, ceramiki i rysunku, galeria Remise, Zwingenberg
- 2012** Wystawa rzeźby, ceramiki i rysunku, Galeria ASP, Gdańsk
- 2019** Wystawa rysunku i ceramiki, Galeria Sztuki Nowy Warzywniak, Gdańsk

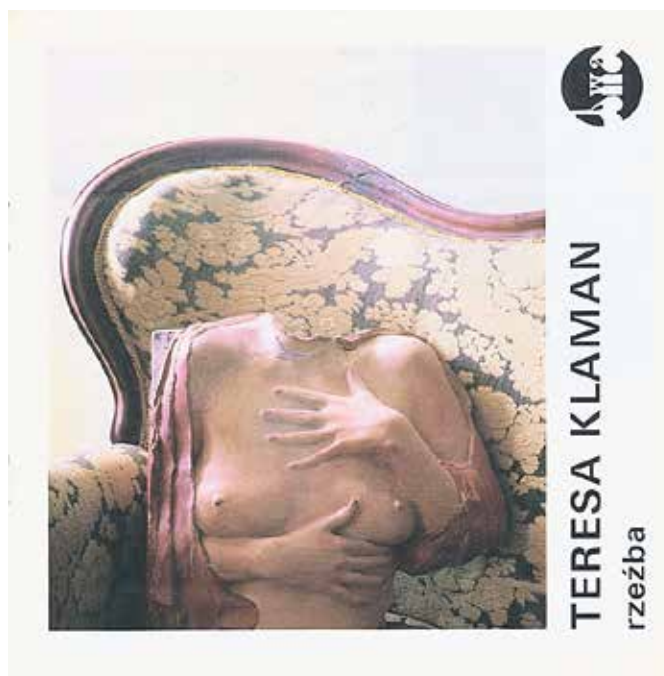
Wystawy zbiorowe (wybór):

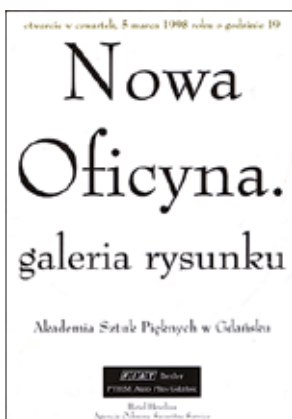
- 1973** II Międzynarodowa Wystawa „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”, Pałac Opatów, Gdańsk
- 1974** Ogólnopolska Wystawa Rzeźby, BWA, Sopot
- II Międzynarodowa Wystawa „Ceramika dla architektury”, Pałac Opatów, Gdańsk
 - Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
- 1976** Ogólnopolska Wystawa Sztuki Młodych BWA, Sopot
- 1977** Wystawa Rzeźby, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- 1977** Międzynarodowa Wystawa Wolnej Plastyki, Rostock
- 1977** „Panorama XXX-lecia”, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
- Ogólnopolska Wystawa „Akt w sztuce współczesnej”, BWA, Sopot
- 1978** Biennale Sztuki Młodych, BWA, Sopot
- 1979** II Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, Galeria Małych Form Rzeźbiarskich, Poznań
- 1979** Petites Formes De La Sculpture Polonaise Contemporaine – Institut Polonais, Paris
- „Tendencje i osobowości 1974–1979. Ogólnopolska wystawa rzeźby w XXXV-lecie PRL”, CBWA Zachęta, Warszawa
 - Ogólnopolska Wystawa Rzeźby „Muzyka i taniec”, Gdynia
- 1980** Wystawa sztuki gdańskiej, Brema
- Wystawa polskiej sztuki, Lubeka
 - Małe Formy Rzeźbiarskie, BWA, Wrocławiu, Bydgoszcz, Galerie am Weidendamm Berlin, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w Lipsku
- 1981** III Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, Galeria Małych Form Rzeźbiarskich, Poznań

Teresa Kłaman

Dorobek artystyczny

Uprawiane dyscypliny plastyczne: rzeźba, rysunek, ceramika.





- Wystawa Małych Form Rzeźbiarskich, Moskwa, Baku, Odessa
- 1982** Wystawa Małych Form Rzeźbiarskich, BWA Bydgoszcz, BWA Łódź, Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej
- 1984** Wystawa Malarstwa i Rzeźby „Troje z Gdańska”, Galeria Pierro, Zwingenberg
- „Polska sztuka dzisiaj”, Ratusz, Zwingenberg
- 1985** „Rzeźby w granicie”, skansen, Wdzydze Kiszewskie
- 1986** I Triennale Portretu, BWA, Sopot, Warszawa
- Wystawa Malarstwa i Rzeźby, Galeria Kalejdoskop, Pfunkstadt
- 1987** Wystawa Twórców Gdańskich, Hotel Kongresowy, Frankfurt
- 1988** Wystawa Rzeźby Gdańskiej, Ratusz Miejski, Bremenhaven
- Wystawa „Rzeźby w granicie”, skansen, Wdzydze Kiszewskie
- 1989** Wystawa Twórców Gdańskich, Galerie Espace-Temps, Paryż
- Jubileuszowa Wystawa Malarstwa i Rzeźby, Ratusz Miejski, Zwingenberg
- 1991** VII Biennale Małych Form Rzeźbiarskich Poznań
- V Międzynarodowe Triennale Ceramiki BWA, Sopot
- 1992** Gdański Salon Rzeźby Galeria Rzeźby, Gdańsk
- Wystawa Twórców Wybrzeża, Galeria Plama, Gdańsk
- „Kunst Aus Polen”, Die Treidler- Keller House Frankenthal
- 1993** Inauguracja sezonu artystycznego, Teatr Miejski, Gdynia
- 1996** Wystawa Malarstwa, Rysunku i Rzeźby SARP, Strzelnica św. Jerzego, Gdańsk
- Docendo Discimus, ASP, Gdańsk
- Wystawa rzeźby, Fundacja im. Wiesława Markowskiego, Dąbrówka Wielka
- Wystawa rzeźby, Wigierski Park Narodowy
- 1998** Rysownicy z ASP w Gdańsku, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- Wystawa Malarstwa, Rysunku i Rzeźby, Integracyjny Klub Artystyczny Winda, Gdańsk
- Wystawa artystów zrzeszonych a ZPAP, kościół św. Jana, Gdańsk
- Wystawa rzeźby plenerowej, Lentzke k/Berlina
- Wystawa twórców z Krakowa i Gdańska, Wittmund
- 1999** III Międzynarodowe Sympozjum Rzeźbiarskie, Lentzke k/Berlina
- 1999** Wystawa Rysunku „Tempora mutantur et nos mutamur in illis”, Galeria „Nowa Oficyna”, Gdańsk
- 2000** Wystawa Malarstwa, Rysunku i Rzeźby „Oliwa bliżej Gdańska – Gdańsk bliżej Oliwy”, Galeria Artystycznej Inicjatywy, Gdańsk
- 2001** Rysownicy z Akademii, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- Wystawa Malarstwa, Grafiki i Rzeźby „Tractus”, Galeria 78, Gdynia
- 2002** Wystawa pokonkursowa rysunku Berlin, BWA, Sopot
- Wystawa „Rzeźby w granicie”, Galeria STS, Sopot
- 2002** Wystawa rzeźby twórców z Gdańska i Szczecina, Kleine Galerie Werkstatt, Berlin
- 2003** Wystawa Ceramiki i Rzeźby, Galeria BOK, Bolesławiec
- Jubileuszowa Wystawa Rysunku, Klub Artystyczny Plama, Gdańsk
- „Rysunki z Całej Polski”, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- 2004** Wystawa ceramiki, Galeria Sztuki MM, Chorzów
- Wystawa ceramiki, Towarzystwo Sztuk Pięknych, Kraków
- Wystawa ceramiki, Ratusz, Wrocław
- „Zatrzymane przestrzenie”, wystawa rzeźby i rysunku trzech autorów, Galeria Miejska, Wrocław
- Wystawa rzeźby, ceramiki i rysunku, Galeria Kunst und Design, Albstadt
- Wystawa rysunku i malarstwa, dwóch autorów Kulturcenter-Burgfelden
- 2005** Wystawa rzeźby i rysunku, dziesięciu autorów Galeria Blueshaue Lentzke k. Berlina
- Międzynarodowa wystawa ceramiki „Keramikkunst Aus Mitteleuropa”, Kunstforum Piarisen, Wiedeń
- „Tradycja i współczesność”, Pałac Opatów, Gdańsk
- 2006** Międzynarodowe Warsztaty Ceramiczne Scuola d'arte Ceramica „Romano Ranieri”, Deruta, Włochy
- 2007** Wystawa rzeźby i rysunku, siedmiu autorów, Galeria Refektarz, Kartuzy
- „Danziger Runde”, wystawa ośmiu autorów, Aagard Galeri, Berlin
- „Kunstler der Aagard Galerie”, Berlin
- 2008** „Dwa wymiary rzeźby”, ASP Gdańsk, Galeria Miejska, Wrocław, Galeria ASP, Łódź
- Wystawa Ceramiki i Rzeźby, Muzeum Ceramiki w Bolesławcu

- Wystawa rzeźby i rysunku dwóch autorów, Galeria Remiza, Zwingenberg, Niemcy
- 2009** Wystawa Rysunku i Grafiki „Konkurs o Nagrodę im Daniela Chodowieckiego”, Berlin, Sopot
- Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, BOK, Bolesławiec
- 2010** „Festiwal sztuk wizualnych”, Pomorski Park Naukowo–Technologiczny, Gdynia
- 2011** Kunstler der Aagard Galerie, Berlin
- 2012** „Sąsiedki – Nachbarinnen”, wystawa dziewięciu artystek z Gdańska i z Berlina, Muzeum Narodowe / Oddział Zielona Brama, Gdańsk
- 2013** „Nachbarinnen – Sąsiedki”, wystawa dziewięciu artystek z Gdańska i z Berlina, Inselgalerie, Berlin
- „Dialog”, wystawa wykładowców, ASP, Gdańsk
- „Wobec przestrzeni”, wystawa rzeźby, ceramiki i tkaniny artystycznej, kościół św. Jana, Gdańsk
- 2014** „Korelacje”, galeria ASP, Wrocław
- „50 lat plenerów ceramiczno-rzeźbiarskich”, wystawa jubileuszowa, Muzeum Ceramiki, Bolesławiec
- 2015** „Forum kobiet”, wystawa rzeźby i rysunku, Vivadental, Gdańsk
- „Wątki poboczne”, wystawa rzeźby, Fabryka Sztuk, Tczew
- 2016** udział w międzynarodowym projekcie ceramicznym MURAL „Let’s Meet in Wrocław 2016”, Wrocław
- „25 autorów na 25-lecie Galerii Miejskiej we Wrocławiu”, Wrocław
- „Właściwość/Osobliwość”, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- 2017** „Skala” wystawa rzeźby, ceramiki i rysunku, Galeria Pionova, Gdańsk
- 2018** wystawa rysunku „Dizaino dienos ‘18”, Vilnius Technology and Design College, Wilno
- „Polak artysta ceramik”. Triennale Ceramiki Bolesławiec 2018, Bolesławiec
- 2019** Ogólnopolska wystawa „Przegląd rzeźby ceramicznej 2019”, Galeria WL4 Przestrzeń Sztuki, Gdańsk

Udział w sympozjach i plenerach:

- 1974** II Międzynarodowe Sympozjum „Ceramika dla architektury”, Kadyny
- 1975/1976** Warsztaty Twórcze Rzeźbiarzy 1975/1976, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1981, 1982, 1989, 1996** Międzynarodowy Plener Rzeźbiarski w Granicy, Wdzydze Kiszewskie
- 1981, 1990** Międzynarodowy Plener Rzeźbiarski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- 1996** Międzynarodowy Plener Artystyczny „Pierścień sztuki” – Muritz-Nationalpark, Wigierski Park Narodowy
- 1996** Międzynarodowe (konkursowe) Sympozjum Realizacyjne Muritz/Wigry
- 1998, 1999** III i IV Międzynarodowe Sympozjum Rzeźbiarskie – Lenzke k. Berlina
- 2001** XXII Plener „Rzeźby w granicy”, Wdzydze Kiszewskie
- 2004, 2008** 39 i 44 Międzynarodowe Sympozjum Ceramiczno-Rzeźbiarskim w Bolesławcu

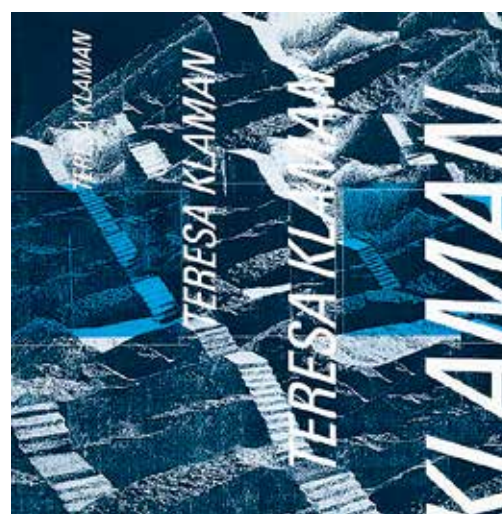
Stypendia:

- 1979, 1981** Ministerstwa Kultury i Sztuki
- 1988** rządu fińskiego
- 1996** Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej

Prace w zbiorach i kolekcjach prywatnych:

Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Pomorskie w Szczecinie, Galeria Małych Form Rzeźbiarskich w Poznaniu, Biblioteka Miejska w Sopocie, Kunstforum-Piarisen w Wiedniu, Aagard Galerie w Berlinie, Wigierski Park Narodowy, Blueshouse w Lenzke k. Berlina

W parkach, ogrodach i kolekcjach prywatnych, między innymi w Grunwald k. Monachium, w Duseldorfie, w Bickenbach k. Darmstadt, w Zwingenbergu, w Galerii Kunst und Design, w Fundacji im. Wiesława Markowskiego w Dąbrowie Wielkiej.





WYBRANE PUBLIKACJE

Katalogi:

- *I Triennale Sztuki Gdańskiej – Konfrontacje '90*, Sopot 1990.
- *II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki – Tworzywo Ceramiczne w Sztuce Współczesnej*, Gdańsk 1973.
- *V Międzynarodowe Triennale Ceramiki Sopot '91*, red. D. Wróblewska, I. Huml, Sopot 1991.
- *Internationale Keramikaausttstellung*, Wiedeń 2005, s. 15, 33.
- *Bilder–Objekte–Skulpturen–Dancinger Künstler*, org. K. Knapp, N. Hofmann, K. H. D. Zwingerberg, Viernheim–Wald–Michelbach 1989, s. 10.
- *Der Kunstring – Pierścień Sztuki. Międzynarodowy Plener Artystyczny*, 21.8–14.9.1996, red. S. Domann, Müritz–Wigry 1996, s. 40–41.
- *Dwa wymiary rzeźby*, Wrocław 2008, s. 46–47.
- *Konkurs o Nagrodę im. Daniela Chodowieckiego na polski rysunek i grafikę. Laureaci i wyróżnieni uczestnicy z lat 1993–2007*, Berlin–Sopot 2007, s. 66–67.
- *Korelacje. Gdańsk–Wrocław*, red. G. Jaskierska-Albrzykowska, M. Kręcka-Rozenkranz, K. Józwiak-Moskał, Gdańsk–Wrocław 2008.
- *Kunst aus Polen von Künstlern aus Gdańsk im Kunstverein die Treidler*, Frankental 1992.
- *L'Art Contemporain Polonais*, 1989.
- *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk*, Bremen 1980.
- *Nowa Oficyna. 5-lecie Galerii*, red. R. Gajewski, Gdańsk 2003, praca pod hasłem 2001.
- M. Olszewska, *Konkurs rysunku i grafiki, czyli między Chodowieckim a Grassem sprawa...*, w: *V Konkurs o Nagrodę im. Daniela Chodowieckiego*, red. D. Godycka, G. Kurowska, Sopot 2002, s. 15, 28–31.
- *Polak. Artysta. Ceramik. Triennale Bolesławiec 2018*, wstęp K. Jasiołek, Bolesławiec 2018, s. 126.
- *Polnisch Kunst Heute*, Zwingerberg 1983, s. 3.
- *Pracownia Ceramiki Artystycznej ASP w Gdańsku*, red. T. Kłaman, Gdańsk 2009.
- A. Saraczyńska, *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski, Bolesławiec 2008*.
- *Sąsiadki. Nachbarinnen – Gdańsk. Berlin*, red. A. Miler, M. Roszkowska-Macur, Gdańsk–Berlin 2012, s. 11, 48–49.
- *Skala*, red. L. Ostrogórska, A. Buławka-Fankidejska, M. Elsner, Gdańsk 2017.
- *Tendencje i Osobowości 1974–1979. Ogólnopolska wystawa rzeźbiarzy XXXV-lecie PRL*, Warszawa 1979.
- *Teresa Kłaman. Rzeźba*, red. Z. Watrak, Sopot 1988.
- K. Żak, *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski, Bolesławiec 2003*.

Periodyki:

- „Autograf” 2019, nr 2, s.1, 3–4, 36, 39–43 oraz 4-stronicowa wkładka ze zdjęciami.
- „Ceramik Review” 1974, nr 30, s. 17.
- „Dialog” 2012, z. 8, s. 25.
- J. Kamrowski, *Milczenie murów*, „Autograf” 2001, nr 1, s. 16.
- *Młode listki pradawnego drzewa. Notatki o wystawie pedagogów Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku w CRP w Orońsku, „Orońsko” 2016, marzec.*
- N. Smolarz, *Znaki ludzkiej tożsamości*, „Polska” 1975, nr 2, s. 40–41.

Książki:

- Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, s. 143–144.

Albumy:

- *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, red. E. Skalska, Gdańsk 2005, s. 170–171, 206–207.
- *„Mała Zbrojownia”. Rzeźba*, red. M. Białecki, J. Rudnicka, A. Majdzińska, Gdańsk 2008, s. 16–17.
- *Metafora i rzeczywistość. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 2005–2015*, red. R. Gajewski, Gdańsk 2015, s. 284–285.
- *Wydział Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku*, Gdańsk 2002–2003, s. 26.



Wydawca : **Wydział Rzeźby i Intermediów**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Redaktor naukowy: **prof. Teresa Klamán**

Recenzent naukowy: **prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska**
Akademia Sztuk Pięknych im Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Redakcja i korekta: **Daria Majewska**

Tłumaczenie: **Aneta Wojewodka, Joern Brokhvis**

Opracowanie graficzne: **Jacek Zdybel**

Autorzy zdjęć: **Roman Goetel, Witold Węgrzyn, Jacek Zdybel,**
Anna Okońska, Alicja Fankidejska, Agnieszka Babińska,
Iwona Kowalska, Piotr Tarnowski, Maciej Kostun

Pozostałe fotografie z archiwum rodzinnego Teresy Klamán

Druk: **LIBRA-PRINT Daniel Puławski**

Nakład: **300**

ISBN: **ISBN: 978-83-66271-20-3**

GDAŃSK 2019

Wsparcie finansowe projektu i publikacji

Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Dotacja podmiotowa na finansowanie podstawowej działalności statutowej przyznana przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Prezes Zarządu Fundacji Wspólnota Gdańska Andrzej Stelmasiewicz

Fundacja Wspólnota Gdańska

Wystawa towarzysząca dofinansowana ze środków Stypendium Kulturalnego Miasta Gdańska

Składam serdeczne podziękowanie Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów

prof. Katarzynie Józefowicz

za wsparcie realizacji wydawnictwa monograficznego.

Gorąco dziękuję również **Alicji Buławka-Fankidejskiej** za nieocenioną pomoc,
której doświadczyłam w przygotowaniu tego opracowania.



RI

TERESA KLAMAN w poszukiwaniu form i miejsc

ISBN: 978-83-66271-20-3

RI



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU