

PROMETHIDION

ISSN 2451-2184

nr 1 maj/czerwiec 2016



Myjak / Andrzejczyk / Perec / Barkowska / Dąbrowska / Dzikowska / Kołodziejki / Dmytrenko

„Promethidion”

Wydział Rzeźby
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Inicjatywa powołania do życia czasopisma „Promethidion” wyływa z chęci podjęcia wielowątkowej dyskusji na temat sztuki, a przede wszystkim rzeźby uprawianej wśród profesorów, studentów oraz absolwentów Wydziału Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Celem działalności redakcyjnej jest nie tylko przybliżenie społeczności akademickiej sylwetek wyróżniających się studentów, lecz także zaprezentowanie ich twórczości — sposobu rozumienia sztuki, ścieżki rozwoju oraz aktywności artystycznej w ramach studiów, jak i poza uczelnią. Tym samym czasopismo „Promethidion” wyróżnia oraz propaguje ciekawe postawy artystyczne oraz umożliwia czytelnikom konfrontację z twórczością byłych i obecnych studentów Wydziału Rzeźby. Poprzez prezentację ważnych wydarzeń, relacje z plenerów oraz wystaw, magazyn ma szansę stać się prowadzoną przez studentów kroniką Wydziału Rzeźby. Jednym z istotnych założeń czasopisma jest zaaranżowanie przestrzeni do prezentacji wysoko ocenionych oraz wyróżnionych prac dyplomowych na Wydziale Rzeźby, a także publikacja fragmentów prac magisterskich dyplomantów.

Zasadność nazwy czasopisma wydziałowego „Promethidion” — norwidowskiego neologizmu będącego tytułem utworu XIX-wiecznego poety, artysty i filozofa — może budzić wątpliwości. Nie tylko w wymiarze mikro, a więc w świetle obecności Pracowni Mistrzowskich o różnorodnym ukierunkowaniu, realizujących odmienne wobec siebie koncepcje rozwoju artystycznego w zakresie działania przestrzennego, lecz także w wymiarze makro — w czasach postmodernizmu oraz imperatywu sztuki nowoczesnej. Tytuł czasopisma wiąże się z chęcią zaakcentowania wartości szczególnie bliskich dziełu rzeźbiarskiemu, rozumianemu jako medium poszukiwania samego siebie w wielomiesięcznym, wyczerpującym zmaganiu z materią, w którym dąży się do doświadczenia wartości absolutnych. Nazwa ma również zwrócić uwagę na istotność działania rzeźbiarskiego w tradycyjnym ujęciu, którego aktualność w dobie postępu technologii, dyskursu antysztuki oraz tak zwanej sztuki społecznie zaangażowanej, często jest podważana. Mimo sugestywnego tytułu, jest to przestrzeń dla studentów z każdej pracowni. Czasopismo ma za zadanie pełnić funkcję informacyjnego zwrótnika wszystkich pracowni.

Celem zaczerpnięcia tytułu z literatury jest także podkreślenie interdyscyplinarnego charakteru sztuki, która zawiera w sobie nie tylko idee sztuk plastycznych czy nowych mediów, ale również twórczość literacką — prozę i poezję, które nierzadko inspirują do kształtowania relacji między dziedzinami. Szczególnie w trwającym obecnie zalewie słów, gdy granice pojęciowe coraz częściej okazują się być płynne, wielcy myśliciele przeszłych pokoleń nierzadko mogą okazać się najlepszymi przewodnikami. Nie chodzi o negację obecnego, lecz o reaktywację tego, co dziś zapomniane — dającego możliwość odnalezienia chwilowego oparcia w świecie, w którym niweluje się wszelkie granice w imię niczym nieskrępowanej wolności.

Paulina Kotowicz

Promethidion nr 1, Warszawa 2016

Redakcja:

Paulina Kotowicz (redaktor)

Anna Tosiek (opracowanie graficzne)

Jarosław Kacperski

Izabela Osiadacz, Olga Cygan (korekta tekstów)

Projekt okładki: Anna Tosiek

Na okładce: Artem Dmytrenko „Figura Wahadło”, ceramika 27 cm, 2015

Fotografie: Anna Tosiek, Artem Dmytrenko, Aleksandra Perec,

Krzysztof Kołodziejski, Patrycja Barkowska, Ewa Dąbrowska,

Kornelia Dzikowska, Mariusz Andrzejczyk, Aleksandra Śmietana

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Rzeźby

Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 00-379 Warszawa

Tel (+4822) 625 75 73

e-mail: rzezba@asp.waw.pl

Druk:

Drukarnia Piotra Włodarskiego

02-656 Warszawa, ul. Ksawerów 21

www.wlodarski.pl, TEL./FAX: 22 853 50 98; 22 566 42 40; 22 853 70 89; 601 22 42 09

ISSN 2451-2184

Nakład: 250 egzemplarzy

Kontakt do członków redakcji: promethidion.rzezba@gmail.com

6

PROFESOR ADAM MYJAK
Piękno jest jednym z
podstawowych elementów
w mojej wyprawie w głąb
sztuki

18

ALEKSANDRA PEREC
Tajemnice malarstwa
batikowego

30

KRZYSZTOF KOŁODZIEJSKI
Jak u Felliniego. Wywiad ze
studentem

36

WYSTAWY PRAC
STUDENTÓW Z
PRACOWNI CERAMIKI
WYDZIAŁU RZEŻBY ASP
W WARSZAWIE

62

STANISŁAW BAŁDYGA
komiks

14

MARIUSZ ANDRZEJCZYK
KORNELIA DZIKOWSKA
Abiekt / Podmiot

24

PATRYCJA BARKOWSKA
EWA DĄBROWSKA
KORNELIA DZIKOWSKA
KRZYSZTOF KOŁODZIEJSKI
Ogólnopolska
Płaszczyzna Współpracy
Akademickiej

34

KOBIECOŚĆ
Wystawa studentek
warszawskiej Akademii Sztuk
Pięknych

50

ARTEM DMYTRENKO
Kształtowanie. Wywiad
z absolwentem

64

GABRIELA PAWLICKA
rysunki

Profesor Adam Myjak

Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie



Piękno jest jednym z podstawowych elementów w mojej wyprawie w głąb sztuki.

25 kwietnia w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku miał miejsce wernisaż wystawy Pana Profesora, na którym mogliśmy zobaczyć wiele nowych dzieł. Proszę powiedzieć, czy przy nagromadzeniu obowiązków wynikających z pełnienia funkcji rektora Akademii Sztuk Pięknych, w zgiełku dnia codziennego, nie jest dużym wyzwaniem znalezienie sił na pracę twórczą oraz czasu na wyciszenie, autorefleksję, moment zawieszenia?

Niewątpliwie jest to ogromny wysiłek, ale dla mnie, niezależnie od pełnionej funkcji, zawsze liczyła się przede wszystkim rzeźba, sztuka. Wiem, że nie byłbym w stanie być jedynie zimnym urzędnikiem. Uważam, że do pełnienia funkcji rektora naszej uczelni nie wolno podchodzić zupełnie na chłodno, typowo biurokratycznie. Bycie rektorem uczelni artystycznej jest wyzwaniem kreacyjnoartystycznym. To jest środowisko ludzi niesamowitych, wrażliwych, często nadwrażliwych. Obcowanie z nimi to wielkie doświadczenie, kumulujące we mnie energię i narzucające pewną koncepcję dla mojej pracy.

Mając wiele różnych obowiązków bardziej porządkuję swoje życie, ponieważ wiem, że czas na pracę twórczą jest mi darowany. W natłoku mnóstwa zadań zdecydowanie lepiej go wykorzystuję; gdy mam za dużo wolnego czasu, przecieka on gdzieś między palcami. Zatem paradoksalnie mnogość obowiązków dyscyplinuje mnie.

Czas pracy twórczej jest dla mnie szczególnym momentem. Zazwyczaj wyznaczam sobie na niego kilka dni – czwartek po południu, piątek, sobotę – i zawsze jest to chwila, którą bardzo szanuję. Gdy mam nieraz kłopoty na uczelni (na tym urzędzie różnie bywa) lub spotykają mnie jakieś inne – powiedzmy – „ludzkie” problemy, czy przykrości, idąc do pracowni, czuję, że jest to rodzaj terapii, chwila wyciszenia. Od razu wszystko, co złe, gdzieś ze mnie uchodzi.

Praca jest dla mnie rodzajem narkotyku. Mówiąc szczerze, czasami miałem postanowienie, że na przykład w niedzielę nie będę pracował – odpocznę, poczytam, coś przejrzę, posprzątam w domu, poukładam książki, obejrzę film... Jednak po trzech godzinach już mnie nosiło – taką chyba mam naturę. Oczywiście, z biegiem lat przychodzi zmęczenie, czasami przypłacam to przemęczeniem, które i teraz mi towarzyszy. Wiem, że gdzieś muszę wyjechać i odpocząć, ponieważ zbyt dużo spraw się nagromadziło. Każdy ma swoje emocje, a to napieranie rzeczywistości, tej zewnętrzności na człowieka jest ogromne. Człowieka spotykają sytuacje, wobec których nie może być obojętnym. Twórczość jest czymś, co człowieka wzmacnia.

Sztuka absolutnie jest dla mnie sensem życia, tak jak dla kogoś innego wiara. Są ludzie, którzy otrzymali łaskę wiary i bezgranicznie, głęboko wierzą w Boga (czego zazdroszczę) i realizują swoje niepokoje w tamtej przestrzeni. Sztuka też jest rodzajem ocierania się o absolut. Zawsze powtarzam, że poprzez sztukę poszukuję Boga, wiary, poszukuję sensu. Po to jesteśmy, po to żyjemy. Poprzez sztukę można pewne rzeczy zarówno przekazywać, jak i ich poszukiwać.

Pan Profesor mówi o metafizycznym wymiarze uprawiania sztuki, o poruszaniu się człowieka w sferze duchowości. Czy ma Pan Profesor poczucie doświadczania piękna podczas pracy twórczej? Czym jest piękno?

W ostatnim czasie szczególnie silnie obecny jest głos niektórych słynnych kuratorek, że piękno w sztuce już nie istnieje, że piękno się „skończyło”, że to pojęcie jest banalne, trywialne, że piękno w sztuce jest już nieistotne. Piękno zawsze towarzyszyło sztuce i – wbrew temu co mówią obecnie – nadal jej towarzyszy. Piękno ma różne oblicza. Niewątpliwie piękna jest twarz młodej dziewczyny, która może zafascynować, ale piękna może być również twarz starej kobiety, jej poorane, zmęczone oblicze podobne do jesiennego liścia. I to jest piękne.

Piękno kryje się także w pewnej dramaturgii przeżyć. Piękne mogą być łąka lub niebo, ale piękne może być również cierpienie. Słynny profesor Tołłoczko powiedział, że cierpienie uszlachetnia, cierpienie jest wyższą wartością, wyższym stopniem przeżywania. Cierpienie potrafi być niezwykle brutalne, potrafi być dla człowieka wyczerpujące. Gdzie zatem możemy dostrzec piękno, stając w obliczu cierpienia w pozycji osoby trzeciej? W zachowaniu, w godności, w szlachetności osoby cierpiącej – to też są oblicza piękna. Mówimy: „pięknie przeżył życie” albo: „ktoś ma piękny ogród”. Celowo zestawiam te zdania w sposób kontrastowy, ponieważ chcę podkreślić wielowymiarowość tego pojęcia.

W sztuce, a zwłaszcza w rzeźbie, piękno jest obecne niezależnie od czasu. Gdzie ono może być? W układzie form, przestrzennych rozwiązaniach, w przekazie, w harmonii. Inne piękno tkwi w rzeźbie greckiej, inne w egipskiej, gotyckiej, renesansowej, a jeszcze inny rodzaj piękna odnajdujemy w twórczości Picassa. Piękno jest absolutnie jednym z podstawowych elementów w mojej wyprawie w głąb sztuki.

Chciałabym poruszyć jeden z tematów, który ściśle związany jest z pełnioną przez Pana Profesora funkcją rektora. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie jest uczelnią publiczną, można więc mówić o umowie społecznej między obywatelami a uczelnią. Z uwagi na fakt finansowania uczelni przez podatników, Akademia przyjmuje na siebie obowiązek wykształcenia studentów, którzy po ukończeniu studiów będą mieli swego rodzaju dług do spłacenia wobec społeczeństwa w formie wzbogacania kultury właśnie poprzez działanie na polu artystycznym. Obserwujemy jednak, że rynek sztuki nie jest w stanie wchłonąć corocznie wypuszczanej liczby absolwentów. Można zauważyć, że jedynie niewielki procent absolwentów Wydziału Rzeźby ma możliwość działania na tym polu. Czy Akademia jest w stanie w jakikolwiek sposób zaradzić tak niekorzystnej sytuacji, czy może wszelkie zmiany leżą w gestii władzy stano-



Rzeźby profesora Adama Myjaka
na wystawie w Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku, kwiecień 2015

więcej o funkcjonowaniu państwa – zmiany w prowadzeniu polityki kulturalnej, zmiany świadomości społeczeństwa?

Jest to problem, z którym od samego początku się borykamy. Często słyszę pytanie o los absolwenta. Odpowiadam wtedy, że my w zasadzie przede wszystkim kształcimy. Akademia to uczelnia, której powołaniem jest pomoc w kształtowaniu artystów i trudno mówić tu o przyuczaniu do zawodu.

Trzeba mieć w środku pewną wrażliwość i siłę, która pozwoli na to, żeby później przetrwać czy zaistnieć.

Obecna sytuacja jest problemem nie tylko polskim, ale również ogólnoswiatowym. Kiedyś wykładałem w Niemczech. Po dwóch – trzech latach przyjechałem tam z powrotem i spotkałem studenta, który robił u mnie dyplom. To był jeszcze młody chłopak. Podczas rozmowy powiedział, że cieszy się, ponieważ dostał pracę na poczcie i może w niedzielę spokojnie rzeźbić – miał w sobie tak silną potrzebę bycia artystą.

Niegdyś państwo otaczało artystów większą opieką. Nie chcę oczywiście wracać do dawnego systemu, któremu zarzucano, że „produkuje” sztukę dworską, tworzoną na zamówienie. Istniał wówczas jednak bardziej rozbudowany system stypendiów, różnych konkursów, organizowane były wystawy, w których brało udział mnóstwo ludzi. Budowano zakłady pracy, fabryki, w których można było znaleźć zatrudnienie, wykorzystując nabyty w Akademii warsztat. Był również dostępny pewien rodzaj stanowisk, jak na przykład plastyk powiatowy, miejski, czy nauczyciel w szkole.

Obecnie stosunkowo dużo młodzieży zaczyna szukać pragmatyzmu – studenci kończą dodatkowe specjalizacje i wtedy faktycznie mają większą szansę na powodzenie. Akademia proponuje im rozmaite pracownie projektowe oraz te o charakterze warsztatowym. Zawsze radzę studentom czerpać z nich jak najwięcej, ponieważ jeśli będą dobrze przygotowani warsztatowo,

będą potrafili na przykład pracować w kamieniu czy ceramice, wówczas na pewno poradzą sobie w życiu.

Zdecydowanie uważam, że szkoła powinna uczyć jeszcze więcej konkretnego warsztatu, dawać więcej propozycji edukowania w zakresie np. projektowania komputerowego czy designu, które pomogłyby później odnaleźć się na rynku. Obecnie właśnie takie wydziały, jak na przykład

Wydział Scenografii, zazwyczaj cieszą się coraz większą popularnością. Mamy wolny rynek, więc artysta musi starać się na nim odnaleźć na tych samych zasadach, co w każdym innym zawodzie. My jako Akademia możemy tylko monitorować los naszych

absolwentów, pomagać poprzez przyznawanie nagród, organizowanie wystaw wewnętrznych, poprzez polecenie kogoś, napisanie referencji, czy złożenie wniosku do Ministerstwa (tam jednak i tak decydujący głos mają wewnętrzne komisje).

Chcę przede wszystkim podkreślić, że trzeba walczyć o swoje, ponieważ nic samo do nas nie przyjdzie. Trzeba być jak najbardziej aktywnym. Oczywiście niestety zawsze w rezultacie ci, którym się udało będą stanowić jedynie niewielką grupę.

Czas dla artystów był zawsze jednakowy – artysta zawsze był samotny. Ważne jest, żeby nie być artystą, który nie myśli o realiach. Trzeba podejmować wyzwania – i tak krok po kroku – dążyć do celu. Ale przede wszystkim należy nieustannie pracować twórczo i – mimo przeciwności losu – nie załamywać się.

Gdy skończyłem Akademię, zawsze powtarzałem, że pierwszeństwo ma dla mnie pracownia, dopiero później pojawił się dom, rodzina. Dziś często ludzie młodzi mówią: najpierw dom, a później będę rzeźbić. Ale niestety wtedy może być już na to za późno. Najlepiej próbować godzić obie te drogi, prowadzić je równolegle i absolutnie nie odkładać pracy twórczej na potem. Uważam, że niezależnie od wydziału, będąc studentem Akademii można równocześnie ma-

lować, rzeźbić oraz projektować, bo te dziedziny sztuki są jednością. Często studenci zanurzając się głęboko tylko w rzeźbę, nie mają głowy do czegoś innego. Jeszcze inni studenci wybierają drogę bycia artystą czysto medialnym, który będzie wymyślał happeningi – czy raczej powiedziałbym – obiekty doraźne. Takie osoby muszą jednak liczyć na mecenasa – prywatnego lub państwowego – o co jest oczywiście bardzo ciężko. Z doświadczenia wiem, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przekazuje uczelniom bardzo mało pieniędzy, co ma też swoje dalsze konsekwencje. Dlatego bez przerwy namawiam uczniów, żeby jak najczęściej korzystać z tego, co oferuje Akademia, ponieważ jest ona jedynym miejscem, gdzie przez pięć czy sześć lat studiów wszystko jest praktycznie dostępne. Nie chcę powiedzieć, że absolutnie wszystko jest za darmo, ale jest dostępne – w rozumieniu pracowni, możliwość korekty, rozmowy, nauki.

W trudnym położeniu znajdują się nie tylko absolwenci naszej Akademii. Dla absolwentów uniwersytetów również brakuje miejsc pracy. Szacuje się, że bez pracy żyje około 20 – 30% młodych ludzi. Takie są niestety teraz czasy.

Pan Profesor podkreśla wagę zaangażowania studentów w projekty pozauczelniane w trakcie studiów – aktywność w konkursach, wystawach, nabieranie doświadczenia poprzez przyjmowanie zamówień. Mowa więc o podejmowaniu przez studenta przy wsparciu Akademii prób, które mają na celu przysposobienie go do w pełni samodzielnych działań po ukończeniu uczelni. W tym miejscu chciałabym odnieść się do pewnych obserwacji, które dotyczą wewnętrznej sytuacji na Akademii. Obrona dyplomu na Akademii Sztuk Pięknych ma charakter raczej kameralny – najczęściej przychodzą profesorowie, pracownicy oraz studenci danego Wydziału i zaproszeni przez dyplomanta rodzina i przyjaciele. Na uwagę zasługuje również fakt, że wystawy końcoworoczne odwiedzane są przez niewielką liczbę ludzi. Czy jest to kwestia świadomości społecznej obywateli, czy może wręcz przeciwnie – można mówić o zamknięciu się środowiska Akademii na społeczeństwo?

Ja mam raczej inną, bardziej ogólną diagnozę. Akademia i w ogóle sztuka – bo tu trzeba spojrzeć szerzej – przestała cieszyć się zainteresowaniem. Dawniej w okresach ważnych wystaw czy wydarzeń kulturalnych do Zachęty ciągnęły się kolejki. Dziś natomiast galeria stoi prawie pusta. Kiedyś na interesujące przedstawienia teatralne nie można było kupić biletów, ich zdobycie było marzeniem. Studenci wykupywali wejściówki po 5 złotych i mogli usiąść na schodkach.

Obecnie sztuka poszerza swoje możliwości kreacyjne przez rozwój nowych mediów i narzędzi, a przez to obiera kierunek, w którym wszystko może się nią stać. W związku z tym ludzie przestali już wiedzieć, co faktycznie jest sztuką. Stracili zaufanie do artystów. Bo jeśli sztuką jest wszystko, to nic nie może nią być naprawdę. Na szczęście ten – nazwijmy to – trend powoli zaczyna się już odwracać.

Akademia wychodzi na zewnątrz, ale jeśli będzie wychodziła tylko jakąś pewną grupą czy konwencją to zamęczy widza. Uważam, że, tak jak świat jest kolorowy czy wielowyznaniowy, tak różne estetyki podobają się ludziom. Sztuka zatem również musi być na tę wielobarwność otwarta. Każdy artysta musi być równouprawniony – ten, który maluje obraz i ten, który robi instalację w Zachęcie.

Obecnie jest jednak tak, że Zachęta stała się zamkniętym gettem, pokazuje się jedynie wybraną grupę artystów oraz – aż do znudzenia – pewne obiekty. To kompletnie ludzi przestało już interesować. Z jednej strony tego typu galerie straciły na atrakcyjności, z drugiej zaś – zauważyłem, że coraz więcej młodych ludzi, którzy odnieśli pewien sukces, biznesmenów w średnim wieku, z pewnym dorobkiem, ma nową świadomość artystyczną i próbuje interesować się ich propozycjami oraz je kolekcjonować. Sam tego doświadczam.

Akademia podejmuje próby pokazywania całego spektrum możliwości studentów i ich promowania, bo przecież potencjał jest ogromny. Obserwuję studentów i widzę, że jedni pracują w sposób bardzo zaangażowany, inni trochę mniej. Najważniejsze jest to, co kiedyś ktoś mądrze powiedział, że artystą trzeba się już urodzić, mieć to zakodowane. Rolą Akademii jest jedynie udzielenie pomocy w ścieżce rozwoju artystycznego.

Profesor powinien sterować, ale nie ingerować za głęboko, ponieważ wtedy albo uczyni ze studenta swojego naśladowcę, albo – jeszcze gorzej – zepsuje go. Powinien mu tylko dyskretnie pomagać. Ważna jest też atmosfera w pracowni – to, że będąc razem wszyscy nawzajem się edukują. Sam korzystam ze studenckiej energii, młodości, charyzmy – osobiście ich doświadczam. W momentach, gdy widzę studenta, który z zaangażowaniem pracuje, to aż samemu chcę pracować, dostrzegam wówczas sens tej pracy.

Minimalny procent artystów żyje ze sztuki, wielu ludzi uprawia sztukę – nie boję się tego słowa – terapeutycznie. Musi to robić, bo mu z tym dobrze, bo to jest rodzaj czegoś szlachetnego, co daje poczucie sensu. I to jest wielką wartością dla absolwentów. A to, co później z tym bagażem zrobią, to już jest inna rzecz.

Wiem oczywiście, że z pozycji pewnego stażu można mieć dużo łatwiej. Widzę po moich synach, jak mocno starają się, żeby robić coś więcej, zaistnieć niezależnie od tego, że pracują na etacie. Ale do tego potrzeba jest też więcej promocji. Niestety media kompletnie milczą na temat sztuki. Kiedyś były różne programy telewizyjne, na przykład „Pegaz”, czy filmy o sztuce, emitowane w czasie antenowym o dużej oglądalności. Teraz jakiś ciekawy program o sztuce jest dostępny albo na niszowym kanale, albo pokazywany o pierwszej w nocy, więc siłą rzeczy przekaz nie dociera do potencjalnych odbiorców. Przekazywane są jedynie szczątkowe wiadomości na temat sztuki.

Konieczność promocji sztuki spoczywa nie tylko na Akademii, ale również na mediach, Ministerstwie czy polityce finansowej państwa.

Kiedyś przyznawano bardzo dużo stypendiów (sam byłem członkiem komisji), był większy pluralizm. Natomiast teraz, jeśli już są stypendia, to otrzymuje je jedynie grupka ludzi, ciągle ta sama. Polityka Ministerstwa w tej kwestii jest nienajlepsza.

Zafascynowaliśmy się nowym ustrojem, nową sytuacją ekonomiczną i ludzie częściej myślą o dobrach czysto materialnych, mniej o duchowych. Jednak głęboko wierzę, że to się zmieni.

Nieznaczone zainteresowanie społeczeństwa sztuką oraz dominację jednego nurtu można zauważyć na przykładzie funkcjonowania rzeźby w przestrzeni publicznej. Obserwujemy, że w różnego rodzaju konkursach na upamiętnienie wygrywają przede wszystkim rozwiązania architektoniczne. Czy zgodziłby się Pan Profesor ze stwierdzeniem, że jesteśmy świadkami zmierzchu rzeźby w rozumieniu tradycyjnym, rzeźby figuratywnej jako formy upamiętniającej?

W pewnym sensie tak. Faktycznie dominująca jest w tej chwili tendencja wybierania rozwiązań architektonicznych, ale uważam, że w rozwiązaniach kameralnych rzeźba zawsze będzie miała swoje miejsce. W przeszłości figura pojawiała się w dużo większym stopniu niż teraz. W dzisiejszych czasach rzeczywiście trzeba być odważnym, żeby skupić się na figurze. Na szczęście zawsze znajdzie się zdolny, utalentowany artysta, który wykona piękną figurę, ale takich ludzi niewątpliwie brakuje. Pomniki figuralne, które obecnie powstają w Polsce czy nawet w Europie, w większości są bardzo nieudane, źle zrobione. I to odstrasza. A jestem przekonany, że pięknie wyrzeźbiona figura, świetna warsztatowo, potraktowana w sposób świeży, odkrywczy, zawsze będzie pozytywnie oddziaływała i zawsze

będzie na nią zapotrzebowanie. Spójrzmy na pomniki papieża Jana Pawła II – idą w tysiące, lecz wiele z nich jest bardzo nieudanych, mimo że poświęconych tak wspaniałej postaci. Oczywiście zdarzyły się też piękne realizacje, na przykład pomnik papieża autorstwa profesora Kucza. Postać papieża

można rzeźbić ciągle, tak samo, jak portret. Poszukiwać tej formy, która będzie przemawiała do człowieka. To jest wciąż aktualne. Żeby wykonać dobry portret potrzebny jest talent, doświadczenie, wrażliwość, świeżość, intuicja. Zmiany zachodzące w sztuce rzeźbiarskiej można zobra-



Wernisaż wystawy profesora Adama Myjaka, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25 kwietnia 2015

zować za pomocą sinusoidy – w pewnym momencie dana tendencja osiąga apogeum, a potem następuje moda na inną. W tej chwili rozwiązania architektoniczne bardziej wpisują się w nową rzeczywistość. Obecnie w Warszawie oraz na terenie całej Polski powstaje wiele nowych inwestycji. Można zauważyć, że architekci sami zaczynają rzeźbić, stawiają pewne konstrukcje, obiekty. Pewnie również dlatego, że wśród rzeźbiarzy nie ma tej odwagi w podejmowaniu figuracji.

W Europie studenci praktycznie przestali rzeźbić figurę ludzką, w Polsce na szczęście jeszcze się nią zajmują i to w świadomym wydaniu. Nie chcę mówić, jak było kiedyś, ponieważ dawniej pano-

wał postsowiecki system rzeźbienia i wychodząc od Junga – musimy to z siebie trochę wyrzucić. Jednak potrzeba pięknej rzeźby figuratywnej zawsze będzie obecna. Dla mnie osobiście jest niezmiennie aktualna, zawsze będzie istotnym elementem sztuki rzeźbiarskiej oraz tak zwanej przestrzeni publicznej.

Bardzo dziękuję za wywiad.

Ja również dziękuję.

Z profesorem Adamem Myjakiem, Rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rozmawiała Paulina Kotowicz.



Abiekt/

Kornelia Dzikowska / Mariusz Andrzejczyk

/Podmiot

Galeria Turbo, kwiecień 2015

Abiekt to termin wprowadzony do nauki przez francuską filozofkę i literaturoznawczynię Julię Kristevą. Oznacza coś przeciwnego obiektowi/podmiotowi. Abiektowi (ang. abject; na polski przetłumaczony jako pomiot) odmawia się prawa bycia podmiotem, uznaje się, że wykracza poza świat materialny. Przykładami abiektu są między innymi: wampir, trup, lecz także homoseksualista. Abiekt istnieje przed wejściem w świat symboliczny, gromadzi się w nim to, co „nieakceptowalne społecznie”, drażniące, odbiegające od heteronormy. Właśnie dlatego kategorią abiektu posługują się często teoretycy queer w odniesieniu do osób homoseksualnych (np. Jacek Kochanowski). Julia Kristeva analizuje pojęcie abiektu w swojej książce pt. „Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie”.

Wystawę tworzą cztery elementy zaadaptowane specjalnie do przestrzeni Galerii Turbo. Prezentowane prace stanowią obraz poszukiwań i działań twórców. Nawiązując bezpośrednio do pojęcia „abiekt”, stają się jedynie wypadkowymi całego procesu tworzenia w danej materii. Kontekst powinien być odczytywany w odniesieniu do cyklu działania indywidualnego. Zestawione ze sobą testują granice estetyki.

Prace zaprezentowane są zgodnie z zasadą analogii – pojawiają się dwa autoportrety w formie video i dwie instalacje przestrzenne. Dla odbiorcy mogą stawiać poważne pytania dotyczące estetyzacji i akceptacji, albo być jedynie zabawą w autoironię.

Kornelia Dzikowska



Mariusz Andrzejczyk, „Abiekt”, Galeria Turbo, kwiecień 2015

Abiekt

Praca kontynuuje performance „GABINET”, który powstał w Pracowni Działań Przestrzennych profesora Romana Woźniaka. Kolejnym etapem projektu była działalność artystyczna w moim domu rodzinnym, której owocem jest film „Kto by cię tak pozszywał jak nie własna matka”.

Na moją pracę na wystawie „ABIEKT” składa się autoportret oraz obiekt powstały podczas pobytu w domu rodzinnym. Film zawiera wiele odniesień. W swojej twórczości poruszam problem zmagania się z akceptacją. To zagadnienie stało się również tematem przewodnim realizacji przestrzennej przedstawionej na wystawie.

Mariusz Andrzejczyk



Kornelia Dzikowska, „”, Galeria Turbo, kwiecień 2015





STUDENCI

Tajemnice Malarstwa Batikowego

**Aleksandra
Perc**

studentka IV roku Wydziału
Rzeźby, w pracowni profesora
Janusza Antoniego Pastwy.

M

oja przygoda z malarstwem batikowym rozpoczęła się zupełnie przypadkowo, mniej więcej cztery lub pięć lat temu. Nie będąc jeszcze studentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, poszukiwałam miejsc związanych ze sztuką, gdzie mogłabym rozwijać się manualnie. Właśnie w jednym z takich miejsc, a dokładniej w SCEK-u na Jezuickiej, po raz pierwszy zetknęłam się z batikiem – tam poznałam panią Dorotę Wielkosielec, jedną z czołowych przedstawicieli malarstwa batikowego, która zaprosiła mnie na naukę do prowadzonej przez siebie pracowni. Pod jej okiem zaczęłam próbować swoich sił w tej technice. Szybko stała się ona dla mnie dziedziną intrygującą i inspirującą, w której zapragnęłam się rozwijać.

To, co szczególnie zainteresowało mnie w tej technice, to długi proces twórczy, wymagający od adeptów cierpliwości i stałego zaangażowania, gdyż prace batikowe powstają przez dwa, trzy, cztery miesiące, a czasami nawet dłużej – niektóre moje obrazy malowane były ponad pół roku. Długi proces tworzenia obrazu batikowego determinuje fakt, że jednorazowo można nałożyć tylko jeden odcień danego koloru, który chce się uzyskać. Mimo, że trzy lata temu podjęłam studia rzeźbiarskie i rzeźba jest dla mnie dziedziną prymarną, dostrzegam podobieństwa między obiema odrębnymi obszarami sztuki. Rzeźba to też proces, w którym nie mamy wszystkiego od razu. Musimy sporządzić model, skonstruować stelaż, następnie narzucić glinę, wyrzeźbić obiekt oraz docelowo odlać. Często wykonana rzeźba służy jako model do rzeźbienia w kamieniu, więc nawet kilkumiesięczna praca staje się jedynie preludium do stworzenia większej formy. Batik z rzeźbą łączy długi i wymagający proces twórczy, którego efektu finalnego na początku drogi nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Batik jest też podobny do malarstwa akwarelowego, które także jest mi bliskie. Od początku tworzenia musi być jasno sprecyzowany concept, który wyklucza w pełni spontaniczne działania. Musi-

my być świadomi tego, jak mniej więcej chcemy, żeby nasz obraz wyglądał, ponieważ każdy ruch przy tworzeniu batiku staje się działaniem ostatecznym – nie można więc zrobić kroku w tył. Trzeba być pewnym swoich decyzji i liczyć się z ich konsekwencjami – przechodząc do koloru zielonego, nie będziemy mogli powrócić w tym miejscu na przykład do bieli. Obraz może wyjść nie do końca tak, jak pierwotnie planowaliśmy i nie ma możliwości szeroko rozumianej korekty.

Tradycyjną formę batiku stanowi malowanie na cienkich tkaninach – przede wszystkim na jedwabiu. Takie działanie powszechne jest na Jawie, Indii oraz na Bali, z których to rejonów batik się wywodzi. Traktowany jest tam jako technika użytkowa, wykorzystywana najczęściej w zdobieniu tkanin, deseni, z których szyte są zarówno stroje codzienne jak i tradycyjne. Zdobniczość batiku oraz szlachetność procesu stanowią o tym, że tworzone w ten sposób materiały wykorzystywane są w obrzędach i rytuałach. W Polsce malarstwo batikowe pojawiło się na przełomie XIX i XX wieku. Po raz pierwszy zostało wcielone w życie na Warsztatach Krakowskich za sprawą polskiego botanika Jana Bukowskiego. Przywiezione przez niego batiki zapoczątkowały zainteresowanie środowiska krakowskiego tą techniką. Wiemy, że sam Wyspiański uznawał batik za piękny i szlachetny wytwór. Forma batiku znalazła swoje zastosowanie na terenie Polski również w życiu codziennym. Za przykład mogą posłużyć wykonywane za pomocą batiku pisanki, czy też malowane woskiem na drewnie wykończenia mebli.

Ja z kolei używam do batiku płótna. W swoich działaniach wykorzystuję zazwyczaj grubszą, sztywniejszą bawełnę oraz różnego rodzaju pędzle (na Jawie wosk nakładany jest za pomocą stempli lub lejków). Początkiem procesu tworzenia obrazu batikowego były wykonywane przeze mnie szkice akwarelowe. Obecnie czuję się pewnie w technice batiku, dlatego najczęściej bezpośrednio nanoszę ołówkiem rysunek na płótno – robię obrysy, żeby w kolejnych etapach trzy-



mać się linii wyznaczającej dane przedstawienie. Następnie roztopiony wosk z parafiną nakładam punktowo pędzlami na płótno – wpuszczam wosk w te płaszczyzny tkaniny, które chcę, żeby „zapamiętały” kolor. Po nałożeniu wosku tam, gdzie planuję, żeby był kolor biały, idę do osobnego pomieszczenia, w którym znajdują się bale z barwnikami do tkanin. Jeśli chodzi o uzyskiwanie danych kolorów należy kierować się zasadami typowymi dla malarstwa akwarelowego – kolory uzyskujemy od najjaśniejszych do najciemniejszych. Zatem kolejnym kolorem po bieli będą beże czy żółcienie oraz kolor niebieski, ponieważ jest on składową wielu innych barw. Proces malowania batików opiera się na kole barwnym. Trzeba więc pamiętać, które kolory z jakimi innymi barwami się łączą, żeby powstały inne. Szczególnie trudne do uzyskania są czerwienie – nie zawsze wychodzą po nałożonych błękitach. Jednorazowość barwienia danym kolorem sprawia, że już na etapie projektu trzeba jasno sprecyzować, jak bardzo nasycone mają być poszczególne kolory. Zatem jest bardzo dużo zależności, które determinują fakt, że już na samym początku należy

określić, w jakiej kolejności i w którym barwniku zanurzyć płótno, żeby uzyskać pożądany kolor. To, jaki chcemy uzyskać odcień, zależy od czasu farbowania – tkaninę należy zanurzyć w bali z barwnikiem na piętnaście do dwadzieścia minut, czasami jednak czas wydłuża się nawet do godziny. Po wyciągnięciu tkaniny spłukuje się ją i zawiesza do wyschnięcia. Także proces schnięcia wymaga czasu. Ponieważ pracownia, w której wykonuję batiki, znajduje się w podziemiach, czas schnięcia płótna trwa od kilku dni do tygodnia. Po wyschnięciu powtarzam proces – ponownie wtapiam wosk w miejsca, które mają przyjąć kolor żółty, farbuję tkaninę, następnie ją wieszam i suszę. Ostatnim kolorem jest oczywiście granat lub czerni.

Charakterystyczne dla malarstwa batikowego są tak zwane „żyłki”, które często potęgują efekt obrazu. Im bogatszy w kolory jest obraz, a więc im więcej razy barwiona jest tkanina, tym więcej powstaje żyłek. Same żyłki wynikają z faktu, że wosk się kruszy – za każdym razem, gdy wkładamy rozgrzany wosk do zimnej wody, w pęknięcia dostają się barwniki. Oczywiście istnieje możliwość zapanowania nad powstawaniem licznych żyłek – wtedy należy starać się jak najmniej giąć tkaninę lub giąć tylko w tych miejscach, w których chcemy, żeby żyłki były bardziej intensywne. Różnorodność działań powoduje, że malarstwo batikowe roztacza przed artystą ogromny wachlarz możliwości uzyskiwania różnych efektów. Im więcej batików wykonujesz, tym większą wiedzę nabywasz, uczysz się i stajesz się bardziej świadomy w działaniu – podobnie jak w każdej dziedzinie i technice.

Jak już wspomniałam na przykładzie zastosowania malarstwa batikowego w krajach azjatyckich, batik można wykorzystywać jako formę użytkową. Traktowany w kategoriach tekstyliów może posłużyć za materiał do szycia ubrań czy akcesoriów. Warto podkreślić, że obraz batikowy jest dwustronny, dlatego też spełnia funkcję witrażu – obrazy wykonywane tą techniką wyglądają rewelacyjnie, gdy są podświetlone. Potwierdzeniem tego jest fakt, że obrazy batikowe mojego autorstwa zostały zaprezentowane właśnie w ramach wystawy witraży w Krośnie. Batik sprawdza się przy wykorzystaniu ich jako abażury do lamp, ponieważ tkanina jest dość tłusta, więc kolory są zabezpieczone i nie spływają.

Inspiracją dla moich obrazów jest świat natury, a przede wszystkim świat zwierząt. Najczęściej projektuję wizerunki mające charakter ilustracyjny. Zdarzyło mi się stworzyć kilka obrazów oscylujących wokół postaci ludzkiej, potraktowałam je jednak w sposób abstrakcyjny. Myślę, że zwrócenie się ku naturze – światu fauny i flory – wynika nie tylko z faktu, że przyroda jest mi bliska z racji mojego przywiązania do rodzinnego miasta Krośna i jego podkarpackiego krajobrazu. Technikę batiku postrzegam jako formę działania o charakterze organicznym i tym samym czuję, że jej specyfika koresponduje z naturą. Obecnie pracuję nad cyklem masek, w których również łączę motywy zwierzęce i roślinne.

Batik jest dla mnie techniką szczególną, ponieważ proces twórczy przyjmuje dla mnie formę walki wewnętrznej – walki z samą sobą. Malarstwo batikowe wymaga oddania się swego rodzaju medytacji – jest moment pracy i moment oczekiwania. Mam wrażenie, że batik trochę mnie zmienił. Jestem osobą ekspresyjną i żywiołową, czasem nawet roztrzepaną. Technika ta stwarza jednak sytuację wyciszenia, rytuału, dlatego też proces twórczy malarstwa batikowego nabiera dla mnie wymiaru filozoficznego. Uświadamiam, że nic nie mamy od razu – niektóre rzeczy mu-

simy sobie wypracować. Uczymy się cierpliwości i pokory. Często nie możemy doczekać się efektu finalnego, ale musimy pogodzić się z tym, że nie nastąpi on w tej chwili, lecz przyjdzie w sposób naturalny, w odpowiednim momencie. Należy więc czerpać radość z samego procesu – z tego, że jesteśmy tu i teraz i z tego, co robimy w chwili obecnej. To jest dla mnie ogromną wartością. W tych chwilach dostrzegam piękno.

Aleksandra Perek, rocznik 1989, malarka, rzeźbiarka, projektantka. Absolwentka Liceum Plastycznego w Krośnie. Ukończyła studia I stopnia na Wydziale Kulturoznawstwa (spec. krytyka artystyczna) oraz studia magisterskie — Zarządzanie Instytucjami Kultury na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Obecnie studiuje na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby.

Wystawy:

- od 2012 – udział w corocznej wystawie zbiorowej batiku w ramach pracowni „Batiki” Doroty Wielkosielec;
- 2013 – wystawa indywidualna w Galerii Brzozowa, Warszawa; wystawa zbiorowa tkaniny artystycznej w Czasochłonie;
- 2014 – prezentacja malarstwa batikowego w ramach wystawy witraży w Centrum Dziedzictwa Szkoła w Krośnie;
- 2015 – wystawa indywidualna malarstwa batikowego w Saloniku Artystycznym Krośnieńskiej Biblioteki Publicznej w Krośnie;
- 2015 – udział w wystawie zbiorowej „Kobiecość” w galerii Biblioteki Głównej Uniwersytetu Przyrodniczo - Humanistycznego w Siedlcach;



OGÓLNOPOLSKA PŁASZCZYZNA WSPÓŁPRACY AKADEMICKIEJ

WYDARZENIA

W dniach 16 – 21 marca 2015 roku w Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko w ramach projektu OPWA – Ogólnopolskiej Płaszczyzny Współpracy Akademickiej – odbył się plener, w którym wzięła udział czwórka studentów naszego Wydziału – Patrycja Barkowska, Ewa Dąbrowska, Kornelia Dzikowska oraz Krzysztof Kołodziejcki. Opiekunem był asystent w pracowni profesora Janusza Antoniego Pastwy – doktor Rafał Rychter. Poniżej prezentujemy prace, które studentki wykonały podczas kilkudniowego pobytu w Orońsku.

Strategiczne cele projektu

Międzyuczelniany projekt artystyczno-edukacyjny stawia sobie cele praktyczne i artystyczno-estetyczne. Pośród celów praktycznych wymienić można trzy:

1. stworzenie ogólnopolskiej (w kolejnych wersjach również międzynarodowej) platformy wymiany idei artystycznych i edukacyjnych powstających na gruncie szkolnictwa artystycznego. Platforma ta służyć ma integracji środowisk akademickich a w konsekwencji wzmocnieniu twórczego potencjału uczelni.
2. stworzenie platformy dla przepływu twórczych idei pośród najmłodszej kadry akademickiej oraz studentów starszych roczników oraz dyplomantów, którzy stoją przed swoim debiutem na krajowej i międzynarodowej scenie artystycznej.
3. wykorzystanie dużego potencjału realizacyjnego i edukacyjnego CRP w Orońsku oraz korzystnego położenia tego ośrodka na skrzyżowaniu polskich i europejskich dróg wędrówek twórców.

Cele artystyczno-estetyczne, które w związku z tym, iż realizować je będą placówki akademickie, mają również charakter badawczy i należy je postrzegać w kilku perspektywach czasowych. Krótka, trzyletnia perspektywa zakłada:

1. rozpoznanie i dokumentację wiodących postaw artystyczno-estetycznych głównych ośrodków szkolnictwa artystycznego;
2. konceptualizacje i werbalizacje praktyk edukacyjnych w kategoriach współczesnej krytyki artystycznej, estetyki i kulturoznawstwa;
3. rozwinięcie polemik, na gruncie dokonanych realizacji artystycznych, ich dokumentacji i konceptualizacji, pomiędzy wybitnymi twórcami i pedagogami oraz młodymi adeptami sztuki. Realizacja tego celu zakłada każdorazowe zapraszanie akademickiego krytyka sztuki, filozofa lub estetyka, profesora uniwersytetu.

W dłuższej (pięcioletniej) perspektywie projekt zakłada jako niezbędny aspekt realizacji swych celów, włączenie wymiany z europejskimi uczelniami. Jednym z jego wiodących tematów jest związek lokalności i uniwersalizmu sztuki europejskiej. W tym wypadku „lokalności” krajowej edukacji artystycznej na tle „uniwersalizmu” idei i treści kulturowych Unii Europejskiej. Pięcioletnia perspektywa przewiduje umieszczenie tematów spotkań uczelnianych w kontekście wiodących tematów dyskusji kulturowych. W dłuższej perspektywie projekt zakłada także stworzenie platformy pracy nad integracją procedur nadawania stopni doktora i doktora habilitowanego na uczelniach artystycznych. Ścisła kooperacja tych procedur pożądana jest zarówno w perspektywie krajowych standardów uniwersyteckich jak i w perspektywie standardów europejskich.

Projekt zakłada interdyscyplinarne spotkania dwa razy w roku (zima lub wiosna i jesień) studentów z Wydziałów Rzeźby oraz innych wydziałów polskich uczelni publicznych wraz z możliwością poszerzenia tych spotkań o gości z zagranicy. Projekt polega na wygenerowaniu problemu przez liderów (kierowników pracowni zaproszonych), a następnie przedstawienie uczestnikom (studentom i absolwentom danej uczelni - do trzech lat po studiach).

Postawiony przez liderów problem będzie implikował rozważania teoretyczne, które mogą wzbogacić spotkanie o refleksję z innych obszarów wiedzy, tj. np.: socjologia, filozofia, fizyka, muzyka i innych, o ile ich obecność wyda się uzasadniona. Generalnie chodzi o zreflektowanie problemu w wielu kontekstach, co stanowić może pretekst do kreacji i konkretnych realizacji uczestników w trybie warsztatowym. Zatem oprócz liderów i ich asystentów oraz studentów i absolwentów w projekcie biorą udział naukowcy reprezentujący daną dziedzinę nauki - zaproszeni przez liderów oraz prof. Jana Stanisława Wojciechowskiego, członka Rady Programowej CRP, czuwającego nad teoretyczną i merytoryczną stroną projektu.

Spotkaniom towarzyszą od samego początku kuratorzy (dwaj) wybierani na okoliczność konkretnego spotkania (uzgodnieni z liderami), których zadaniem będzie przyglądanie się powstającym pracom oraz przygotowanie wraz z uczestnikami wystawy wieńczącej każdorazowe spotkanie. W pierwszej kolejności ma ona miejsce w CRP (przestrzeń wewnętrzna i ewentualnie zewnętrzna pozostaje do uzgodnienia). Następnie pokazywana ona będzie w przestrzeniach uczelni partycypujących w projekcie. (możliwe różne wersje w zależności od warunków lokalowych).

Eulalia Domanowska, Dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Rafał Rychter (ASP Warszawa) o projekcie:

„Rewitalizacja wtórna w czasach nadprodukcji”- zderzenie czasów i postaw twórczych przy jednoczesnym zachowaniu problemu ciągłości w sztuce.

Propozycja ta ma na celu skonfrontowanie rzeczy, miejsc, zachowań nieaktualnych (wtórnych) z czasem teraźniejszym i współczesną narracją artystyczną. To, co może wydarzyć się na styku tego „zderzenia czasów”, może okazać się ciekawą propozycją, biorąc pod uwagę możliwość obserwacji różnych postaw, osobowości oraz środowisk w odniesieniu do tego samego problemu.

„Formowanie myślokształtów” - dzieło sztuki jako organizacja myśli.

Problem ten ma na celu przedstawienie w jakim obszarze myśli funkcjonuje dzisiejszy artysta. Z jednej strony jak dzieło samo w sobie organizuje myśli, a z drugiej gdzie i w jaki sposób dzisiejszy twórca ich poszukuje. Czy możliwe jest odnalezienie i opisanie wewnętrznych algorytmów w sztuce. Być może przyszły zbiór tematów związanych z myślokształtami da się połączyć po kolejnych edycjach w jeden ciąg myśli dających jakieś rozwiązanie, którego dzisiaj nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Było by dobrze gdyby kolejni twórcy pozostawali w dialogu z poprzednikami tworząc ciąg przyczynowo-skutkowy.



Patrycja Barkowska „Rewitalizacja, wtórność w czasach nadprodukcji”

Inspiracją do stworzenia pracy była kaszubska tabakiera, wykonana z krowiego rogu. Niewielką formę powieliłam w materiale ceramicznym. Sam proces odciskania ceramiki miał dla pracy symboliczne znaczenie. Rogarstwo uprawia obecnie niewielu artystów. W czasach dominacji kultury masowej i powszechnego konsumpcjonizmu trudno przewidzieć, czy język i tradycja kaszubska zdołają przetrwać. Podczas pleneru, odciskając ceramiczne tabakiery, chciałam stać się rzemieślnikiem, a następnie z wykonanych odcisków stworzyć kompozycję rzeźbiarską – nową jakość, która nobilitować będzie wartości i kulturę wyniesioną przeze mnie z rodzinnego domu.



Patrycja Barkowska „bez tytułu”,
ceramika, 70x200x40 cm,
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, marzec 2015/
fot. Patrycja Barkowska



Ewa Dąbrowska
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, marzec 2015



Ewa Dąbrowska

Dzisiaj, w czasach kiedy nieustannie zasypywani jesteśmy reklamami, przedmiotami i bodźcami, zatracamy własny smak, a rzeczy proste, naturalne przestają na nas działać i nas zadowalać. Indywidualne JA więdnie i zanika. Dla podkreślenia absurdu zabiegów, jakimi posługują się wielkie firmy nastawione na zysk za wszelką cenę, gdzie wytwór masowej produkcji reklamowany jest za pomocą wizji ekologiczności i indywidualizmu, skonstruowałam billboard pokryty mchem, który ustawiałam na tle naturalnego krajobrazu. Mech i inne rośliny rosną wszędzie dookoła nas, ale wielu ludzi nie jest w stanie zwrócić uwagi na nic, co nie zostało „opakowane”.



Prezentacja pracy w ramach projektu OPWA
podczas pleneru w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
marzec 2015

Krzysztof Kołodziejcki

absolwent Wydziału Rzeźby, w pracowni profesora Adama Myjaka



Jak u Felliniego

Pierwszy raz w Suchedniowie pojawiłeś się kilka lat temu, w ramach pleneru rzeźbiarskiego. Czy podejmując decyzję o chęci uczestnictwa byłeś świadomy specyfiki tego miejsca?

Na początku, zanim zdecydowałem się na plener w Suchedniowie, słyszałem głównie od osób z pracowni ceramiki – od Piotra Lorka, od Pana Wiesia – swego rodzaju legendę o tym miejscu, że jest to dla ceramików wyjątkowa fabryka, która stwarza ogromne możliwości – gigantyczna hala, na bieżąco przygotowywane specjalne plastry z gliny... słuchając o fabryce, wyobrażałem sobie, że dostając duże plastry o grubości dwóch lub trzech centymetrów, w zależności od potrzeb, mogę z nich skonstruować właściwie każdą formę. Do Suchodniowa pojechaliśmy w 2012 roku, wówczas przekonałem się, że opowieści są prawdziwe.

Podczas tego pleneru wykonałeś rzeźbę, która liczyła około dwóch metrów wysokości. Był to autoportret, gigantyczna ceramiczna głowa, usta rozdarte w niemym krzyku cierpienia. Brak uszu implikuje zwrócenie się ku sobie, podkreślenie wewnętrznego wymiaru bólu, również formę alienacji, doświadczenie bycia samym ze sobą, poza światem, niekoniecznie z wyboru... A jaka jest interpretacja autora rzeźby?

Głowa była rzeczywiście duża – faktycznie miała dwa metry. Pociągała mnie myśl, żeby zrobić rzeźbę, która będzie jak schron, jak domek, jak namiot, jak miejsce, do którego mogę wejść i się schować. Rzeźba ceramiczna może mieć zarówno zewnątrz jak i wewnątrz. W takim razie, jeśli chcę rzeźbić ją od wewnątrz, wówczas powinienem z góry założyć jakąś bramę, możliwość wejścia. Zdecydowałem, że będą to usta... Wchodzę przez usta i jestem w środku glinianej kopuły! Autoportret z racji tego, że, jak mi się wydaje, jest najłatwiejszy do zrobienia – zawsze robimy bardziej lub mniej autoportret. Zrezygnowałem z uszu, ponieważ uważałem je wówczas za trudne do zrobienia... Podobno po uszach poznaje się rzeźbiarza. Właściwie wyszło, tak jak mówisz, bo większość pracy wykonałem w samotności. To było tak, że pojechaliśmy na plener, żeby wykonać zamówienie dla Muzeum Ziemi w Skierkiewiczach, które ufundowało nam dwa tygodnie pobytu i jedną tonę wypożyczenia. Sporządziliśmy dla

nich ławeczki i siedziska miejskie, które bardzo fajnie nam wyszły, przy wykorzystaniu tego, że mogliśmy pracować za pomocą technologii plasterów. Natomiast później każdy realizował własne projekty. Przeważnie studenci robili drobne rzeczy, które można byłoby zrobić z wałków. Ja natomiast uznałem, że jest to świetna okazja, żeby zacząć coś konstruować... mały dom.

Można powiedzieć, że w tamtym momencie doszła do głosu Twoja natura architekta.

Myślę, że tak, tym bardziej, że widziałem kiedyś podobne rzeczy konstruowane we Francji przez instytut, który nazywa się Craterre. To jest instytut, który zajmuje się budowaniem z ziemi – wykonują różne obiekty w Bhutanie, Himalajach, również w Afryce. Chodzi o to, żeby najtańszym kosztem, w warunkach, w których nie można dowieźć cementu ani żadnego innego materiału, wysłany przez instytut badawczy zespół architektów i naukowców mógł zbudować metr kwadratowy szpitala. We Francji widziałem ich ćwiczenia – było to na przykład swego rodzaju igloo z ziemi – one mi zostały pod powieką,

te obiekty były dla mnie bardzo pociągające. Archaiczne, tajemnicze, rzeźbiarskie, pachnące, zupełnie inne niż współczesna architektura.

Zachowane w pamięci obrazy stały się bodźcem do konstruowania.

Plener w Suchedniowie trwał dwa tygodnie, był to jednak zdecydowanie za krótki czas na zrealizowanie dużego przedsięwzięcia, jakim było wykonanie dwumetrowej ceramicznej rzeźby.

Tak. Wyglądało to w ten sposób, że po dwóch tygodniach pleneru w 2012 roku postanowiłem, że zostanę, zaś pozostali studenci wrócili do Warszawy. Wiązało się to z tym, że musiałem ustalić z kierownictwem, że mogę zostać jeszcze tydzień lub dwa tygodnie. Ponadto musiałem uzyskać zgodę na wynajęcie na ten czas domku campingowego nad jeziorem pomimo końca sezonu. Z planowanego tygodnia/ dwóch zrobiło

się półtora miesiąca, a w między czasie zamknięto zakład. Od października, czyli już przez cały miesiąc, byłem kompletnie sam. Wyłączono ogrzewanie, panowały bardzo niskie temperatury. Poza mną była obecna jedynie ochrona budynku. To było wyjątkowe przeżycie, z racji tego, że sam zakład jest wyjątkowy – gigantyczne hale, ciągnące się bez końca, ogromne przestrzenie, kompletnie puste, z półmrokiem, gdyż światło wpadało przez pokryte czerwonym pyłem szyby. Otoczenie przywodziło na myśl scenierię filmową. Już na samym początku pleneru miałem poczucie, że znalazłem żyłę złota i nie mogę wyjechać. Nie wiedziałem jeszcze, w jaki sposób wykorzystam mój pobyt tam, ale uznałem, że zrobiłbym coś wbrew sobie, gdybym w jakiś sposób nie przeżył tego miejsca. Stąd ten pomysł, żeby wydłużyć ten pobyt, tym bardziej, że zacząłem już konstruować tę kopułę, ten czerep, głowę...

Do Suchodniowa powróciłeś dopiero trzy lata później w ramach pleneru „Rewitalizacje Wtórne”, żeby doprowadzić do końca historię tej rzeźby.

Trzy lata temu, gdy wyjeżdżałem z fabryki było już bardzo zimno, momentami temperatura wynosiła jedynie pięć stopni, ponadto spadł pierwszy śnieg, a ja byłem już wyczerpany fizycznie. Rzeźbiłem w podwójnych kalesonach, w

czapce uszatce, co godzina musiałem pić gorącą herbatę, samemu nosiłem ponad siłę – ponieważ nie miałem tam do dyspozycji drabin, musiałem ustawiać stół na stół, żeby sklepić rzeźbę od góry. To była przygoda z samotnością, dość ciekawa... a jednak uciekłem. Próbowaliśmy na początku w ogóle zapomnieć o temacie, tym bardziej, że fabryki nie otworzono na wiosnę. Jednak z drugiej strony cały czas miałem w pamięci to, że zostawiłem bardzo dużą pracę, która gdzieś tam jest i po dwóch latach zdecydowałem, że pojedę i zobaczę, co tam się dzieje. We wrześniu ubiegłego roku wróciłem. Głowa stała tak, jak ją zostawiłem, przykryta tymi samymi gazetami i papierami, którymi ją zabezpieczyłem. Wtedy pomyślałem, że być może teraz, gdy nabrałem trochę dystansu do tego wydarzenia i nie jest to dla mnie tak ciężkie, warto byłoby zrobić jakiś większy użytek z tej rzeźby i nadać jej



Budowa pieca gazowego do wypału ceramicznej rzeźby, marzec 2015/ fot. Krzysztof Kołodziejski

pracy, która była wykonywana w samotności, dla samego siebie, kontekst społeczny. Mam wrażenie, że upadek zakładów jest typowy dla naszych czasów, że jest to charakterystyczne – zmienia się ekonomia i nagle upada zakład, który funkcjonował przez czterdzieści lat. Dlatego tam wróciłem. Również dlatego, by spróbować, czy mogę działać poza Akademią, czy potrafię sam uruchomić jakiś projekt i czy jestem w stanie zrealizować go od początku do końca.

Czyli było to ciekawe doświadczenie również w tym kontekście, że musiałeś samodzielnie zaaranżować sytuację, w której byłoby możliwe wypalenie gigantycznych rozmiarów ceramicznej rzeźby.

Tak, dlatego że zakład ogłosił upadłość, odcięto dopływ gazu i nie było mowy o tym, żeby wypalić rzeźbę na miejscu. Syndyk, który przejął upadłość, nie zgadzał się na wypalanie gazem czegokolwiek na terenie zakładu, ponieważ jest za niego prawnie odpowiedzialny. Nie pozwolił również na wypalenie rzeźby na parkingu przed zakładem z powodu odpowiedzialności karnej oraz pobliskiego lasu. Straż pożarna także nie wydała zezwolenia. Wówczas postanowiłem zainteresować burmistrza oraz media miejscowe wypałem rzeźby. Burmistrz bardzo mi pomógł, pomogli mi również ludzie, których tam poznałem, niektórzy z nich sfinansowali materiały potrzebne do wypału. Od pewnego momentu wszyscy poszli mi na rękę. Także prasa zainteresowała się tym tematem – Gazeta Wyborcza oraz

Wypał ceramicznej rzeźby w piecu gazowym, Suchedniów, marzec 2015/ fot. Krzysztof Kołodziejski



lokalny tygodnik Echo Dnia. Dzięki wszystkim tym działaniom udało mi się dociągnąć projekt do samej mety. Aż do fatalnego końca.

Fatalnego końca?

Tak, „pięć minut” przed końcem wypału głowa rozpadła się. Ale oczywiście żartuję, nie podkreślałbym słowa fatalny. Uważam, że to jest bardzo ciekawe, co się stało.

W jednej z naszych rozmów wspominałeś, że w tym roku jest szczególnie ciężko – masz wrażenie, że ponosisz pasmo porażek. Mówi się jednak, że to porażki kształtują człowieka i należy je umieć przekuć w sukces. Ważne jest więc to, jaki mamy stosunek do niepowodzeń. Czy zatem takie spojrzenie jest Ci bliskie?

Spojrzenie... tak. Niewątpliwie wszystko jest sztuką perspektywy. Jeśli spojrzę na to w ten sposób, że jest to dosyć długi proces, który zaczął się trzy lata temu, gdy postanowiłem w jakiś sposób zareagować na to miejsce, do którego pojechałem oraz na tę lokalną historię, która się tam odbyła – czyli zwolnienie pracowników i zamknięcie fabryki... jeśli spojrzę na to wszystko jako na proces, a nie tylko i wyłącznie jako na rzeźbienie jednej rzeźby, to fakt, że moja praca rozsypała się, bardzo ładnie zamyka mi cały cykl. To jest po prostu ciekawe. Można powiedzieć, że w którymś momencie zrobiłem wszystko, co do mnie należało, a dalej poprowadziła mnie sama historia. Gлина rozsypała się przy 200 stopniach, zatem jest cała do odzyskania.

Czy masz wrażenie, że wróciłeś w pewien sposób odmieniony, z innym spojrzeniem na rzeźbę, na proces twórczy?

Wróciłem z bardzo dużą ulgą, że nie mam już autoportretu zamkniętego w mrocznej fabryce. Wydawało mi się – może jest to myślenie magiczne – że to nie jest zbyt komfortowa sytuacja, że gdzieś moja wielka głowa tkwi w pustej hali. Czuję ulgę, że się rozsypała.

Naprawdę?

W pewnym sensie tak. Zamknięty jest cykl. Nie mam już do czego tam wracać.

Niewątpliwie jest to trudne doświadczenie. Proces twórczy determinuje osvajanie materii przez rzeźbiarza i przez to następuje wytworzenie się szczególnej więzi emocjonalnej między artystą a pracą jego rąk. Proces destrukcji nabiera więc wymiaru symbolicznego, często gorzkiego, jednak Ty patrzysz na wydarzenie w sposób optymistyczny. Można więc powiedzieć, że nie żałujesz.

Wiesz, to jest tak, że ja byłem wtedy bardzo ciekaw, czy jestem w stanie zrealizować projekt rzeźbiarski kompletnie poza Akademią i całe przedsięwzięcie było decyzją podjętą na gorąco. Był szereg pytań – to, czy mogę tam zostać, żeby wykorzystać to miejsce i dalej rzeźbić niezależnie od tego, że Akademia skończyła już plener, a studenci musieli wracać. Pod tym względem jestem z siebie bardzo zadowolony. Podczas przedłużonego pobytu udało mi się skończyć pracę. Miałem odwagę tam zostać, co też wymagało ode mnie kilku ciężkich rozmów, podczas których musiałem tłumaczyć się, dlaczego chcę pozostać w pustej fabryce. Przekonałem się również o tym, że potrafię wytrzymać samotność, samotność przy bardzo ciężkiej pracy... to wszystko zmienia. Gdy pracuje się samotnie przez miesiąc w złych warunkach, w miejscu, gdzie jest zimno, wówczas zaczyna się cała psychologia... Jestem również zadowolony z tego, że podjąłem decyzję, żeby powrócić do rzeźby i włożyć ją w lokalny kontekst oraz publicznie, przy poinformowaniu mediów o całej historii, postarać się z nią ujawnić. Również i to wymagało przełamania pewnych oporów i takie doświadczenie uważam za wartościowe. Fakt, że rzeźba rozpadła się, stanowi szczerze mówiąc nieprzewidziany koniec historii. Tego samego dnia rano wybuch wielki pożar w Suchodniowie, z którym nie mam nic wspólnego, jednak dzięki któremu ani burmistrz ani nikt z gazety już się nie pojawił i cały cyrk mogłem związać przez trzy dni – po cichu, w deszczu...

To też w pewien sposób symboliczne.

Tak, cały cyrk był jak u Felliniego.

Myślę, że jednak miało to swoją wagę i rangę.

Dla mnie na pewno...

Z Krzysztofem Kołodziejskim, studentem V roku na Wydziale Rzeźby, rozmawiała Paulina Kotowicz.

Kobiecość

24 kwietnia 2015 roku, w galerii Biblioteki Głównej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, odbył się wernisaż wystawy pt. „Kobiecość”. W wystawie wzięła udział grupa studentek warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: Klaudia Szot, Milena Wiktorowicz, Katarzyna Mazur, Ewelina Julia Świąder i Aleksandra Perce z Wydziału Rzeźby, Katarzyna Masny z roku dyplomowego oraz Emilia Kulikowska z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Kuratorką wystawy była Katarzyna Malewicz – studentka pedagogiki i plastyki Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

W tym wydarzeniu motyw kobiecości był obecny na każdej płaszczyźnie – prace zostały wykonane przez artystki, kuratorką wystawy była kobieta, a tematyka prezentowanej twórczości bezpośrednio lub symbolicznie odnosi się do postaci kobiecej. Tytuł wystawy jest akcentem wieńczącym, podkreśla wyjątkowość całego przedsięwzięcia.

Termin „kobiecość” niesie za sobą wiele znaczeń. To szerokie pojęcie człowiek definiuje poprzez pryzmat własnych doświadczeń – zestaw cech określających kobietę jest więc dobierany samodzielnie. W tym przypadku wystawa staje się wypowiedzią kobiet na ich własny temat.

Wystawa ujawnia wpisana w życie płci pięknej transformację – przemijalność

Wernisaż wystawy, Galeria Biblioteki Głównej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, kwiecień 2015 / fot. Katarzyna Masny

Wystawa „Kobiecość”, kwiecień 2015/
fot. Katarzyna Masny

sprzężoną z pięknem kobiecego ciała. Na wystawie w bardzo osobisty sposób ujęto postać współczesnej kobiety, która zaprezentowana została w formie wnikliwych studiów figur, portretów oraz abstrakcyjnych kompozycji. Przedstawione prace wykonane w technikach malarstwa, rysunku, rzeźby i tkaniny artystycznej dotykają niezwykle tematu w niecodzienny sposób. Po obejrzeniu wystawy pozostaje nadzieja, że jest to dopiero początek twórczości młodych artystek.

Od prawej: Katarzyna Malewicz, Klaudia Szot, Emilia Kulikowska, Katarzyna Masny, Milena Wiktorowicz/ fot. Mateusz Wójcik



Wystawy prac studentów z Pracowni Ceramiki Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie

Kurator wystawy:

dr hab. Stanisław Brach
mgr Patrycja Barkowska

Wystawy :

Galeria Filharmonii Kaszubskiej w Wejherowie,
3 lipiec – 15 sierpnia 2015

Galeria Lipowa 3 w Krakowie

Galeria Promocyjna Centrum Promocji Kultury
w Dzielnicy Praga Południe w Warszawie

Patronat medialny:

ASPIRACJE
SZKŁO I CERAMIKA

Partner projektu:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Filharmonia Kaszubska



Plener w Zakładach Porcelany „Cmielów” Luty 2014.

Od lewej: Agnieszka Hernik, Marika Nowak, Artem Dmytrenko, Patrycja Barkowska, dr hab. Stanisław Brach, Dorota Grześkiewicz, Bogdan Cieniuch, Milena Wiktorowicz

Celem pracowni ceramicznej na Wydziale Rzeźby jest zwrócenie szczególnej uwagi na wartości kreatywne tworzywa ceramicznego i zastosowanie go w rzeźbie. W podstawowym zakresie przygotowujemy studentów do korzystania z różnych materiałów ceramicznych oraz samodzielnego przeprowadzenia całego procesu tworzenia formy ceramicznej od koncepcji przez szkic do realizacji i obróbki technologicznej. Student powinien umiejętnie interpretować zadany temat ćwiczeń, świadomie wykorzystywać właściwości materiałów ceramicznych przy realizacji przestrzennych form rzeźbiarskich. Dysponujemy również zapleczem laboratoryjnym, w którym studenci pod nadzorem pedagogów w oparciu o receptury dostępne w pracowni samodzielnie zestawiają podstawowe szkliva.

Pracownia ceramiczna na Wydziale Rzeźby Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jest pracownią otwartą czyli służy nie tylko studentom rzeźby, ale również studentom z innych wydziałów, którzy chcą w swoim procesie edukacji na uczelni zapoznać się z tym szlachetnym materiałem. Do pracowni z wielkim zainteresowaniem uczęszczają też studenci innych uczelni, doktoranci realizujący swój program w ramach studiów doktoranckich oraz uczestnicy zajęć, którzy pogłębiają swoją wiedzę z zakresu ceramiki w ramach Otwartej Akademii.

Pracownia dysponuje dwoma piecami elektrycznymi, ale wizytówką i duszą naszej pracowni jest piec opalany drewnem – unikat w skali Polski. W piecu tym prace ceramiczne wypalane są bezpośrednio płomieniem, który przechodzi przez komorę (tzw. płomień zwrotny). Trwający kilkanaście godzin wypał daje możliwości osiągnięcia wysokich temperatur do 1300 °C i ciekawych efektów na rzeźbach dzięki redukcyjnej atmosferze w komorze.

Od stycznia 2010 roku mam przyjemność kierować pracownią ceramiki na warszawskiej ASP, której historia sięga początków XX wieku. To wielkie wyróżnienie, ale i odpowiedzialność, zważywszy na nazwiska profesorów, którzy byli z nią związani. Wspomnieć tutaj należy początki pracowni z prof. Karolem Tichym, panią prof. Wandę Golakowską i prof. Teresę Plate-Nowińską, które wniosły ogromny wkład w rozwój tej pracowni. Nieocenionym wsparciem w pracy ze studentami służą mi dr Piotr Lorek i mgr Wiesław Andrzejewski, wspaniali fachowcy, pedagodzy i fascynaci tego materiału.

Podsumowując ten pięcioletni okres pracy zdecydowaliśmy po raz drugi zaprezentować dorobek pracowni na kilku wystawach w Galerii Filharmonii Kaszubskiej w Wejherowie, Galerii Lipowa 3 w Krakowie oraz w Galerii Promocyjnej Centrum Promocji Kultury w Dzielnicy Praga Południe w Warszawie. Te wystawy mają pokazać obrany kierunek edukacji w pracowni ceramicznej i zapoznać z poziomem i kreatywnością studentów warszawskiej ASP. Mam nadzieję, że wystawy te będą cyklicznymi przeglądami naszej pracowni poza progiem uczelni.

Dr hab. Stanisław Brach

Pracownia Ceramiki Wydział Rzeźby ASP Warszawa



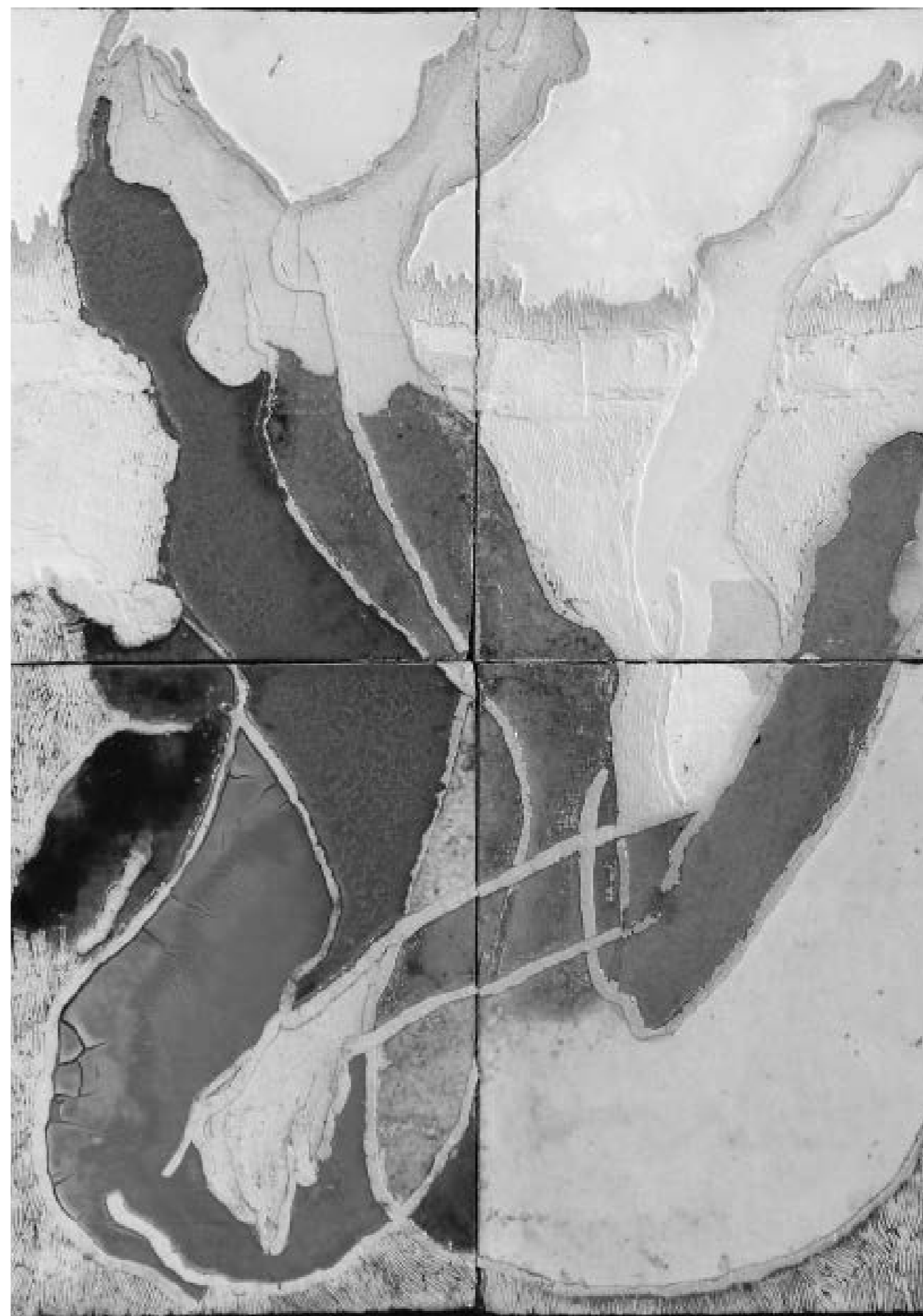
Agnieszka Hernik

Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, angoba, wypał redukcyjny, 2015



Weronika Surma

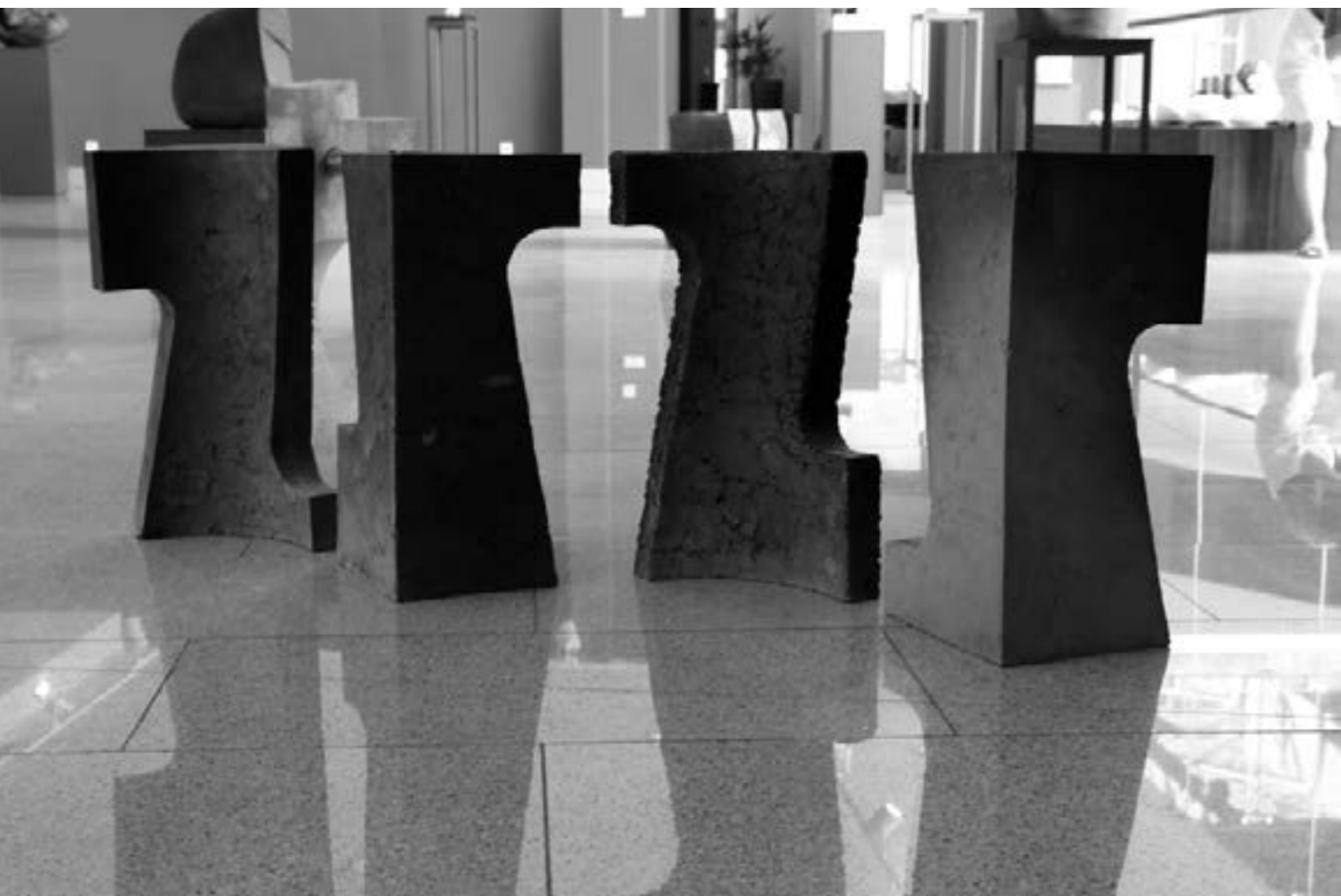
Obraz ceramiczny, glina szamotowa, szkliwo, angoba, 2013





◊ Sophie Maslowski
Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, wypał redukcyjny, 2014

Faustyna Makaruk
Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, szkliwo, angoba, 2015 ◊



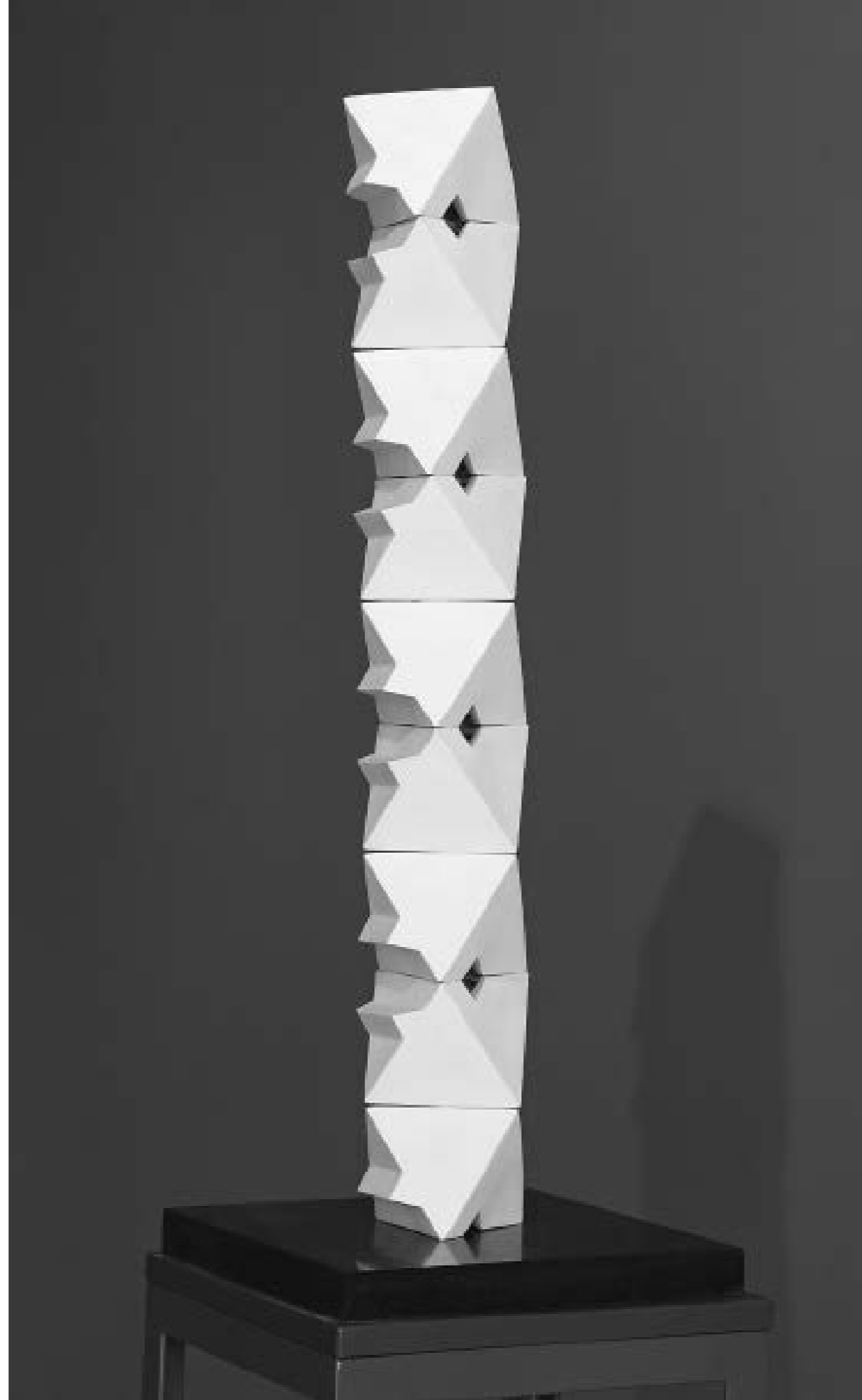
Bogdan Cieniuch

Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, wypał redukcyjny, 2014



Dorota Grześkiewicz

Rzeźba ceramiczna, porcelana, 2015





Magdalena Jęczeń
Rzeźba ceramiczna, porcelana, 2015



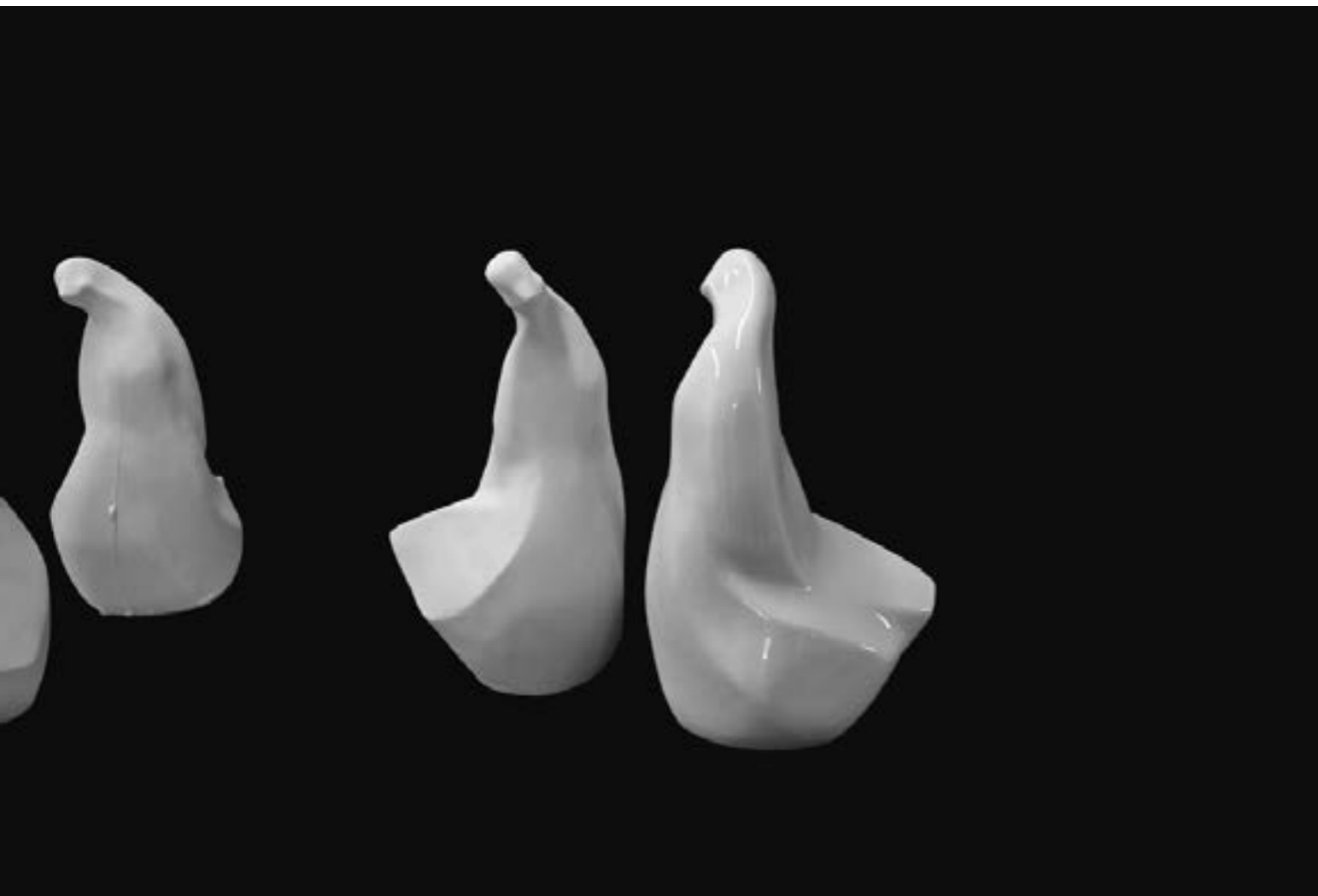
Ptrycja Barkowska
Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, metal, wypał redukcyjny, 2015



Katarzyna Masny
Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, wypał redukcyjny, 2014



Paulina Gbiecka
Rzeźba ceramiczna, porcelana, szkliwo, 2014



Katarzyna Kowal
Rzeźba ceramiczna, porcelana, 2015



Paulina Kotowicz
Rzeźba ceramiczna, glina szamotowa, szkliwo, angoba, 2015, pracownia prof. Adama Myjaka



Artem Dmytrenko

Absolwent Wydziału Rzeźby, pracowni profesora Adama Myjaka

Kształtowanie



Czy bycie rzeźbiarzem to zawód, powołanie?

Uważam, że bycie rzeźbiarzem, analogicznie do działania na polu innych dziedzin sztuki, jest powołaniem, a nie kwestią wyboru społecznego. W wieku dojrzewanego człowiek zastanawia się, czy zostać prawnikiem czy może lekarzem. Ze sztuką jest inaczej. Jest w tym rola nie tylko własnej decyzji, ale powołania zewnętrznego – głosu, który nie wypływa z twojego postanowienia. Przekonanie, że to nie jest do końca twoja decyzja, usprawiedliwia ten wybór. Mistycznie daje ci pewność. Gdybym wierzył, że to był mój wybór – taki jak każdy inny – miałbym o wiele więcej wątpliwości niż mam ich teraz.

W swojej ścieżce artystycznej zwróciłeś się ku rzeźbie w jej tradycyjnym rozumieniu. Zmagasz się z materią, odciskasz swój ślad poprzez działanie własnych dłoni, poruszasz się w obrębie figuracji. W dobie sztuki konceptualnej i społecznie zaangażowanej mówi się o tradycyjnym działaniu twórczym jako o przeżytku. Czy mógłbyś obronić stwierdzenie, że sztuka, którą uprawiasz, jest nadal aktualna?

Zgadzam się z tym, co powiedział profesor Adam Myjak podczas wernisażu wystawy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – czas dla sztuki zawsze jest ten sam. Jeżeli zajmuję się działaniem społecznym, czas jest dla mnie ważny. Natomiast jeżeli zajmuję się sztuką zdystansowaną do rzeczywistości, procesów społecznych, kiedy nie działam jako dziennikarz, to przestaje być on ważny. Najważniejsze wtedy jest to, że człowiek bierze udział w przekształceniu materii. Robię to na swój indywidualny sposób i to zawsze ma sens.

Dotyk człowieka jest sensowny sam w sobie. Nawet błąd w takim przypadku jest sensowny i nie straci na aktualności. Treść zawsze jest po stronie widza. Po stronie twórcy musi być forma, od której wychodzi. Zwłaszcza w sztukach wizualnych i tych plastycznych, a więc szczególnie w rzeźbie.

Moim zdaniem rzeźba jest medium, które bardziej przeciwstawia się czasowi, niż jemu odpowiada. Nie wypływa z naszych czasów. Nie jest przeżytkiem tylko pewnym rudymenem, który był, nadal jest i będzie. Nie jest czymś, co przeminie. Wewnątrz tej dziedziny mogą przebiegać transformacje, ale nie dojdzie do całkowitej rezygnacji z niej. Podobnie było z malarstwem. W XIX wieku obawiano się, że fotografia może wyeliminować malarstwo. Sztuka malarska przetrwała, ponieważ skierowała się do swoich autonomicznych środków przekazu. Rzeźba zawsze jest autonomiczna – jest obiektem fizycznym, namacalnym, który ma odmienny charakter. Gestem, któremu nie można zaprzeczyć.

Figuracja wykorzystuje siłę mimetyczną. W rzeźbie ważne jest, żeby przekaz nie był dosłowny. Istotna jest tajemnica i przekaz, który ma tendencję do rozszerzania, do wielkiej interpretacji. To właśnie figuracja dysponuje przekazem, który łatwiej człowiekowi rozszyfrować, ponieważ jest mu ona bliższa. Zawsze tak będzie. To nie znaczy, że figuracja zajmuje się tylko i wyłącznie człowiekiem. W naszych czasach wręcz przeciwnie. Figura człowieka nadaje się do transformacji, ponieważ to nie jest odzwierciedlanie. Obecnie z figuracją nie jest tak, jak było kiedyś, gdy figuracja pełniła rolę czasopisma: wydarzenie, walka, triumf były przekuwane na płaskorzeźby. Pełniła rolę powszechnego medium, które w czasach, gdy ludzie nie mieli pisma, nabierało bardziej literackiego znaczenia. Dziś uciekamy od tego. Chcemy raczej milczeć w rzeźbie. I to milczenie, ta statyczność rzeźby – to wspinała rzecz. One są jak najbardziej przeciwstawione czasowi. Żyjemy w pędzie, ogólnym zamęciu, a rzeźba stoi – ciche medium, które ma moc oddziaływania. Tu nie chodzi o potencję rzeźby, tylko o impotencję samego widza. Niezależnie od formy i treści rzeźby, nie każdy widz potrafi wczuć się i obcować z rzeźbą. Rzeźbie trzeba poświęcić czas i być obecnym przy tym. W tym tkwi potencjał.

Im gorsze czasy, tym częściej człowiek ucieka od rzeczywistości i wchodzi w inną. Buduje swój

abstrakcyjny świat. Z figuracją też tak się dzieje – jest wykorzystywana do celów abstrakcyjnych, żeby pokazać procesy indywidualne. W figuracji interpretacja jest otwarta i sama figuracja zawsze jest inna – obecna bardzo różni się choćby od tego, co było w wieku XIX czy na początku XX. Jej rodzaje odbijają jak w lustrze syndromy społeczne. Człowiek jest miarą wszystkiego. Nawet kiedy mówimy o sztuce konceptualnej, to ona nadal pozostaje w ramach antropologii.

Jako rzeźbiarze staramy się znaleźć znak, który byłby warty utrwalenia. Ważny jest wybór. Jeżeli działamy społecznie, konceptualnie lub zajmujemy się sztuką krytyczną, to warto być „w życiu”. Robić to co robisz i niekoniecznie sięgać po media zarezerwowane dla sztuki. W rzeźbie przymus podjęcia decyzji o syntezie jest obecny i niezwykle istotny. Nie mówimy wprost, tylko tworzymy znak i dlatego musimy zminimalizować wszystkie środki, żeby przekaz mógł być uniwersalny. Trzeba pamiętać, że to medium nie gruntuje treści – nie czyni jej stałą. To są nuty z wielką interpretacją.

Rzeźby nie można tworzyć tylko i wyłącznie dla dnia dzisiejszego. Wtedy lepiej po prostu żyć. Jeżeli tworzysz coś dla dnia dzisiejszego, robisz sztukę społecznie zaangażowaną, lepiej nie robić żadnej sztuki. Lepiej być w społeczeństwie, zajmować się procesami społecznymi a nie rzeźbą. Jeżeli już wkroczyłeś w świat rzeźby, musisz narzucić na siebie pewne konwencje i dyscyplinę tej dziedziny. Kiedy to robisz, automatycznie jesteś zmuszony do wspomnianej przeze mnie syntezy.

Czym dla Ciebie jest piękno? Jest wartością obiektywną czy subiektywną?

W pytaniu, czy piękno jest subiektywne czy obiektywne, bardziej interesuje mnie binarność subiektywny/obiektywny niż piękno, ponieważ piękno zawsze będzie po czyjejś stronie – jego odbiór jest kwestią indywidualną. Jako artysta uważam, że piękno jest jedną z mocy, którymi sztuka dysponuje. Gdy odrzucamy piękno, od-

rzucamy pewną siłę oddziaływania. Piękno jest potencją zawartą w formie. Stosunek do jakiegokolwiek formy zależy od naszego poczucia wnikań i sposobu naszej obserwacji świata oraz doświadczeń wizualnych. Człowiek o szerszych doświadczeniach wizualnych zawsze dostrzega bliższe do obiektywności piękno.

Artysta musi ćwiczyć w sobie poczucie piękna – bez tego nie może nazywać się artystą. Piękno potrzebne jest w sztuce, ponieważ sztuka jest akceptacją – mówieniem „Tak”! Jest gestem, nie zaprzeczeniem, nie podważaniem, nie wojną, nie destrukcją. Kiedy jako artysta wpisujesz coś w pewien nośnik fizyczny, twoje działanie staje się wyrazem mówienia „tak” – jest to gest, który utrwaliłeś. Sam gest – urzeczywistnienie – tworzy sytuację, w której każda krytyka, wszelka brzydota zawsze jest po stronie akceptacji w sztuce. Nie możesz czegoś krytykować poprzez sztukę, bo samo wyrażenie tego poprzez sztukę automatycznie staje się akceptacją. Nawet jeśli chcemy zrezygnować z piękna – nie mówić o nim wprost, ponieważ nie jest ono celem – to i tak trzeba po nie sięgnąć. Gdy chcemy zrobić rzecz obojętną, to trzeba zrobić ją piękną, żeby mogła być odbierana pod względem piękna czy brzydoty jako obojętna.

Uważam, że piękno jest poza naszym wyborem, ponieważ jest ono wszechobecne. Piękno jest na poziomie molekularnym – w strukturze materii, z której tworzymy.

Nawet jeżeli tworzymy brzydką rzecz pod kątem sztuki, to nawet w tej materii, z której to zrobiliśmy, już jest ukryte piękno. Piękno jest w każdym atomie. Istotne jest, czy włączamy je w dyskurs. Moim zdaniem akcentowanie piękna w przekazie nie jest konieczne, więc nie możemy powiedzieć, że celem sztuki jest piękno. Piękno jest środkiem, który jest zawarty w sztuce – tak, jak w całej materii.

Jakie znaczenie mają dla Ciebie dzieła sztuki z dawnych czasów? Czego w nich poszukujesz, co w nich odkrywasz?



Artem Dmytrenko „Skazany”,
model gliniany, 40 cm, 2014/ fot. Artem Dmytrenko

Błędne jest przekonanie, że w obecnej sytuacji jest szansa na zerwanie z przeszłością. Nie może być zerwań, dlatego że trwasz w procesach cywilizacyjnych. Kiedy wkraczasz w świat sztuki, niezależnie od dziedziny, musisz nauczyć się pewnych konwencji. Jak bez nich wytłumaczyć człowiekowi, czym jest muzyka? Wprost nie do pomyślenia trudne zadanie! Uczysz się, doświadczasz poprzez poznawanie konwencji, które możesz czerpać tylko i wyłącznie z tego, co zostało już zrobione. Jest mądre czerpać z dawnej sztuki, żeby budować swój gust, smak. Najważniejsze dla mnie w dziełach to poznać konwencję. Nawet po to, żeby później ją złamać, ponieważ celem jest poznanie języka. Musisz sięgać po pewne kryteria jakości. Mówiąc językiem Greenberga – uczymy się od dawnych mistrzów nie tego, w jaki sposób dany malarz malował, ale pewnych kryteriów jakości, które mówią o wielkości sztuki. Tak, że ty odczuwasz, że to gest ważny, sensowny. Nie chodzi o to, żeby rzeźbić czy malować jak dany artysta, ale zrobić coś na tyle sensownego, jak on zrobił – w swoich środkach i we własnym języku. Tak istotnego, by usprawiedliwiało moje bycie na ziemi.

Sięganie po wielką wartość daje nam poczucie skali zaangażowania, skali fizycznej samego dzieła oraz poczucie pewnej miary. Nie chodzi o centymetry czy czas, tylko o to, że musisz zmierzyć siebie. Rodin powtarzał, że, gdy wydawało mu się, że ukończył rzeźbę, stawiał ją obok jakiejś pracy antycznej i wtedy od razu widział, że musi jeszcze kontynuować pracę nad nią.

Mierzenie siebie poprzez patrzenie na dzieła z przeszłości wywodzi się z potrzeby autorefleksji, zrozumienia, gdzie jesteś i czym się zajmujesz. Wytłumaczenie, czym się zajmujesz, przychodzi później, ponieważ bycie zawsze wyprzedza definicję. Sięgamy do przeszłości, żeby poznać, co robimy – jak mam się do nich, a oni do mnie, jak mam się do swoich czasów, a jak oni do swoich, do kryteriów wielkości, jakości, do sztuki. To daje możliwość zrozumienia, gdzie jesteśmy, na jakim etapie się znajdujemy – czy jesteśmy słabi czy dobrzy, czy oszukujemy siebie czy innych. Człowiek często oszukuje siebie, dlatego też potrzebny jest środek, żeby wytrzeźwieć – uzyskać jasność umysłu i móc spojrzeć na siebie oczami sędziego. Pomaga w tym patrzenie na innych. Obecnie trwa zalew produkcji – człowiek chce tworzyć, robić zdjęcia, pisać, rzeźbić, malować,

ale chce produkować nie patrząc na innych. Musisz patrzeć na to co było, jeżeli nie chcesz patrzeć na współczesnych sobie. Tylko i wyłącznie dlatego, żeby poznać konwencję. Czas współczesny nie pomoże ci w tym w takim stopniu jak przeszłość. Gdy patrzysz na działania współczesne możesz zarazić się pewną chorobą społeczną – popaść w tendencyjność, nie mieć mocy swojego zdania i nie potrafić zająć własnego stanowiska. Jest to bardzo częste w czasach, gdy instytucje pręźnie działają i stają się konstytutywne dla sztuki. W czasach współczesnych dużo, lecz utopijnie mówi się o ucieczce od instytucji – sztuka bez muzeów. To, co widzimy w galeriach zawsze ma na nas mocny wpływ, ale to co obecnie widzimy poza główną instytucją jest tworzone pod wpływem innych instytucji. Żeby wybudować dobry gust, musisz patrzeć na dzieła przeszłości. To jest jedyne źródło mocnych doświadczeń wizualnych. Artysta musi dużo obserwować. To jest wpisane w nasz zawód i jest niczym codzienne kilkugodzinne ćwiczenie na instrumentach. To jest nasz dług i obowiązek związany z byciem w sztuce – patrzeć, analizować, wzbogacać siebie o doświadczenia wizualne.

Jeżeli chodzi o sztukę dawnych mistrzów, istnieje oczywiście niebezpieczeństwo naśladowania. Każdy czas narzuca, daje pewne możliwości zaangażowania w dzieło, jednak nasz czas zmusza do powierzchowności. Dopiero wtedy, gdy zobaczysz dzieła dawnych mistrzów, widzisz swoją powierzchowność, poznajesz swoją płytkość – znowu zmierzyłeś siebie, na tle tych innych. Dzięki temu jesteś bardziej pewny siebie, swego czasu i tego, gdzie jesteś.

Twoja praca dyplomowa nosi nazwę „Kształtowanie”. Czym dla Ciebie jest proces twórczy?

Proces twórczy jest wzbogacaniem bytu, który odczuwam w pewnym stopniu jako biedny. Proces twórczy jednocześnie dystansuje cię od bytu i go wzbogaca. Ten aspekt jest dla mnie najważniejszy. W procesie twórczym oderwanie od bytu jest nie do uniknięcia. Spójrzmy na studentów Akademii – tak naprawdę są oderwani od życia. Zbyt dużo czasu poświęcają sztuce, żeby nie być. Ta ucieczka od normalnego bytu jest konieczna w procesie twórczym i nie możesz z tego zrezygnować. Michał Anioł mówił, że sztuka jest

zazdrosna. To znaczy, że nie dopuszcza jakiegó innego bytu do siebie, nawet samej miłości, chociaż to ujęcie jest już radykalne.

Proces twórczy jest niczym patrzenie w lustro – zawsze zaczyna się od Ciebie, a więc od twórcy. Jeżeli chcesz coś powiedzieć – coś „wydać” – na pewno musisz zacząć od pewnego stopnia auto-refleksji lub interpretacji świata. Nie musisz być wirtuozem w swojej dziedzinie, ale musisz mieć predyspozycje do sięgania po to, co w tobie tkwi – to jest w procesie twórczym najważniejsze. Jeżeli naprawdę sięgniesz po to, co tkwi w tobie, to jak twoja sztuka może być niewspółczesna? To jest niemożliwe, ponieważ ty jesteś współczesny.

Proces twórczy jest czymś, co daje poczucie sensu. Gdy zaczynałem tworzyć, wydawało mi się, że nawet życie nie ma takiego sensu, jaki ma proces twórczy. Kiedy przychodzisz do domu po działaniu twórczym, podstawowe czynności życiowe wydają się śmieszne i banalne w porównaniu do procesu twórczego, który jest niezmiernie głęboki. Jest to dotykane czegoś niepojętego, w czym nie możesz sobie poradzić. W procesie twórczym za każdym razem odczuwasz pewną słabość, wątpliwość. Zawsze tak będzie, bo wierzysz, że jest to rzecz, której nie możesz objąć rozumem czy sercem. To, że masz do czynienia z takim doświadczeniem, nadaje sens procesowi twórczemu.

W niepojętności procesu twórczego jest zawarty jego sens i waga – obecność nietykalnej tajemnicy. W procesie twórczym ciężko uzyskać komfort – zawsze jesteś niepewny czegoś, niepozbywany w tym, ponieważ nachodzą cię różne wątpliwości. To jest typowe dla większości artystów. Kiedy człowiek zakłada pewną surdynę na ten dręczący dźwięk, łatwiej mu poradzić sobie z procesem twórczym, pomaga odnaleźć się w nim. Proces twórczy to zawsze bycie „zielonym”.

Jaka zachodzi relacja między procesem twórczym a efektem finalnym?

To pytanie porusza aspekt performatywny – proces czy skutek. Dla rzeźbiarza ważna jest wiara w dzień jutrzejszy. Skutek jest niezwykle istotny, ponieważ rzeźbiarz wykorzystuje w swojej pracy nośniki „wieczne”. Wykonanie czegoś w kamieniu lub odlanie rzeźby w brązie ma wielką moc – czujemy niesamowitą siłę takiego gestu. Gotowość na utrwalenie jakiegoś słowa czy gestu jest

bardzo ważna w rzeźbie. Zrobienie czegoś w kamieniu a wykonanie w glinie czy gipsie to inna rzecz. Jeżeli mamy do czynienia z utrwaleniem, to jaka niesamowita waga przypisywana jest obiektowi, czyli skutkowi – pracy rozumianej nie pod kątem przetwarzania sztuki w towar. Obcowanie z materią wypływa z pragnienia pozostawienia śladu na długo. W rzeźbie szczególnie jest to wyczuwalne – obecność sztuki w nieobecności autora. Autor już nie żyje, a gest jest obecny. Dlatego też nie można powiedzieć, że zajmujemy się czymś tylko dla procesu. To byłoby absurdalne! Chcąc być rzeźbiarzem, należy od razu wczuć się w tę konwencję – inaczej stracisz całe życie. Trzeba zrozumieć, w co wkładasz ten pot, wysiłek. W tym jest prawda. Ten mocny wysiłek jest wielką wartością rzeźby. Nawet wtedy, kiedy nie wiesz o czym opowiadasz i uderzasz głową w mur, sama czynność – twój mocny, ofiarny wysiłek włożony w jakiś środek przekazu – nabiera wartości. Musisz wtedy docenić skutek – zadbać, żeby odzwierciedlał twoje założenia.

Nie można zaczynać pracować i myśleć o wystawie w galerii. Musisz docenić proces, ponieważ w przeciwnym razie nie będziesz na drodze poszukiwania. Wchodząc na nią musisz wierzyć, że coś z tej drogi warto zapisać, utrwalić. To jest bardzo ważne w rzeźbie – wiara w przyszłość i w to, że bez efektu końcowego nie można się nią zajmować. Wysiłek jest kapitałem symbolicznym, a oprócz niego jest pewien kapitał oczywisty, namacalny. Nawet nie sięgając po symboliczną wartość sztuki, podchodząc do rzeźby jako dyletant, już zaczynasz obcować z tym kapitałem fizycznym, którego nie da się pominąć. Zawsze mnie interesowało, że człowiek pierwotny znajdował jakiś ogromny kamień, wkładał wysiłek, stawiał go w pionie i w ten sposób dokonał gestu wiecznego. Przez samo ustawienie kamienia z pozycji poziomej do pionu dał pewien znak. Utworzył kontakt między ziemią a niebem. Nabral poczucia, że wniósł pewną zmianę w materię.

Tu dzieło musi odejść od autora, nabrać dystansu do niego i właśnie ten dystans między dziełem a autorem jest ważny w rzeźbie. To wielka zaleta, którą ma też wiele innych dziedzin sztuki i trzeba ją wykorzystywać. To graniczne oddzielenie – dzieło przeistacza się w autonomiczny byt, a autor staje się w pewien sposób martwy dla tego dzieła – jest bardzo ciekawe i inspirujące. To trzeba zachować w rzeźbie.



Artem Dmytrenko, „Na krańcu”,
żywica poliestrowa, 230 cm, 2015/ fot. Artem Dmytrenko



Jak jakość warsztatu wpływa na działanie twórcze?

Myszę, że warsztat nie jest artyście tak potrzebny, jak człowiekowi oddychanie do tego, żeby żyć. To, czy zlecasz komuś tę warsztatowość, czy robisz to sam jest drugorzędne. Ale warsztat sam w sobie musi być obecny. Jeżeli chcesz zrobić rzeźbę, która jest rodzajem pewnej syntezy i wyrafinowanej treści, nie możesz zrobić tego niechlujnie. Jeżeli podchodzisz do sztuki jako do opakowania pewnych treści, to wystarczy wykorzystać atrybuty – pozbierać rekwizyty, pogrzebać na śmietnikach – i z tego też można zbudować sztukę. Wtedy warsztat nie jest konieczny, ponieważ nie jesteś twórcą tych przedmiotów – jedynie tworzysz za ich pomocą narrację. Jeżeli jednak zajmujesz się wyrażaniem siebie w jakiejś dziedzinie, która ma do czynienia z kształtowaniem, z ingerencją w formę, w materię, to musisz robić to na pew-

nym poziomie. Kiedy zrezygnujesz z warsztatu, wówczas dyletanctwo będzie mocno przykuwać uwagę. Nie możesz namalować obrazu i powiesić go jutro w pracowni, ponieważ śmierdzi on olejem. Wtedy zwracasz uwagę widza nie na wartość sztuki, tylko na materię – na fizyczność obiektu i warsztatowość. Łyżka musi być dobra, żebyś wziął nią jakąś żywność. Ale nie łyżka jest w tym ważna, tylko to, co tak naprawdę jesz.

Warsztat jest po to, żeby nie jękać się w sztuce. Warsztat to dobry ton. Nie jest on jednak centralny. Chwyty technologiczne nie są celem, ale warsztat jest środkiem, który wzbogaca nasz przekaz. Czyni go czystym i przystępnym. Dobry warsztat odciąga naszą uwagę od tej materialności. Taka jest w tym wewnętrzna sprzeczność.

Zanim podjąłeś studia magisterskie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby, studiowałeś w swojej ojczyźnie – na Ukrainie. Ukończyłeś Akademię Sztuk Pięknych we Lwowie. Jakie dostrzegasz różnice i podobieństwa między obiema uczelniami?

Podobieństwa są takie, jak na wszystkich uczelniach artystycznych – mamy mniej więcej do czynienia z tą samą subkulturą. Niektórzy na szczęście noszą piętno człowieka poszukującego, czymś niepokojonego. Jest cechą wspólną artystów i Akademii, że mamy do czynienia z ludźmi, którzy chcą czymś nasiąkać. Jest to trudne i nie zawsze wychodzi tak, jakby tego pragnęli.

Akademia w Warszawie i ta we Lwowie to dwa różne światy, chociaż wydawałoby się, że są tak blisko. We Lwowie dyktat stylu i formy socrealizmu pozostał rudymmentem i przenika na młodsze pokolenia. To ma mocny wpływ na formę.

W Polsce jest więcej swobody, ale z niej wynika dużo innych problemów. Pytanie jest – jak sobie radzić, na jakie wskazówki można liczyć. Kadra musi być bardzo kompetentna, czujna i potrafić wczuć się w każdego studenta – zrozumieć, o co mu chodzi i jak go poprowadzić. W sytuacji, w której nikt nie wie do czego zmierzamy, trudno jest wczuć się w studenta i coś zasugerować. Wtedy nauka jest bardzo ciężka. Przekonanie, że możesz czegoś nauczyć, wypływa z wiary w jakiś sens obiektywny, który daje poczucie, że to, co przekazuję, jest naprawdę potrzebne i sensowne.

Kiedy obecne jest założenie, że my – nauczyciel i uczeń – jesteśmy w stanie poszukiwania i robimy to wspólnie, dialog musi być bardziej intymny i osobisty.

Cecha szkoły jest tutaj mniej obecna i jest większy indywidualizm. To jest jednak trudne wyzwanie.

Moim zdaniem, studenci kończący Akademię we Lwowie noszą w sobie charakter tej szkoły. Natomiast tutaj jest on słabo wyczuwalny. Charakter tworzy się tylko przez fenomen zbiorowości,

pewnego kolektywu. On jest żywiołowy, nie jest zapisany. Charakter uczelni zależy od lat czy też dekady, od pokoleń, od paru studentów i wpływów nawzajem. Tu jest bardziej demokratycznie – możesz przyjść ze swoją propozycją. Nie ma obecnego poczucia rozwoju linearnego, który musi jednak narzucić każda uczelnia. Kiedy wkraczasz do uczelni musisz przyjąć założenie, że będziesz się rozwijać, rok po roku będziesz postępował. Taka świadomość generalnego progressu musi być na każdej uczelni, inaczej nie ma sensu się uczyć.

Chodzi tak naprawdę o twoją zdolność wczuwania się w swoją potrzebę – dopiero wtedy profesor może pomóc studentowi. Wówczas musisz jednak przyjąć pewną hierarchię – to, że profesor stoi wyżej od ciebie. Jeżeli mówimy o różnicach, we Lwowie jest mocny wpływ autorytetów. Są „guru”, przed którymi studenci faktycznie czują dystans, ponieważ profesor czegoś doświadczył – przez swoje działanie, naukę, doświadczenie życiowe. Student musi to przyjąć. W Polsce jest tak, że ten dystans – choć nie mówimy o przepaści – się wyrównuje. Patrzymy na profesora jako jednego ze swoich. Wtedy działa to z dwóch stron – profesor przyjmuje taki schemat i przestaje być autorytetem. Każda ze stron zrzuca z siebie iluzję, że jest niżej/wyżej, że ma większe doświadczenie. W szkole jednak ważne jest przyjęcie założenia, że masz do czynienia z autorytetem i dobrze, jeśli uczelnia ma takich mistrzów. Akademia w Warszawie ma dużo poważanych artystów, tylko te relacje, które musiały być, albo kiedyś przynajmniej były w każdej szkole,

trochę upadły. Rozsypują się konwencje i tutaj dzieje się to bardziej żywiołowo. Tak naprawdę chodzi o klasyczną edukację, która tutaj trochę się chwieje.

Szczególnie widać to w sztuce. W sztuce ciężko kogoś osądzić, nie jest

łatwo stanąć na twardym gruncie i powiedzieć tak, albo nie. Tu jest bardzo subtelna gra. Relacje między uczniem a profesorem muszą być bardzo intymne, żeby zrozumieć, o co studentowi chodzi. Sam do końca nie wiem, będąc już na Akademii 6 lat, jak to do końca funkcjonuje. Nie mogę powiedzieć, że jest takie a nie inne oblicze warszawskiej Akademii. Mamy zupełnie inne wyspy w ramach jednej

Akademii, których nie znasz – tak naprawdę nie wiesz, co się dzieje nawet obok w pracowni, już nie mówiąc o innym wydziale. Akademia nie ma więc jednego oblicza. Dlatego też nie mogę w pełni sądzić o warszawskiej Akademii. Można rozmawiać o pracowniach, ale nie ma chyba dostrzegalnego, jednego charakteru. Musiałbym obserwować z zewnątrz, żeby to zauważyć. Mogę powiedzieć o lwowskiej Akademii, że jest tam inna mentalność studentów i profesorów, że relacje między nauczycielem a uczniem są zupełnie inne, ale nie potrafię dostrzec całości tego zagadnienia.

Co było dla Ciebie szczególnie cennym doświadczeniem na warszawskiej Akademii?

Jeżeli wyjść poza aspekt bycia rzeźbiarzem, nauczyłem się tutaj – mówię to poważnie – tolerancji. Kiedy przybyłem do Warszawy, po raz pierwszy mogłem stać się częścią tak dużej grupy. We Lwowie grupy są kameralne – po cztery, sześć osób. Tutaj dopiero wszedłem w grupę, która ma dwadzieścia trzy osoby, a więc większą czterokrotnie. I każdy robił coś innego. Pojawia się wtedy pytanie – jak na to patrzeć, jak przyjąć pewne decyzje. Przecież nie możesz wszystkiego potępić, tak samo nie możesz obojętnie zaakceptować wszystkiego. Musisz mieć jakieś sądy odnośnie tego, na co patrzysz. Potrzeba wartościowania jest konieczna w obserwacji. Dlatego też patrząc na tak różnorodne działania w tak dużej grupie, każdego dnia uczyłem się tolerancji. Dostrzegałem w każdej pracy jakąś inną, osobną cenność. U każdego widziałem coś dobrego i wtedy doszedłem do wniosku, że tak naprawdę nie da się tego osądzić. Zrozumiałem, że istotne dla oceniania dzieła sztuki jest nie tylko badanie kontekstu, ale też badanie człowieka – zrozumienie autora staje się ważne dla zrozumienia dzieła sztuki. Jego losu, jego warunków, w których tworzy, jego osobistego życia. Kiedy to poznasz, poznasz bardziej jego sztukę. Dlatego tak ciekawe jest czytanie biografii artystów. Okazuje się, że tylko pozornie wydaje się coś słabe, bo kiedy patrzysz z perspektywy tego człowieka, wtedy jego działanie nabiera wartości. Takie podejście do pracy było dla mnie ważne – ta zdolność do akceptowania o wiele więcej rzeczy. Poszerzyłem drzwi, przez które może coś wejść, co mogę zaakceptować jako coś dobrego, sensownego. Definicja sensowne czy bezsensowne jest w Polsce bardzo mocna. Taka ocena zawsze jest bardzo subiektywna i żeby tak powiedzieć, należy do-

brze wniknąć w osobę. Tego nauczyłem się, ale nie z racji tego że jest to Polska, czy jakiś inny kraj. W tym miejscu było to trochę bardziej widoczne.

W lutym bieżącego roku obroniłeś dyplom z oceną bardzo dobrą. Czy mógłbyś opowiedzieć o swoich planach na przyszłość?

Dla mnie moja przyszłość stoi pod znakiem zapytania. Raczej nie wierzę w planowanie. Oczywiście jako człowiek mam wpływ na to, jak się potoczy moja przyszłość, a przynajmniej zmuszam siebie, żeby wierzyć, że biorę w tym aktywny udział. Ale tak naprawdę czuję bezradność w konstruowaniu swojej przyszłości. Chyba jest to normalne, zdrowe poczucie, że nie mogę jej zaplanować. Moim zdaniem jest to tak samo jak z procesem twórczym. Proces twórczy to taki, w którym nie wiesz do czego dojdiesz. Wtedy jest to naprawdę twórczy proces.

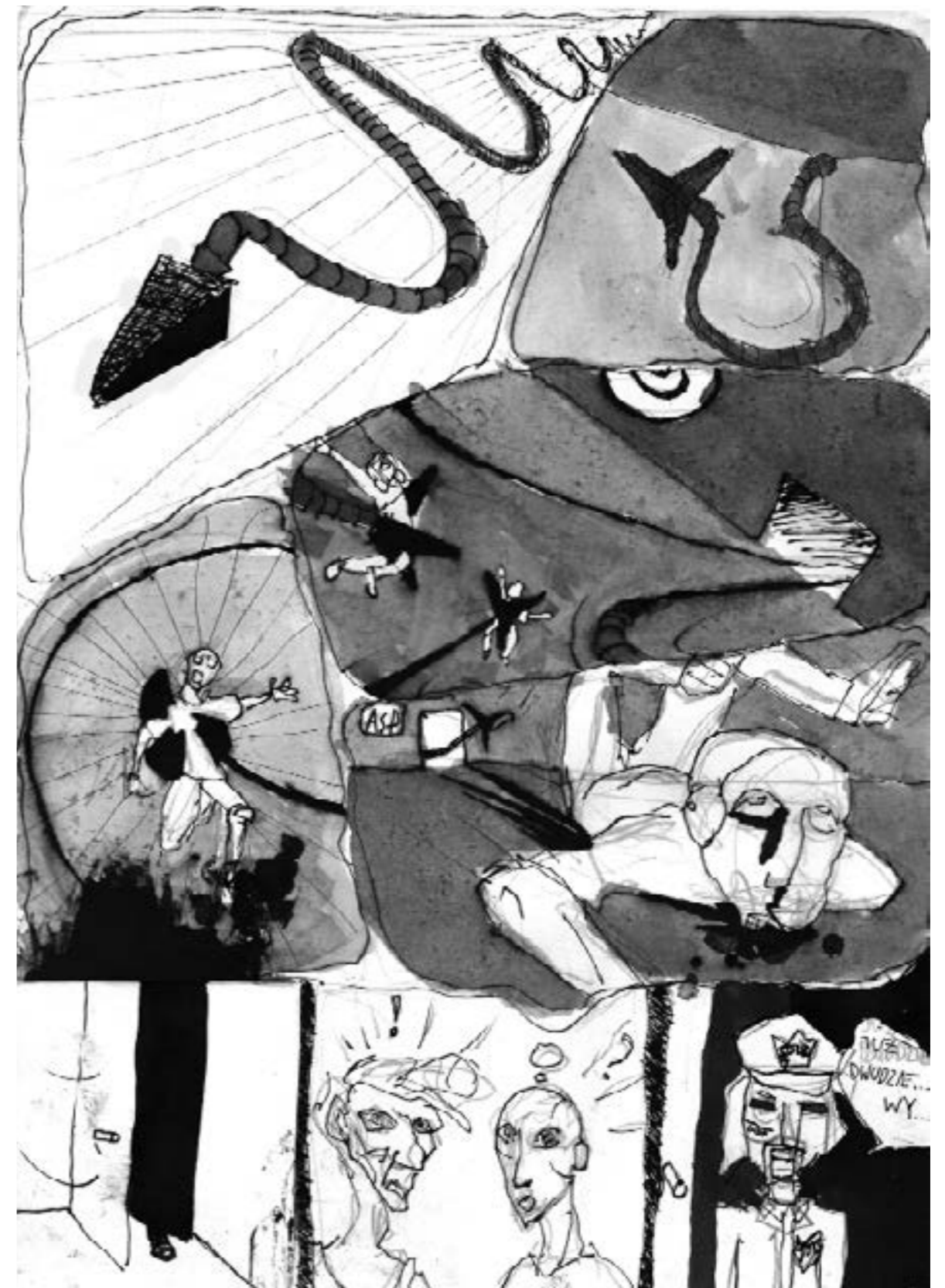
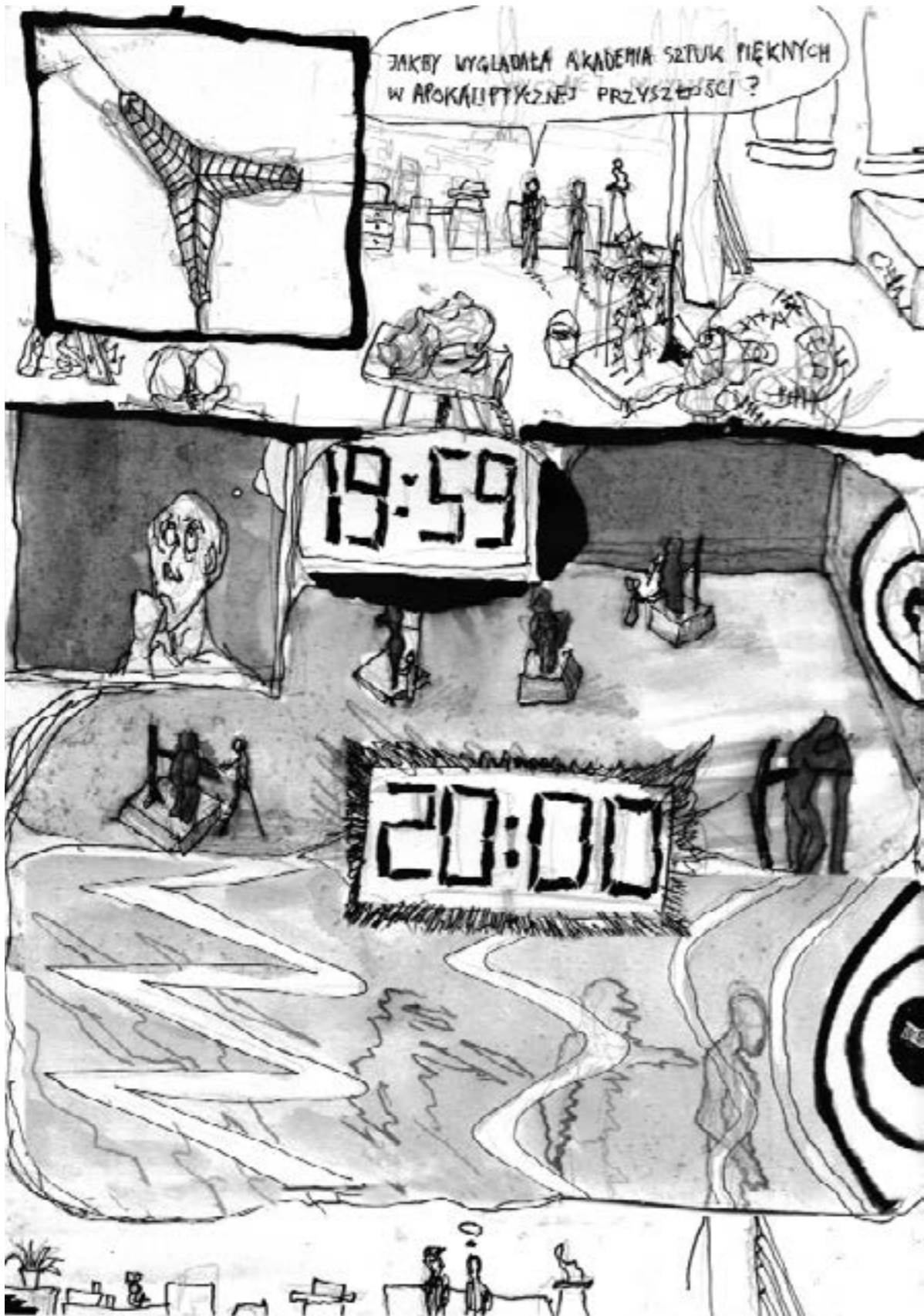
Kiedy pytasz o przyszłość, to dla mnie samego interesujące jest otwierać ją przed sobą – codziennie, co miesiąc. Taką inną, której nie wymyśliłem, o której bym nie mógł pomarzyć. To jest ciekawe i sensowne. W momencie, gdy czuję pewność, że coś potrafię zaplanować, wtedy życie traci dla mnie sens. Pragnę być przede wszystkim człowiekiem przyjmującym – pewne wskazówki, dary losu. Być giętkim drzewem, które nie łamie się pod wiatrem. Być gotowym na niespodziankę – jak we wszystkim, a więc również w sztuce. To nie jest ucieczka od pewnej pozycji. Bycie plastycznym oznacza, że jesteś gotowy na wieczne zmiany w poszukiwaniu. Ważne jest, żeby zawsze mieć odwagę przyczynić się do doskonalenia duchowego, uczyć się, wzrastać. To wymaga dużego wysiłku, ale to jest jedno z moich istotnych założeń.

Z Artemem Dmytrenko,
absolwentem Wydziału Rzeźby,
rozmawiała Paulina Kotowicz.



Artem Dmytrenko „Figura siedząca N2”,
ceramika, 28 cm, 2014/ fot. Artem Dmytrenko

POZDROWIENIA DLA NOWEGO BUDYNKU



KONIEC



„W Tajemniczym Ogrodzie”

15 kwietnia o godz. 17.00 w „Domu Słów” w Lublinie odbyło się spotkanie promocyjne książki studentki II roku Wydziału Rzeźby Anny Tosiek „W Tajemniczym Ogrodzie”. Album składa się z cyklu ilustracji inspirowanych powieścią „Tajemniczy Ogród”, które Ania wykonała w ramach pracy dyplomowej w Zespole Szkół Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie. Krótkie cytaty z książki Francisa Hodgsona Burnetta korespondują z lirycznymi obrazkami, sporządzonymi poprzez połączenie kilku technik rysunkowych – ołówka, akwareli oraz kredek akwarelowych. Książkę wciąż można nabyć, zwracając się do Ani. Cena albumu wynosi 30 złotych. Dochód ze sprzedaży w całości przeznaczony jest na cele charytatywne.

Kontakt: anna.tosiek@o2.pl



