

KWARTALNIK AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ASPIRACJE



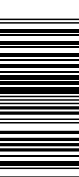
temat numeru:
edukacja
artystyczna

DESIGN THINKING
NAUCZYCIEL
AWANGARDA
AUTOEDUKACJA

#53/54 (3/4/2018)

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 5% VAT)

0 000173 261253



Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu
ul. Kopernika 1 www.elektrownia.art.pl

Andrzej Paruzel

**Szukał na mnie
wnuk psa, który
szukał na
Strzemińskiego**

kurator – Stanisław Ruksza

Wernisaż:

piątek, 8 lutego 2019 roku,
godz. 18.00.

Wystawa czynna

do 14 kwietnia 2019 roku:

wt. – pt: 10.00:18.00,

sob. – nd: 12.00:18.00

Projekt Dobrochma Badora

Andrzej Paruzel
na Placu Wolności w Łodzi, 1989
Fot. archiwum artysty

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia jest instytucją
finansowaną ze środków Samorządu Województwa Mazowieckiego.

20 lat
Samorządu
Województwa
Mazowieckiego

Organizator:

 Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
ELEKTROWNIA

UNE AVANT-GARDE POLONAISE

UNE AVANT-GARDE POLONAISE



KATARZYNA KOBRO ET
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
JUSQU'AU 14 JANVIER 2019

ms
Museum Sztuki

aiępodępa

WYSTAWA
W RAMACH
SERII "ARTS &
CULTURE"

**STANISŁAW
KURATKA**

**Centre
Pompidou**

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Czwar-ty numer *Aspiracji* w swej wiodącej treści podejmuje problem organizacji uczelni artystycznej i kształcenia artystów. Ale to już było. Problem pojawił się przecież przy okazji rozważań o au-tonomii sztuki i, integralnie z autonomią zwią-zanej, problematyki instytucji sztuki. Stanowi-ło to sztandarową problematykę pierwszego nu-meru redagowanego przez nas. Planując pracę rok temu, nie zdawaliśmy sobie jeszcze do końca sprawy, jak dramatycznie aktualnym zagadnie-niem jest organizacja uczelni artystycznej. Mo-gliśmy najwyżej mieć pewne przeczucia co do żywotności tematu. W końcu, podejmując się re-dakcyjnej pracy, deklarowaliśmy wolę „ogarnię-cia” złożonej problematyki na styku sztuki jako takiej i życia artystycznego z jego instytucjami, zwłaszcza uczelnią artystyczną z jej paradoksal-ną w swej istocie funkcją „wytwarzania” arty-sty. Znaliliśmy wtedy pierwsze wyniki ocen para-metrycznych. W bardzo krótkim czasie, z wiado-myh powodów, boleśnie aktualne stały się znów wszystkie sprawy związane ze szkolnictwem ar-tystycznym. Wracamy zatem w tym numerze do szkolnictwa artystycznego już po pierwszym czytaniu uchwalonej i wdrażanej właśnie ustawy.

Pełną świadomość czekających wszystkich problemów mają dziś władze uczelni, a wyrazem tego jest głos rektora ASP w Warszawie Wiktora Jędrzejca, który otwiera ten numer pisma.

Zanim podjęte zostaną kroki organizacyjne i decyzje personalne związane z poszczegól-nyimi organizacyjnymi i merytorycznymi proble-mami trapiącymi naszą uczelnię, a także w perspek-tywie radykalnych zmian, które w stosunkowo krótkim czasie chce wymusić nowa ustawa, war-to zdać sobie sprawę z tego, co w istocie jest głów-ną stawką w tej grze. Jeśli warszawska uczelnia nie ma, w wyniku reformy szkolnictwa, podążyć w re-jony szkoły zawodowej i ambitnego, lecz „tylko” rzemiosła artystycznego, warto uświadomić so-bie, że horyzont, do którego podążamy, definiowa-ny być musi w kategoriach „struktur mentalnych”.

Zapytajmy, co jest istotną stawką reformy szkolnictwa wyższego w ogóle. Sądzę, że jest nią ostateczne zamknięcie etapu i m i t a c y j n e j

transformacji ustrojowej Polski, mającej do nie-dawna jako cel osiągnięcie „doskonałego” wzorca zachodniej demokracji i jej modelu szkoły z całą treścią prowadzonego w niej nauczania. Ten etap, nie bez oporu różnych środowisk, dla których rac-ją istnienia było traktowanie wejścia do zachod-nich struktur jako niekończącego się procesu dys-cyplinowania „niepełnosprawnych” cywilizacyj-nie Polaków, jest zamknięty. I to nie tyle przez „niespodziewaną” zmianę partyjnej władzy, lecz ze względu na paradoksalną logikę historii kul-tury i przemiany społeczno-gospodarcze świata. Zmiany polityczne są konsekwencją tego proce-su, a nie jego przyczyną!

Dążenie do stabilizacji rozwoju ekonomicz-nego, pojmowanego jako umiejętność synchroniza-cji różnych czynników wyznaczających utrzymu-jący się poziom wzrostu gospodarczego, oznacza m.in. zachowanie względnej równowagi spo-łecznej. A to wiąże się z redukcją nierówności, zwłaszcza biedy. Ponadto wyrównane możliwo-sci korzystania z dóbr, także przez poprawę ko-munikacji i dostępu do edukacji, musi oznaczać również samodzielność światopoglądową, czyli jakiś system wartości Polaków.

Niekwestionowanym środowiskiem kształt-owania wartości jest kultura symboliczna, a w jej sercu – sztuka. W obszarze szkolnictwa ar-tystycznego reforma powinna doprowadzić do od-dania polskim artystom głosu w światowym dyskursie, prowadzonym przez liderów kultury wizualnej, w żywotnych kwestiach. Chodzi o pro-blemy stające wciąż w nowym świetle i nowych kontekstach przed ludźmi, w świecie nowych technologii i nowych relacji międzyludzkich. Pro-blemy, które dotyczą krajów rozwiniętych, a nie peryferii. Jeśli nawet nie stanie się to z dnia na dzień, przynajmniej uruchomiony powinien być właściwy proces, obudzona świadomość, że pula wartości symbolicznych Polaków nie może być, tak jak w wybranych obszarach technologii prze-mysłowych, po prostu „kupiona” lub skopiowana, lecz musi wypływać z własnej, dogłębnie przeży-tej historii i obsługiwać własną, starannie rozpo-znaną wolę budowania przyszłości. Nikt nie za-stąpi artystów w podejmowaniu tych problemów.



Jeśli kwestie te mają (wręcz muszą) być przedmiotem ostrego sporu, konieczny konsens wyłonić się ma ze starcia obywateli (i obywateli artystów) tego kraju. **Stawką reformy szkół artystycznych jest autonomiczny głos polskich artystów na scenie międzynarodowej.**

To tutaj rozgrywa się m.in. wielowątkowy „dramat” autonomii artysty, któremu poświęciliśmy pierwszy numer nowych *Aspiracji*. Towarzyszy on dyskusjom, które zdołały się dziś rozlać szeroko poza nieliczne gremium artystów poświęcających się tej problematyce od paru lat.

W przypadku dyskusji o reformie szkoły artystycznej chodzi raczej o autonomię, jako specyficzną problematykę i język pojęć, w ramach dyskursu o tożsamości. Stawką reformy jest – przypomnę wyjściową tezę – przywrócenie własnego (autonomicznego) głosu na forum międzynarodowym. Przy czym chodzi o to, iż w świecie neoliberalnej wolności rozmywa się, aż do zupełnej utraty, tożsamość artysty. I mało pocieszające jest, że rozmywa się razem z innymi tożsamościami, np. tożsamością płciową, dezorientacją w kwestii lokalizacji własnych interesów osobowych i wspólnotowych. Dominuje w dyskursie artystycznym teza, że tożsamość (w każdym sensie) należy odrzucić jako relik, wygodniej jest żyć bez tożsamości. Doprawdy? Komu zależy na upowszechnianiu takiej tezy? To raczej podstęp konkurencji. Tożsamość jest dziś mocno reglamentowana i stała się przedmiotem namiętnego pożądanego. W związku z tym wyłania się naprawdę trudne pytanie, kluczowe nie od dziś dla artysty: **czy warto poświęcić jakąś część wolności, płacąc nią za zachowanie tożsamości? A może odwrotnie, tożsamość jest warunkiem wolnego głosu?**

Wolnego, a więc m.in. własnego, własnego, czyli w jakichś przypadkach osobnego. Czyżby przez to oryginalnego? Oryginalnego, a więc przyciągającego uwagę. Przyciągającego uwagę, a więc atrakcyjnego na rynku idei. **Wolność i tożsamość to awers i rewers tego samego medalu „za autonomię”.** Te zwłaszcza kwestie warto mieć na uwadze, gdy rozważa się kluczowe dla przyszłości Akademii decyzje w kwestiach „mentalnych”. Na naszych oczach dokonuje się zmiana sytuująca

nas w obszarze dylematów gospodarczych, politycznych i światopoglądowych, a przez to również artystyczno-estetycznych Europy, najbliższych kilkudziesięciu lat...

Stawiając problem nowych „struktur mentalnych” jako kluczowe zagadnienie w procesie wdrażania reformy szkolnictwa artystycznego w Polsce, zafundowaliśmy w czwartym numerze *Aspiracji* mały przegląd dydaktycznych treści oferowanych przez część kadry warszawskiej ASP, związanej z wydziałem pełniącym w dotychczasowych strukturach rolę „zaplecza” teoretycznego dla głównych twórczych praktyk w dziedzinie malarstwa, rzeźby i innych dyscyplin. Niech będzie to doświadczalna próbka. W kontekście powyższych rozważań uzasadnione staje się zwrócenie uwagi czytelników na działania „pracowni struktur mentalnych” i jej animatorów – Łukasza Izerta i Kuby Marii Mazurkiewicza. W tym kontekście także do rangi kluczowych urasta dydaktyka odpowiedzialna za wyposażenie myślowe artysty, zakres jego wiedzy i myślową sprawność operacyjną. Istotne stają się także pytania: kogo ma kształcić studium pedagogiczne na ASP? Jak kształtują się idee kuratora wystaw? Jak nauczać praktycznie? W jakim zakresie przyszły kurator, krytyk lub historyk sztuki powinien malować lub rzeźbić? Na te pytania odpowiadają autorzy tekstów z „szarych stron” naszego kwartalnika. Otwierają raczej niż systematycznie opracowują problem styku praktyki artystycznej i jej tradycji kształcenia na akademiach sztuki z problematyką wiedzy humanistyczno-społecznej i jej akademicką tradycją uniwersytecką. ¶

SŁAWOMIR MARZEC: W toku dzisiejszego precyzowania wizji Akademii, zdynamizowanego przez nową ustawę o szkolnictwie wyższym, warto nie zapominać rzeczy... najogólniejszych. Podobno przeciw całemu złu świata, jego głupocie, zakłamaniu, korupcji, nijakości itd. mamy tylko i wyłącznie edukację. I tu problem, bo jest ona zjawiskiem złożonym i niejednoznacznym, które ujmować można na wiele sposobów. W moim przekonaniu zawsze jednak pojawiają się tu dwa przeciwstawne bieguny. Upraszczając, nazwijmy to dydaktyzmem i edukacją *sensu stricto*. Dydaktyzm, czyli bezduszne kształtowanie „właściwych” postaw lub poglądów, poprzez narzucanie „właściwych” norm i kanonów do naśladowania, a współcześnie: mody i „słusznych zaangażowań”. Dydaktyzm konsekwentnie pomija kwestię racjonalności, wolności i podmiotowości, mimo że wiadrami szermuje tymi hasłami. Natomiast edukacja ma swe korzenie w greckiej idei metanoi, której celem była przemiana człowieka, dostosowanie go do panujących w danej wspólnocie ideałów. Tę opozycję dydaktyzmu i edukacji najlepiej wyraża klasyczny dylemat liberała: czy wolność (edukacja) ma być obroną przed złem, czy szansą na pełny rozwój? Inaczej mówiąc: czy edukacja ma służyć poskromieniu w nas bestii (Hume), czy wychowaniu obywatela (Kant)? Lecz jakież może mieć to zastosowanie w nauczaniu „oryginalnych twórców” w czasach postkrytycznej postironii?...

Edukacja zasadniczo wiąże się z oświeceniowym projektem racjonalnej socjalizacji. John Locke twierdził, że wszelkie problemy społeczne rozwiążą się same, gdy ludziom damy czas wolny i wykształcenie. Dawne rytuały inicjacyjne zastąpiono więc egzaminami. Wszakże okazuje się, że nie jesteśmy istotami racjonalnymi, lecz tylko nimi bywamy. I to niekiedy. Zauważyli to już romantycy, twierdząc, jak np. John Ruskin, że *po czątkiem wszelkiego wychowania powinno być uczucie podziwu i entuzjazmu, oraz widzenie jasno* – łączące religię, poezję i filozofię, czyli zintegrowana wizja świata przyswojona poprzez doświadczenie. Z biegiem czasu nadzieja Locke’a na powszechną i wyzwalającą edukację przybierać zaczęła postać radykalną czy wręcz totalitarną.

Wspomnijmy dla przykładu obietnicę Trockiego, iż *ludzkość zobaczy samą siebie jako surowiec*, lub też bełkoty leninowca Łunaczarskiego (i dzisiejszych jego pogrobowców) o sztuce *pomocnej w zarządzaniu masami*.

Narastająca specjalizacja zamienia kształcenie ogólne w zawodowe. Są więc cybernetycy i hydrobiolodzy, ale zaczyna brakować ludzi zdolnych całościowo spojrzeć na nasze życie. Analogicznie w sferze sztuki pojawiają się tricksterzy, postfeministki, artywiści itd., ale zaczyna brakować artystów zdolnych podjąć wyzwanie sztuki jako sztuki w całej jej złożoności i wielowymiarowości. Nakłada się na to kultura masowa ze swoją dominacją tego, co łatwiejsze. Promowana jest więc adaptacyjność i plastyczność. Posiadanie bardziej stabilnej tożsamości, przekonań czy wymagań okazuje się wręcz balastem. Modelową postacią staje się artysta nieposiadający żadnych poglądów ani umiejętności. Potrafiący jedynie „otwarciem” przeżuwać bieżące trendy i slogany. Pojawia się wręcz opinia, że człowiek w klasycznym sensie wykształcony to człowiek zablokowany i ograniczony. Otwieramy tym samym na oścież wrota ciemności i cynicznemu koniunkturalizmowi. Mając to wszystko na uwadze, ładnych kilka lat temu opublikowałem w *Arteonie* (9/2014) rozłożyste uargumentowany list otwarty do ministra edukacji, domagający się wprowadzenia w szkołach obowiązkowych lekcji... chamstwa. Aby bowiem przystosować nasze dzieci do aktualnej sfery publicznej, powinniśmy nauczyć je łączyć i oszukiwać bez żadnych zahamowań. Wszyscy powinni też umieć być wulgarni i obsceniczni, bo dzisiaj to wszak oznaka autentyczności i zaangażowania. Oczywiście moja propozycja miała podtekst etyczny – jeśli bowiem wszyscy w równym stopniu będziemy potrafili być chamscy, to chamstwo przestanie być skuteczne, przestanie być siłą kreującą nasze życie publiczne.

Perspektywy wszakże nie są zachęcające, statystyki bowiem dowodzą, iż średnia inteligencja systematycznie spada. Prawdopodobnie człowiek przyszłości nie będzie więc transmaterialem cyborgiem, lecz mięsistym półdebilem. Czyż zatem patrząc w przyszłość, powinniśmy odpowiadać



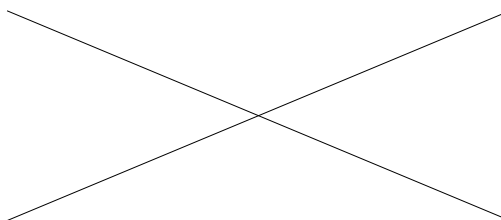
na jej zew i „postępowo” ją przyspieszać, czy raczej uporczywie bronić „rezerwatów” przytomności?... Oba rozwiązania raczej marne.

Uważam, że sztuki nauczyć nie można (*vide* mój obszerny tekst *Jak uczyć malarstwa w świecie, który się do tego nie nadaje*, *Arsforum* nr 3/2018), bo jest ona przecież kwestią kreacji. Można jedynie uczyć praktyk artystycznych – warsztatu, wiedzy, poszerzać wyobraźnię i wrażliwość, dodawać otuchy w poszukiwaniu własnej podmiotowości, kształcić świadomość złożonych kontekstów sztuki *etc.*, czyli: przygotowywać studentów do dojrzałego i samodzielnego samookreślenia. Tymczasem zaczyna się wymagać od nas przygotowania gotowego produktu na rynek albo uklepania maszynki wizualizującej „właściwe” slogany. Marne oba te wymagania.

Przypominając najogólniejsze kwestie, nie traćmy jednak z oczu rzeczy „podrzędnych”. Nowa ustawa, a raczej wycofane z niej regulacje (minister Gowin zrezygnował na prośbę minister Rafalskiej ze zrównania wieku emerytalnego profesorów; *Onet.pl*, 18.03.2018) w połączeniu z innymi ustawami prowadzą do kuriozalnych rozwiązań. Otóż po 60. roku życia kobiety pracujące będą dostawać jednocześnie pensję i emeryturę lub – jeśli nie przejdą na emeryturę – pensję i dodatek motywacyjny 7% rocznie, co spowoduje, że ich emerytury będą o 35% wyższe niż mężczyzn. ZUS oblicza mi zatem emeryturę na kwotę 2,4 tys. zł, lecz gdybym był kobietą, to bym dostał około 3,2 tys. zł. Ja tego nie rozumiem, ale monitowane przeze mnie w tej sprawie Ministerstwo Rodziny, Ministerstwo Edukacji i rzecznik praw obywatelskich zgodnie twierdzą, że podobno ma to jakiś związek z wprowadzaniem w naszym kraju idei demokracji, konstytucyjnej równości obywateli oraz zasady równej płacy za tę samą pracę. Przy czym z pisma rzecznika wynika dodatkowo, że mężczyźni w tym kraju nie mają prawa czuć się dyskryminowani, bo to zarezerwowane jest wyłącznie dla kobiet. Podczas dyskusji nowej ustawy na posiedzeniu rady wydziału próbowałem przedstawić ten problem, lecz zostałem zakrzyczany przez koleżankę twierdzącą, że domagając się równości praw i równości wynagrodzenia... walczyć

z równouprawnieniem kobiet. I w ten oto sposób o wynagrodzeniach polskich profesorów nie decydują już ich kompetencje, ich dorobek, wiedza, publikacje, lecz anatomia.

A całą resztę możemy sobie dowolnie przedyskutować. ¶



Spis treści

ASPIRACJE

#53/54 (3/4/2018)

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie /
Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly

Wydawca / Published by

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Rada Redakcyjna / Advisory Board

Wiktor Jędrzejec, Roman Kubicki, Teresa Pękala, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / Editor-in-Chief

Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / Deputy Editor-in-Chief

Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / Editorial Assistant

Lidia Skarżewska

Projekt / Designed by

Emilia Pyza

Współpracują z nami / Cooperation

Grzegorz Borkowski, Eulalia Domanowska, Hanna Faryna-Paszkievicz,
Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia, Zofia Jabłonowska-
-Ratajska, Robert Jasiński, Krzysztof Jurecki, Bożena Kowalska, Roman
Kubicki, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Teresa Pękala, Iwona Szmelter

Druk / Printed by

Drukarnia Akapit, Lublin

Papier / Paper

Munken Pure

Złożono krojami / Fonts

Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.

Zdjęcia nieopisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.

/ Authors of the texts bear the sole responsibility for unsigned photographs included in the text.

Kontakt / Contact

asp.aspiracje@gmail.com

- 3 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 8 Wiktor Jędrzejec, **Czym wypełnić tę ramę?**
- 20 Teresa Pękala, **Architektura (w) wolnej przestrzeni**
- 25 Krzysztof Jurecki, **Dotarcie do sedna portretowania?**
- 29 Sławomir Marzec, **Patosy przestrzeni wielowymiarowe**
- 36 Arkadiusz Karapuda, **Die Spurensuche**
- 40 Alexandra Hołownia, **Paryż – 45. Międzynarodowe Targi Sztuki Fiac**
- 44 Zofia Jabłonowska-Ratajska, **Malarstwo w Zachęcie. Malarskie wydarzenia w przestrzeni**
- 46 Maciej Szańkowski, **W nurcie i obok nurtu. Myśli na koniec 2018 roku**
- 49 Maciej Szańkowski, **Rekomendacje: Maria Wasilewska**
- 53 Maja Wolniewska, **Awangarda i państwo**
- 56 Hanna Hanć, **Koncepcja design thinking w zarządzaniu uczelnia artystyczna**
- 61 Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz, **Od autoedukacji do dydaktyki. Pracownia Struktury Mentalnych w latach 2011–2018**
- 73 Olaf Kwapis, **W stronę Południa... Rola i znaczenie podróży edukacyjnej w nauczaniu (o) sztuki (ce)**
- 83 Ewa Muszyńska, Berenika Zimończyk, **Nauczyciel plastyki czy sztuki?**
- 89 Marek Dzieńkiewicz, **Jak historia sztuki uczyć malarstwa**
- 93 Piotr P. Płucienniczak, Karolina Thel, **Jak nauczać praktycznie? Doświadczenia Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie**
- 102 Łukasz Ronduda, **Wystawa jako film, czyli o łączeniu praktyki kuratorskiej i reżyserskiej**
- 108 Grzegorz Borkowski, **Archiwalne, ważne dziś: Jan Świdziński**
- 109 Jan Stanisław Wojciechowski, **Recenzja**
- 111 Przemysław Kwiek, Jan Stanisław Wojciechowski, **Dwugłos na temat książki Jana Rylkego Moralitety**
- 116 Wybrane z kalendarza
- 118 Summaries
- 120 Nasi autorzy



WIKTOR JĘDRZEJEC

Czym wypełnić tę ramę?

8

Mówi się o Ustawie 2.0, że jest to rama, którą powinniśmy wypełnić obrazem naszej uczelni.

Dlaczego więc się boimy to robić? My, artyści, projektanci, osoby twórcze na co dzień stające przed takim samym dylematem. Czego się boimy? Białego blejtramu, czystej kartki papieru, kartonu gotowego do zarysowania?

Boimy się zmiany, boimy się instynktownie o swoją przyszłość, o swoje bezpieczne życie, boimy się o swoją karierę, nie wiążąc jej z przyszłością naszej Akademii, naszego miejsca pracy i studiów.

Wszyscy znamy hasła o tym, że każda zmiana niesie z sobą szanse rozwoju, ale sami unikamy zmian w życiu osobistym, choć marzymy o cudownych zmianach w karierze zawodowej.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie jest obecnie na zakręcie, taka ocena wynika z ostatniej parametryzacji i z naszej oceny dorobku po 18 miesiącach działalności artystycznej i naukowej kadry. To właśnie trzeba wiedzieć, żeby stwierdzić z całym przekonaniem, że Ustawa 2.0 dla naszej uczelni stanowi **wielką szansę**. Dlaczego?

Ponieważ możemy wreszcie udowodnić, że jesteśmy bardzo dobrą uczelnią. Przecież o tym

rozmawiamy na korytarzach i na dziedzińcu ASP, o tym, że jesteśmy najlepsi. Tylko musimy umieć pokazać się od właściwej strony, nie będziemy wreszcie dorabiać sobie twarzy naukowców, jeśli jesteśmy artystami, a nasza twórczość będzie mogła być finansowo wspierana środkami statutowymi uczelni. To chyba najważniejszy punkt, jaki wspiera moją tezę o wielkiej szansie.

Problemów na naszej uczelni jest bardzo wiele i same się nie rozwiążą, musimy rozwiązać je przede wszystkim my, kierownictwo uczelni: rektor, prorektorzy, dziekani i prodziekani. To na nas ciąży obowiązek przygotowania projektu tego wielkiego obrazu, jakim jest Akademia. Możliwości jest wiele, jedna rzecz jest konieczna. To zmiana naszej mentalności.

Podstawowe zmiany wynikają wprost z ustawy, a dotyczą kryteriów oceny uczelni (rys. 1, rys. 2). W myśl hasła, że uczelnia to przede wszystkim ludzie, że od oceny naszego dorobku artystycznego i naukowego będzie zależała ocena Akademii, a z kolei od jej wartości będą zależały nasze możliwości rozwojowe:

- możliwość prowadzenia kierunków studiów na poziomie akademickim lub zawodowym (studia magisterskie),
 - przewodowość w dyscyplinie (tak lub nie),
 - możliwość prowadzenia szkoły doktorskiej,
 - możliwość rekomendowania swoich przedstawicieli do Rady Doskonałości Naukowej i innych gremiów akademickich,
- ale przede wszystkim
- finansowanie uczelni i naszej działalności artystycznej.

Od dwóch lat aktywnie uczestniczyliśmy z dr Joanną Szymoniczek (kierownikiem Działu Współpracy Zewnętrznej) we wszystkich spotkaniach Narodowego Kongresu Nauki.

W Krakowie, gdzie we wrześniu 2017 roku przedstawiono oficjalnie projekt Ustawy 2.0, brałem udział w panelu dyskusyjnym o przyszłości polskiego szkolnictwa artystycznego. Na naszej uczelni odbyło się podsumowanie dyskusji społecznej nad Ustawą 2.0, podczas którego wicepremier Gowin przedstawiał ostatnie założenia zmian w ustawie.

To wszystko kazało rektorowi zrealizować już w kwietniu ustawowy obowiązek władz uczelni, a dokładnie samego rektora, przygotowania strategii rozwoju uczelni. Dlatego od kwietnia 2018 rozpoczęła pracę Rektorska Komisja ds. Strategii Rozwoju.

Została powołana zarządzeniem rektora nr 8/2018 z 28 marca 2018 roku. Celem komisji było stworzenie nowej strategii rozwoju Akademii w oparciu o Ustawę 2.0. Przygotowanie takiej wizji rozwoju strategicznego uczelni na lata 2018–2021 rozpoczęliśmy od analizy efektów pracy poprzednich komisji o podobnym charakterze pracujących na naszej uczelni. Braliśmy również pod uwagę zmieniające się warunki funkcjonowania wyższej uczelni artystycznej we współczesnym otoczeniu społeczno-kulturowym Warszawy.

Komisja pracowała w okresie od kwietnia do listopada 2018 roku. W tym czasie odbyło się jedenaście spotkań plenarnych oraz trzy spotkania zespołów problemowych wyłonionych ze składu

komisji. Podczas kilku pierwszych spotkań członkowie komisji dokonali diagnozy obecnej sytuacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod względem struktury, organizacji funkcjonowania oraz pozycji na tle innych uczelni artystycznych w Polsce. Diagnoza ta pozwoliła określić zarówno silne, jak i słabe strony naszej Akademii. Umożliwiła również określenie priorytetów i dalszego kierunku rozwoju uczelni. Temu służyły dwa spotkania z zaproszonym ekspertem Hanną Hanć.

Kolejnym etapem prac komisji był podział na trzy zespoły:

1. Zespół ds. Kształcenia i Problemów Dydaktycznych,
2. Zespół ds. Opracowania Idei Uczelni i Preambuły do Nowego Statutu,
3. Zespół ds. Działalności Artystycznej i Ewaluacji Pracowników.

Każdy zespół pracował w czasie wakacji i zakończył pracę w postaci dokumentu podsumowującego. Wszystkie dokumenty zostały przedstawione podczas plenarnego spotkania komisji i przedyskutowane z kierownikami działów merytorycznych ASP odpowiedzialnych za dydaktykę oraz ewaluację, a także z prawnikami.

Założenia ideowe pracy komisji wyrażają się w kilku zdaniach opartych na naszej diagnozie, które niosą jednocześnie propozycje rozwiązań praktycznych.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, jako uczelnia akademicka działająca w jednej dyscyplinie: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, daje nam szansę na wyjście z impasu po ostatniej parametryzacji.

Widząc nadal sens hasła ideowego ojców założycieli naszej uczelni: *Sztuka stosowana*, chcemy wszyscy, by każdy kierunek kształcenia był oparty na sztuce. Chcemy również, by nasza Akademia dawała realne szanse studiowania na uczelni, na której pracuje wybitna kadra nauczycieli akademickich będących jednocześnie wybitnymi artystami. Widzimy szansę w zmianach dotyczących procesu ewaluacji, który staje się podstawą budowy nowej struktury uczelni, daje również możliwość wsparcia finansowego twórczości artystycznej i projektowej naszej kadry badawczo-dydaktycznej oraz



prowadzenia badań naukowych w obszarze dziedzictwa narodowego i światowego w konserwacji dzieł sztuki.

Studenci chcieliby korzystać w większym wymiarze z potencjału naszej uczelni, dlatego zwracamy uwagę na potrzebę stworzenia im większej elastyczności w doborze zajęć. Ścisła siatka godzin na wydziałach, które „zabetonowały” możliwości dokonywania wyboru indywidualnych ścieżek kształcenia, jest głównym elementem utrudniającym studentom budowanie indywidualnego programu kształcenia na naszej uczelni. To przede wszystkim wyraz nadmiernego zatrudnienia, które ma parę innych ważnych skutków. Gnębią one nasze środowisko i nie pozwalają się rozwijać. Niskie płace, przeciążony program zajęć (ponad 40 godzin dydaktycznych tygodniowo), zwiększone limity przyjęć na studia, zajęcia korektowe, brak warsztatów dla wszystkich prowadzących.

Te i inne problemy Komisja ds. Strategii Rozwoju zasygnalizowała, przekazując jednocześnie JM Rektorowi efekty pracy zespołów: schemat organizacyjny przygotowany przez Zespół ds. Kształcenia i Problemów Dydaktycznych, pracujący pod kierownictwem prof. Jerzego Porębskiego, wskazania Zespołu ds. Działalności Artystycznej i Ewaluacji Pracowników, pracującego pod kierownictwem dr. hab. Arkadiusza Karapudy, oraz propozycje preambuły do statutu przygotowanej przez Zespół ds. Opracowania Idei Uczelni i Preambuły do Nowego Statutu pracujący pod kierownictwem prof. Mirosława Duchowskiego.

←
EWA DĄBROWSKA

→
KAMIL STANISZEWSKI

→
OLA GAŚSIOR, DZIECKO I CZARY 4

CO WYDAJE SIĘ BYĆ WAŻNE I DLACZEGO MUSIMY O TYM ROZMAWIAĆ TAK SZYBKO?

Współpraca zewnętrzna i wewnętrzna, którą próbujemy sprzedać pod hasłem ideowym *Akademia otwarta*. Tego nam wszystkim brakuje: możliwości dzielenia się z kolegami, ale także z mieszkańcami Warszawy swoją twórczością i wiedzą, swoimi osiągnięciami. Zaczęliśmy to robić dziesięć lat temu dzięki idei prof. Pawła Nowaka w stosunku do naszych studentów. *Coming Out* to wspaniale rozwijający się projekt wspierany finansowo przez partnerów zewnętrznych, bo ze wsparciem finansowym dobrych idei nie ma problemów. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Miasto Stołeczne Warszawa od samego początku zaangażowały się w realizację tego projektu, bo widzą w nim szanse realizacji swoich zadań statutowych. Nie ma też problemu z zaangażowaniem mediów, bez których nie osiągnie się sukcesu społecznego. To wszystko oczywiście kosztuje, ale mamy poczucie, że ciężka praca i wielkie pieniądze przynoszą zysk naszej Akademii, a tym samym naszej społeczności.

Tak sobie wyobrażam korzystanie z szansy, jaką nam daje obowiązek zmian. W tym roku mieliśmy okazję zrealizować cztery, z *Coming Outem* łącznie, duże przedsięwzięcia artystyczne:

- obchody czterdziestolecia powstania Wydziału Wzornictwa (trzy wystawy),
- 26. Międzynarodowe Biennale Plakatu (trzy wystawy),
- *Kostium na przełomie wieków, 1990–2015* – międzynarodowa wystawa promująca nasz Wydział Scenografii.

Potrzebujemy takich wydarzeń, które będą nie tylko lokalne, branżowe, środowiskowe, ale dadzą szanse pochwalenia się światu osiągnięciami warszawskiej ASP. I to jest rola władz uczelni. Musimy wspierać i inicjować takie inicjatywy naszego środowiska, które przyniosą trwały ślad w kulturze uczelni, miasta, kraju itd. Do tego konieczne są zmiany przede wszystkim, tak jak pisałem, naszej mentalności. Akademia nie jest pępkiem świata, ale może się nim starać. Dlatego, że jesteśmy









uczelnia stołeczną, do nas trafiają najłatwiej wszelkie pomysły władz dotyczące sztuk wizualnych. To w Warszawie najwięcej się dzieje w kulturze, w dodatku nasza główna siedziba mieści się przy Krakowskim Przedmieściu, najlepszym miejscu w kraju. To do nas trafiają wszystkie delegacje uczelni zagranicznych przyjeżdżające do Polski, to u nas chcą się pokazywać inne uczelnie. Nie trzeba chyba wymieniać dalej. Mamy olbrzymi potencjał do wykorzystania, ale nie mamy sił przerobowych!

AKADEMIA PRZEROSŁA SAMĄ SIEBIE!

W ostatniej dekadzie powiększyła się dwukrotnie liczba naszych studentów oraz osób pracujących i współpracujących. O jedną trzecią zwiększyła się liczba kierunków i wydziałów, a cała struktura zarządcza i administracyjna pozostała bez zmian. To problem mentalny nas wszystkich, a nie kierownictwa uczelni. Walczymy o etaty dla nowych asystentów i wykładowców, a nie mamy pracowników inżynierijno-technicznych i warsztatów, w których moglibyśmy realizować nasze projekty dydaktyczne i artystyczne. Przykładem może być Studio Green Box przy ulicy Spokojnej, zbudowane za spore pieniądze w 2009 roku, dające dosyć duże możliwości realizacyjne, a już dzisiaj w procesie likwidacji ze względów technicznych. To ewidentny brak zarządzania wiedzą o naszym potencjale, brak informacji o nas, o naszych osiągnięciach doprowadził do tak złej oceny parametrycznej. To samo dotyczy promocji uczelni i Działu Współpracy Zewnętrznej, Działu Kadr i Płac, Kwestury. Szkoła się rozrosła, a nie poszedł za tym rozwój służb wspierających.

Ustawa 2.0 na pewno zmieni strukturę zarządczą uczelni. Do centrali przechodzą obowiązki programowe (Senat przejmuje rolę rad wydziałów) oraz cały proces ewaluacji i przewodowości. To wymusza zmiany struktury naszej administracji.

Trzeba teraz popatrzeć krytycznie, ale przede wszystkim całościowo na naszą uczelnię i powiedzieć sobie jasno, że przyrost liczby pracowników badawczo-dydaktycznych nie poprawia nam

oceny. 420 pracowników, czyli 320 etatów w liczbie N, to raczej kłopot uczelni, nie zysk. Obowiązek składania oświadczeń i sprawozdań ma każdy pracownik badawczo-dydaktyczny (od asystenta do profesora). Jeśli chcemy pracować na stanowiskach dających szansę na osobisty rozwój, musimy przygotować sprawozdania dotyczące nawet czterech najlepszych swoich osiągnięć artystycznych lub naukowych w latach 2017–2020. Takiego obowiązku nie mają wykładowcy. Nie muszą przedstawiać sprawozdań w zakresie swoich osiągnięć, ale też na ich działalność uczelnia nie otrzymuje dofinansowania statutowego przeznaczonego od nowego roku na twórczość artystyczną i działalność badawczą.

Wszyscy teraz musimy złożyć oświadczenia i sprawozdania z działalności w dyscyplinie: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki na poziomie 1280 wybitnych osiągnięć już za dwa lata. To wymaga wielkiej, systematycznej pracy całych zespołów, a nie pojedynczych ludzi.

Od założeń ideowych opartych na Ustawie 2.0 – ewaluacja – finansowanie dorobku artystycznego naszej kadry. Od naszej tradycji uczelnianej – sztuka stosowana.

Od kryteriów budujących budżet – algorytm finansowania uczelni artystycznych.

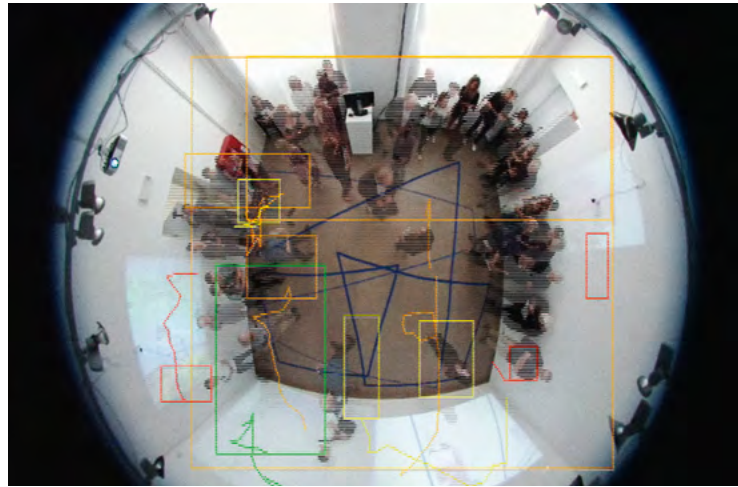
Od tego wszystkiego zależy nasz los, ale przede wszystkim los AKADEMII.

**Jak namalować ten obraz,
jakim jest akademia
w tak krótkim czasie?**

Nie wiem, jak zrobić to dobrze i bez błędów. Wiem na pewno, że musimy, jak przystało na trudną i delikatną materię, jaką jest edukacja, postępować ostrożnie, bez gwałtownych ruchów. Nie mamy czasu na gruntowną analizę i gruntowną debatę, dlatego powinniśmy według mnie pomyśleć o projekcie dwufazowym. Faza przejściowa – to idea na najbliższe trzy lata, do pierwszej ewaluacji według nowych zasad i oceny, jaką otrzymamy już jako cała uczelnia. Faza druga – zaraz po ocenie ewaluacyjnej i diagnozie dokonanej w uczelni po

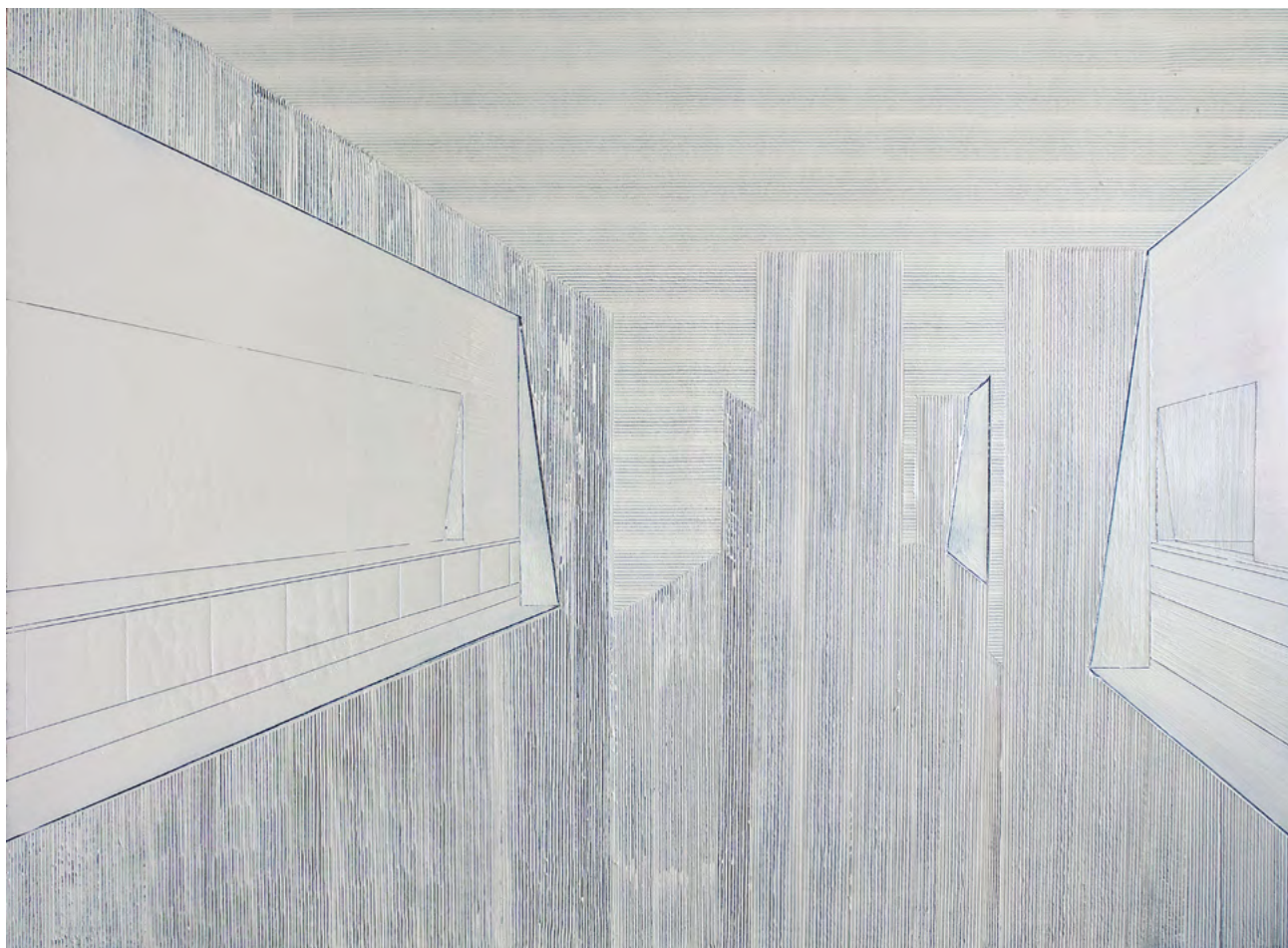


17



- ↑ SEBASTIAN WINKLER
- ↑ MICHAŁ MAJDAK
- KATARZYNA KIMAK

18



↑ MARIUSZ BONNA

TEKST ZOSTAŁ ZILUSTROWANY
PRACAMI STUDENTÓW Z WYSTAWY
COMING OUT
NAJLEPSZE DYPLOMY ASP W WARSZAWIE 2018

ZDJĘCIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
ORGANIZATORÓW WYSTAWY

wyborach rektora. Ale przede wszystkim przygotowanie długofalowej strategii z nowym Senatem. Teraz, po spotkaniu w Dłużewie władz uczelni, Kolegium Rektorskiego z przedstawicielami Rektorskiej Komisji Strategii i Rozwoju, wydaje się jasne, że nie możemy przy tak wielkim niezrozumieniu Ustawy 2.0 poświęcić całej naszej energii na spór wewnętrzny. Wręcz odwrotnie, musimy wzmocnić nasze służby, by zjednoczeni osiągnąć warunek minimum, jakim jest ocena ewaluacyjna w 2021 roku na poziomie B+.

WSZYSTKIE RĘCE NA POKŁAD!

Nie mamy szans w ciągu najbliższych dziesięciu miesięcy zmienić skutecznie całej struktury uczelni. Przy minimalnych ruchach musimy osiągnąć maksimum możliwości. I tak operacja jest, jak na naszą uczelnię – przypomnę: największą uczelnię artystyczną w naszym kraju, z wielką bezwładnością operacyjną – działaniem szalenie trudnym.

Praca rozpoczęła się w kwietniu i żadna część przygotowanego materiału, nawet w tej chwili odrzucona, nie pójdzie na marne. Od 1 listopada 2018 roku współpracujemy z Fundacją Rozwoju Szkolnictwa Wyższego w zakresie przygotowania podstawowych dokumentów legislacyjnych uczelni. Projekt statutu i szeregu regulaminów to wielkie zadanie, które będziemy realizować podczas normalnej działalności uczelni, przy trzech europejskich projektach, przebudowie rektoratu i wszystkich codziennych kłopotach. Wydaje się, że musimy stworzyć zespół, który napisze wszystkie te dokumenty i przeprowadzi całą kampanię informacyjną na uczelni tak sprawnie, by 1 października 2019 roku warszawska Akademia Sztuk Pięknych mogła rozpocząć nowy rok akademicki w nowych warunkach i strukturze. I znowu kłania nam się zarządzanie wiedzą, jak informować i dyskutować w takich warunkach? Sytuacja pozwala mi wykorzystać wieloletnie doświadczenie w zarządzaniu całym szkolnictwem artystycznym w Polsce i pomóc uczelni, poświęcając cały swój czas na realizację tych zadań. Należy do moich obowiązków

– przypomnę, że pełnię funkcję prorektora ds. badań i rozwoju – przygotowanie strategii i nadzór nad obszarem badawczym, a w przyszłości artystyczno-badawczym (czekamy na rozporządzenie MNiSW o ewaluacji). Z mojego doświadczenia wynika, że nie da się tego wszystkiego osiągnąć, nie przekonawszy społeczności akademickiej do naszego planu. Nic nie zrobimy bez zrozumienia przez pracowników i studentów celu zmian.

Dlatego będziemy organizowali spotkania informacyjno-szkoleniowe dla różnych grup w Akademii (doktorantów, studentów, pracowników administracji). Przede wszystkim jednak musimy przywrócić naturalny kanał informacyjny, który w tej chwili źle działa, czyli rady wydziałów i Senatu. Członkowie tych kolegiów są zobowiązani do informowania społeczności akademickiej o treści spotkań, w których uczestniczą. Sam nadal oferuję wszystkim jednostkom swoje uczestnictwo (z podległymi mi osobami) w posiedzeniach rad wydziałów i katedr, jeśli będzie oczywiście taka potrzeba.

To naprawdę ostry zakręt na naszej drodze, możemy go przejść sprawniej razem. Będzie oczywiście wymagał kompromisów i zrozumienia innych grup naszej społeczności, ale tolerancję i otwartość na innych mamy wręcz wpisana w zakres obowiązków służbowych, zatem ją wykorzystajmy.

CZYM WIĘC WYPEŁNIMY TĘ RAMĘ?

Naszą otwartością na współpracę wewnętrzną i zewnętrzną, na obcych i nas samych. Naszą tolerancją na poglądy i koncepcje.

Ale przede wszystkim wypełnimy ją NASZĄ SZTUKĄ, bo po to jesteśmy w Akademii. ¶



TERESA PĘKALA

Architektura (w) wolnej przestrzeni

20

25 listopada 2018 roku zakończyło się Biennale Architektury w Wenecji. Tematem przewodnim była *Wolna przestrzeń – Freespace*. Wokół niego koncentrowały się realizacje tytułowej wystawy głównej i wystaw w pawilonach narodowych. Autorkami pomysłu były kuratorki tegorocznej ekspozycji – Yvonne Farrell i Shelley McNamara, założycielki pracowni Grafton Architects.

Pojęcie przestrzeni łączy znaczeniowo wolność, otwartość, ekspansywność, nieograniczoność. Natomiast z pojęciem architektury wiąże się ograniczenie, zamknięcie i przekształcenie przestrzeni w miejsce. Architektura wkracza w obszar wolnej przestrzeni, staje się miejscem, z którego człowiek myśli o przestrzeni, projektuje i planuje, tworzy własne wyobrażenie przestrzeni. Miejsce ma charakter konkretny. Pojęcie wolnej przestrzeni w odniesieniu do architektury zapowiada sproblematyzowanie odwiecznej opozycji miejsca i przestrzeni oraz przemyślenie na nowo samej kategorii przestrzenności. Kuratorki ekspozycji *Freespace* dostrzegają w architekturze moc rozbudzania wrażliwości na doznania przestrzenne, zachęcają projektantów i użytkowników do myślenia

o architekturze jak o szczególnej artykulacji wolnej przestrzeni. Na ile idea tak pojętej wolnej przestrzeni została podjęta? W ocenach jury w największym stopniu ideę *Freespace* zrealizowała, a tym samym Złotego Lwa XVI Międzynarodowej Wystawy Architektury i laur Najlepszego Pawilonu zdobyła Szwajcaria za instalację architektoniczną *Svizzera 240: House Tour*. Wyróżnienie w tej kategorii otrzymała Wielka Brytania za projekt *Island*. Indywidualną nagrodę Złotego Lwa dla najlepszego uczestnika wystawy otrzymał Portugalczyk Eduardo Souto de Moura, Srebrnego Lwa – architekci belgijscy Jan de Vylder, Inge Vinck oraz Jo Taillieu, a specjalne wyróżnienie – Indonezyjczyk Andry Matina. Nie wchodząc w specjalistyczne dyskursy, ograniczę się do stwierdzenia, że zobaczyliśmy projekty odwołujące się do bardzo różnych teorii i tradycji. Architektura nie jest „tekstem” głównym, raczej pre-tekstem do refleksji na temat przestrzeni.

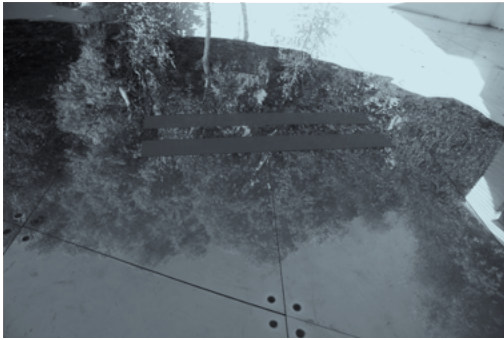
Odbývające się od 1980 roku Biennale Architektury w Wenecji gromadzi zwykle nieco inną publiczność niż mające ponadstuletnią tradycję Biennale Sztuki. Tegoroczna impreza utwierdza



† THOMAS WILLEMEIT, WOLFRAM PUTY, LARA KRÜCKEBERG, MARIANNE BIRTHLER, *UNBUILDING WALLS*, WYSTAWA W PAWILONIE NIEMIEC, BIENNALE, WENECJA 2018.

w przekonaniu, że odbiorcy dobrze wyczuwają transgresyjne, interdyscyplinarne dążności w sztuce i dawne podziały odchodzą w przeszłość. Na biennale do Wenecji przyjeżdża się po to, by zobaczyć, usłyszeć, poczuć, co dzieje się w świecie sztuki, w różnych jej dziedzinach. Temat wystawy i jego realizacje w pawilonach narodowych są znaczącym dowodem przesilenia w dyskursach o sztuce w konfrontacji z językami poszczególnych dziedzin artystycznych. O ile dobrze odczytuję intencje kuratorek i idee artystyczne wystaw, było to biennale przeznaczone nie tylko dla znawców i miłośników architektury. Ekspozycje narodowe może nie tyle zaskakiwały różnorodnością, ile wprawiały w stan konfuzji poznawczej niewspółmiernością języków architektonicznych, artystycznych, ekologicznych, politycznych, społecznych i innych.

Sztuka nowoczesna i jej teorie przyzwyczyły nas wprawdzie, że to, co wystawiane, nie musi odnosić się do dziedziny rzeczywistości, którą reprezentuje, a proces percepcji wykracza poza ramy aktualnych specjalistycznych dyskursów, niemniej jednak egzemplifikacja tych procesów na ograniczonej przestrzeni weneckich Giardini robi wrażenie. Niewspółmierność projektów i ich odniesień pokazuje, jak bardzo oddaliśmy się od myśli M. Foucaulta, że dyskursy stanowią „wiedzę/władzę” ograniczającą możliwości kontaktu człowieka ze światem. Wolna przestrzeń, jako wyzwanie do doznań bezpośrednich w odniesieniu do architektury, problematyzuje i rekonstruuje myślenie o naszym miejscu w środowisku. Otwarta formuła odpowiedzi na pytanie o relacje między przestrzenią mentalną a fizyczną stworzyła pole mediacji między sferą teoretycznych projektów i wykreowanych przez wyobraźnię wirtualnych miejsc a praktyką społecznego doświadczania przestrzeni. Wyraźna obecność tych dwóch kategorii: konkretnego miejsca i otwartej przestrzeni, mogłaby sugerować, że obserwowane przesilenie to forma architektonicznego *katharsis* przez powrót do źródeł i zarazem

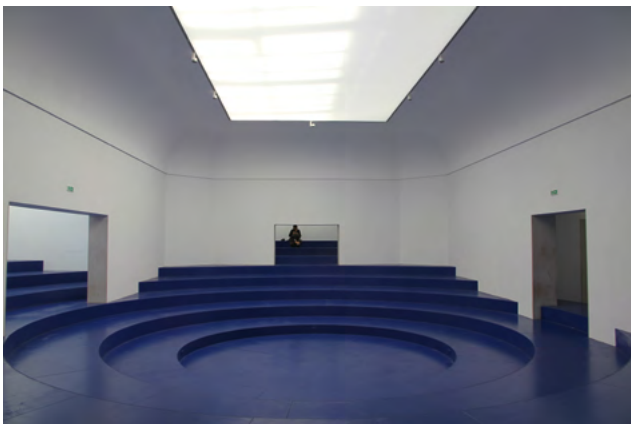


← LAAC, *SPHÄRE 1:50.000*, INSTALACJA W PAWILONIE AUSTRII, BIENNALE, WENECJA 2018.

↓ HENKE SCHREIECK, *LAYERS OF ATMOSPHERE*, INSTALACJA W PAWILONIE AUSTRII, BIENNALE, WENECJA 2018.

↓ LÉONE DRAPEAUD, MANUEL LÉON FANJUL, JOHNNY LEYA, ROXANE LE GRELLE, *EUROTOPIE*, WYSTAWA W PAWILONIE BELGII, BIENNALE, WENECJA 2018.

22



próba przepracowania w duchu późnej nowoczesności myślenia o ludzkiej obecności w środowisku. To przepracowanie dotyczyło zarówno historii architektury, oceny jej osiągnięć, jak i problematyki miejsca jako integralnego składnika środowiska w kulturowych uwarunkowaniach.

Wyraźnie obecne były wątki ekologiczne, co nie zaskakuje. Rysem nowym były próby wyjścia w debacie o przestrzeni architektonicznej ku osiągnięciom nauk kognitywnych. Spektakularne pod tym względem były trzy instalacje w Pawilonie Austrii pod wspólnym tytułem *Thoughts Form Matter* wizualizujące napięcie między obrazem, ciałem i przestrzenią w postrzeganiu, które ma charakter dynamiczny. Pojęcie przestrzeni wewnętrznej, „idealnego konstrukt”, przestrzeni „formującej”, przywołuje odległym echem Kantowskie kategorie, lecz powinowactwo to jest odległe. Podważa je koncepcja „odchylenia-różnicy”, „atmosfery” i „piękna”. We wprowadzeniu do projektu czytamy, że *Bez takiej duchowej przestrzeni byłby budynek czystą konstrukcją, miasto tylko aglomeracją*.¹ Iluzja i przy-widzenie, zatarcie granic między przestrzenią zewnętrzną i wewnętrzną uświadamia opozycję myśli i zdarzenia, miejsca i nie-miejsca, obecności i (nie) widzialności. Instalacje grające odbiciami lustrzanymi, tworzące atmosferę przez fakturę materiału, powierzchnię,

światło, haptkę, szelesty, przez zapachy, cienie i ruch bronią się przed czystą funkcjonalnością i logiką ekonomii przestrzeni. Inne ekspozycje nawiązywały wprost do szeroko pojętego problemu zamieszkiwania, rozumianego tradycyjnie jako osvajanie przestrzeni przez uczynienie jej wybraną i nazwaną, tą, a nie inną. Nawiązywały jednak krytycznie, jak wystawa w Pawilonie Izraela *In Statutu Quo* mówiąca o geopolitycznym, historycznym, mitycznym miejscu, jakim jest Ziemia Święta. Stałe miejsce konfliktu między konkurującymi religiami i społecznościami przekształcone zostało przez artystów w otwartą, zmienną i dynamiczną przestrzeń negocjacji symbolizowaną gestami rozwijania i zwijania dywanów, zamykania i otwierania drzwi świątyni. Heterogeniczność języków zamkniętych barierami i rygiorem czasu zderza się tu z konkretnością miejsca, czyniąc je punktem umownym, dwuznacznym. Z kolei niemiecka wystawa *Unbuilding Walls* podejmuje problem nie-miejsca, pustej przestrzeni wewnątrz stolicy, pozostałej po murze berlińskim. Symboliczny mur posłużył kuratorom wystawy za punkt odniesienia w multimedialnej prezentacji niekończącego się muru multiplikowanego na ekranie – scenie dramatycznego polilogu przedstawicieli wielu społeczności i grup etnicznych pytających o dziś istniejące bariery, płoty i mury rozdzielające przestrzeń narodowych tożsamości. Czy ratunkiem jest konstruowanie wspólnot ponadnarodowych? I jak je budować? Czy pełniąc funkcję symbolicznej reprezentacji przestrzeni ponadnarodowej Dzielnica Europejska w Brukseli może być przestrzennym

1 H. Schreieck, *LAAC und Sagmeister & Walsh, Thoughts Form Matter*, Austrian Pavilion, Vorwort, s. 1.

wzorem, modelem? Z podobnych inspiracji zrodziła się idea wystawy w Pawilonie Belgii, zatytułowanej *Eurotopie*. Zaprezentowano pomieszczenie w kształcie amfiteatru w kolorach flagi Unii Europejskiej. Zwiedzających proszono o zdjęcie butów przed wejściem do „miejsca wyobrazonego”, rodzaju sanktuarium do *Eurotopii*.² Po pokonaniu schodów, stopni symbolizujących trud wejścia w unijne struktury, jesteśmy odpowiedzialni za kształt unijnego projektu. W miejscach przestrzennie nawiązujących do agory, przy dźwiękach *Ody do radości* zwiedzający zapraszani są do dyskusji na temat nacjonalizmu i innych palących problemów Europy. Dzielnica Europejska w Brukseli takiej funkcji nie pełni, jest sztucznym tworem niemającym własnej tożsamości. Wystawie towarzyszy publikacja filozofa Bruce’a Bégout, który w formie fikcyjnej opowieści o Europie przyszłości zadaje pytanie o metanaród, o to czy możliwa jest tożsamość ponadnarodowa. Miejsca i przestrzenie utopijne i wyobrazone, przestrzenie wewnętrzne i nostalgiczne, projekty i budowle w kulturowych kontekstach obrastają na tej i innych ekspozycjach w nowe sensory, w znaczenia wędrujące, jakby powiodziały Mike Bal, między dyscyplinami.

Tego rodzaju próby renegotjowania czy dekonstrukcji znaczeń miejsca włączają tegoroczne biennale w sam środek ponowoczesnych dyskusji. Jakie miejsce zajmuje w dyskusji o późnonowoczesnym świecie architektura? Z inicjatywy Szwajcarskiej Fundacji Kultury Pro Helvetia zespół młodych architektów zorganizował „Salon Suisse”, ożywiając ideę salonu jako miejsca kultywującego rozmowę. Architekci, będący gospodarzami salonu, występują tym samym przeciw sprowadzaniu ich do roli wykonawców w anonimowym procesie gospodarowania nieruchomościami. Marcel Bächtiger, Tim Kammasch, Stanislas Zimmermann i Laura Tinti wzbogacili nagrodzony projekt *Svizzera*

240: House Tour o program salonowych spotkań: wykładów, debat, wydarzeń artystycznych i koncertów. Odbywały się one w pałacu Trevisan degli Ulivi, w kaplicy, na placach miejskich i na przystani łodzi, a więc w miejscach ukazujących różne tradycje i funkcje architektury oraz jej rolę w przestrzeni publicznej. Myślenie o architekturze wymaga „wolnej przestrzeni”, by mogła powrócić do naturalnych związków z innymi dyscyplinami, dlatego młodzi architekci, nawiązując do weneckich metafor wyspy i wody, mówią „pora postawić żagiel i wypłynąć na pełne morze”. W podróż zapraszają filozofki i antropologów, pisarki, muzyków i artystki, komparatystów i badaczki społeczne. Witają uczestników w kaplicy św. Agnieszki koncertem muzycznym i filozoficzną refleksją. W kolejnym salonowym wieczór roztrząsano retorykę i metaforę w języku architektury na kanwie tekstów Moritza, Goethego, Prousta i Benjamina. Niewątpliwą atrakcją tak ambitnego programu „żeglownia” przez interdyscyplinarne prądy była podróż uczestników salonu łodzią rybacką przez wenecką lagunę. Trzeci salon, ze współudziałem szkół wyższych w Bernie, Freiburgu i Genewie, poświęcony był problemowi relacji między przestrzenią społeczną a architekturą. Peryferie Wenecji, odsłaniające jej inne oblicze, znakomicie ów problem ilustrowały. Zamykanie przestrzeni, wykluczanie murami i bez murów, bariery społeczne i etniczne to temat obecny w kilku ekspozycjach. Szwajcarskie spotkania zakończyła podróż w przyszłość sztuki i architektury w epoce nowych mediów i sztucznej inteligencji. Pytanie o wolność sztuki wieńczące projekt zdobywców Złotego Lwa włącza architekturę w aktualną dziś (także w Polsce) debatę. Wyróżnienie Szwajcarów nie zaskakuje, choć nasuwa refleksję, że nie projekty i wizje architektury, lecz myślenie o architekturze i naszym miejscu w środowisku wymaga przemyślenia. ¶

2 *Eurotopie*, Pavillon de la Belgique, Belgian Pavilion. La Biennale di Venezia 16Th International Architecture Exhibition, *Traumnovelle*: L. Drapeaud, M.L. Fanjul, J. Leya and R. Le Grelle, Printed by Graphius Group, Ghent, BE.

Dotarcie do sedna portretowania?



W KILKU MIASTACH POLSKI POKAZYWANA JEST DUŻA WYSTAWA BEATA CEDRZYŃSKA. CIAŁO I SACRUM. RETROSPEKTYWA, KTÓRA ZOSTAŁA ZAPREZENTOWANA NAJPIERW W CENTRUM SZTUKI GALERII EL W ELBLĄGU W 2018 ROKU, W MIEJSCU PRZENIKNIĘTYM SAKRALNOŚCIĄ, KTÓRE IDEALNIE PASOWAŁO DO DUŻEGO FORMATU I ZAWARTOŚCI IDEOWEJ PRAC.¹

GENEZA TWÓRCZOŚCI

W nawie głównej dawnego kościoła wisały portrety męża artystki, którego twarz nie ma tu jedynie osobistego znaczenia. Celem jest nie tyle uniwersalistyczne spojrzenie na to, co określamy mianem nowoczesnego wizerunku, ile próba wniknięcia w jego istotę. Wizerunku, który w dużej mierze powstaje na podstawie fotografii i posiada do niej wiele odniesień, choć ostatecznie jest realizacją bliższą działalności graficznej i malarskiej. Źródłem tej konsekwentnej twórczości należy szukać w rozwijanym od lat 70. XX wieku fotorealizmie Teresy Miszkin i Jarosława

Baucia z XXI wieku, których twórczość Cedrzyńska oczywiście zna i ceni.²

25

Sztuka Miszkin w ostatnich latach skupia się na przemijaniu człowieka. Eksploracją jest w tym wypadku, jak u Baucia, twarz sprowadzona do wymiaru ekspresjonistycznego, zdeformowanego, by nie powiedzieć tragicznego, przez zbliżenie, podobnie jak za pomocą obiektywu długoogniskowego.³ Natomiast w interpretacji Baucia ma wymiar bardziej kolorystyczno-ekspresjonistyczny, rodem z dorobku Neue Wilde Malerei, eksplorujący barwę, która sprowadzona została,

1 Ale na to wewnątrz można również spojrzeć jak na zdesakralizowane, obdarte ze swej pierwotnej funkcji. Niemniej jednak monumentalne obrazy Cedrzyńskiej, ale też mniejsze jej prace, doskonale pasują do tej przestrzeni, ponieważ zawarta jest w nich niejako struktura tego dawnego kościoła, jego powstawania, rozpadu i odbudowy.

2 Na gdańskiej ASP u prof. Miszkin artystka obroniła pracę magisterską (1999), a u dr. hab. Baucia – doktorat (2011). Obecnie Cedrzyńska jest doktorem habilitowanym (2016).

3 Taki rodzaj portretu fotograficznego zainicjował już około 1914 roku Witkacy, ale bardzo długo pozostawał jedynie problemem fotograficznym. W ostatnich latach takie obrazowanie, ukazane w ciasnym kadrze o uproszczonej kolorystyce, przeniknęło także do polskiej grafiki i malarstwa, co można nazwać zwięźstwem widzenia fotograficznego.

← BEATA CEDRZYŃSKA,
BEZ TYTUŁU Z CYKLU
OSOBNOŚĆ, 2017 ROK,
TECHNIKA MIESZANA,
RYSUNEK, 70X100 CM



26

jak u niemieckich ekspresjonistów z początku XX wieku, do uproszczenia, płaskości i deformacji. Zaznaczona jest jej defragmentaryzacja, co ma swoje znaczenie zwłaszcza w dużym formacie.

Tzw. portret psychologiczny w formie realistycznej w naszych czasach odchodzi w zapomnienie. Człowiek, o czym warto pamiętać, jest nieustannie zmienny, podobnie jak każde widzenie: malarskie, fotograficzne czy filmowe. Dlatego dominuje dziś strategia powiększenia i fragmentaryzacji twarzy, która rozwinęła się także pod wpływem takich twórców, jak Francis Bacon czy duet Gilbert & George.

Miszkin, Bauć i Cedrzyńska sprowadzają twarz do określonej kolorystyki, ale także różnej. W przypadku Cedrzyńskiej jest to czerwień, fiolet i niebieski. Często są to dyptyki, na których stosuje przesunięcia twarzy, które w zestawieniu dwóch części wydają się patrzeć na siebie. Czasami wykorzystuje formy przerysowane, czasami bardziej stabilne, dążąc do heroizacji modelu, mimo ukazania jego zmęczenia graniczącego z nostalgią. Tło jest płaskie, mocno plakatowe, infernalne, o czym jeszcze za moment.

CZY GŁÓWNYM MEDIUM JEST MALARSTWO?

Z pozoru tak może się wydawać, ponieważ malarstwo ma długą historię. Poza tym jest techniką nie tylko bardziej uznaną, ale i cenioną. Czerwone lub fioletowe portrety zestawione ze sobą operują dużymi powiększeniami fragmentów twarzy, podobnie jak u Miszkin, ale trzeba zaznaczyć, że porównanie prac obu artystek ukazuje raczej różnice niż podobieństwa. Wystawa w Galerii El stworzyła rodzaj instalacji świadczącej o bardzo dobrym panowaniu nad przestrzenią oraz o umiejętności pokazania trudności w uchwyceniu istoty portretu, który tworzy tu ciąg konstelacji, inaczej niż miało to miejsce np. u Jean-Auguste-Dominique'a Ingresa czy Henryka Rodakowskiego. Obecnie jest to raczej badanie medium, jego różnych możliwości, porównywanie ze sobą kolejnych płócien niż podsumowanie, które należało do kategorii dawnej sztuki.



◀ BEATA CEDRZYŃSKA, NIENAZWANE II
Z CYKLU CIAŁO I SACRUM, 2018 ROK,
TECHNIKA MIESZANA NA PŁÓTNIE,
40X40 CM

▣ BEATA CEDRZYŃSKA, NIENAZWANE
Z CYKLU CIAŁO I SACRUM, 2018 ROK,
TECHNIKA MIESZANA NA PŁÓTNIE, 10 SZTUK:
30X30 CM (WYSTAWA INDYWIDUALNA
BEATA CEDRZYŃSKA. CIAŁO I SACRUM.
RETROSPEKTYWA, CENTRUM SZTUKI GALERIA
EL W ELBLĄGU, 2018 ROK)

♦ BEATA CEDRZYŃSKA, NIENAZWANE IV
Z CYKLU CIAŁO I SACRUM, 2018 ROK,
TECHNIKA MIESZANA NA PŁÓTNIE,
30X30 CM



O RYSUNKU I TECHNICIE MIESZANEJ NA PŁÓTNIE

Wydaje mi się, że artystka bardziej zbliżyła się do określenia istoty człowieczeństwa właśnie w tych pracach. Technika mieszana daje w tym przypadku większe możliwości sugerowania zniszczenia płótna i wizerunku portretowanego oraz uzyskania efektu zniszczonej emulsji fotograficznej, co przypomina prace Natalii LL z początku lat 90. XX wieku. W ten sposób ujawniony został potencjał nie tylko rysunkowo-malarski, ale także fotograficzny. Dodatkowo artystka konceptualizuje określone fragmenty tak, jakbyśmy widzieli wcześniej złożoną na cztery części, a następnie rozłożoną kartkę z jednoczesnym malarskim akcentowaniem niektórych jej fragmentów. W ten sposób Cedrzyńska świadomie w niektórych fragmentach zbliżyła się do kategorii abstrakcji, co okazało się bardzo udanym zabiegiem.

Niektóre prace powstały w technice mieszanej (40 cm x 40 cm), w kolorystyce czerwono-czarnej, z nakładaniem wyobrażeń twarzy, w klimacie marzeń sennych lub halucynacji, a formalnie nawiązują bardziej do monumentalnego malarstwa sztalugowego artystki.

Istotne jest, że niektóre prace przypominają *Całun Turyński*, a nawet eksplorują zawartą w nim ideę nieśmiertelności.⁴ Tego interesującego aspektu nie zauważyłem w jej malarstwie, bo może w tej materii jest niemożliwy do osiągnięcia. Jednocześnie te intymne, a czasami bardziej ekspresjonistyczne realizacje przypominają mi twórczość fotograficzną Zbigniewa Treppy, który od końca lat 90. jako teolog i artysta bada *Całun Turyński*. Jest też ważnym twórcą, dla którego słowo sakralność jest podstawą wszelkiego działania.⁵ Właśnie czarno-białe prace Cedrzyńskiej powinny

być analizowane w kontekście prac Treppy, ponieważ jak mało który z artystów współczesnych rozszerzył ikonografię chrześcijańską, w tym motyw ukrzyżowania, wykorzystując m.in. technikę fotografii.

Artystka pokazała, że twarz skrywa w sobie wszystko: od nicości przez stałość ziemską do potencjalnej boskości, w tym ideowego związku z Bogiem dzięki odniesieniom do *Całunu Turyńskiego*. Oczywiście takiej interpretacji można zarzucić, zwłaszcza z pozycji materialistycznych, nadinterpretację. Natomiast bardzo pozytywnie zaskakuje mnie ogromna konsekwencja artystki.

CO WYBRAĆ PO ANALIZIE?

Zarysowują się dwie możliwości interpretacyjne. Po pierwsze: malarstwo łączy się ideowo z pracami w technice mieszanej o formie kwadratu. Można by powiedzieć, że jedna formuła wypowiedzi nie może już istnieć bez drugiej. Obrazy z użyciem czerwieni przynależą według mojej interpretacji bardziej do sfery infernalnej. Prace na papierze związane są zaś z bytem ziemskim, ale są też bardziej duchowe, ukazujące większe spektrum możliwości istnienia, również duchowego. Po drugie: po zastanowieniu zaznaczę, że repertuar oraz wyraz prac w technice mieszanej jest bardziej wszechstronny, a tym samym może mocniej oddziaływać.

Z pewnością w szkole gdańskiego fotorealizmu, jaki tworzą m.in. Miszkin, Bauć i Cedrzyńska, w pracach tej ostatniej mamy do czynienia z nieznaną dotychczas, bardzo ciekawą wizualizacją zarówno o religijnym, jak i analitycznym aspekcie, o charakterze uniwersalnym. Trzeba to docenić, gdyż portret należy do najtrudniejszych, choć oczywiście zakademizowanych od dawna, pojęć i eksploracji w malarstwie.

Ważne jest, czy artystka będzie potrafiła kontynuować swoją postawę twórczą. Oczywiście nigdy nie dotrzemy do ostatecznego kresu portretowania. Jest ono związane immamentnie z istotą człowieczeństwa oraz potrzebą jego ochrony. ¶

4 Na ten aspekt słusznie zwrócił uwagę J. Denisiuk, *Ciało i sacrum*, w: *Beata Cedrzyńska. Ciało i sacrum. Retrospektywa* [bm], wyd. Bernardinum, 2018.

5 Z. Treppa, *Całun Turyński – fotografia Niewidzialnego?*, Warszawa 2004.

Patosy przestrzeni wielowymiarowe



Piotr Smolnicki, jako wytrawny i doświadczony grafik, stara się angażować w swoje prace jak najszersze spektrum widzialności. Również poprzez... redukcję. Punkt wyjścia zazwyczaj stanowi ślad rzeczywistości, najczęściej jako fotografia. Efektem jest natomiast najczęściej przenikanie się wielu obrazów, cieni, refleksów, ale również ich warstw, wymiarów i skal. Artysta zderza struktury abstrakcyjne i formy „przypadkowe” z konkretem. Oglądamy zatem płynne przechodzenie niezmiennego w przelotne, przypadku w decyzję, uniwersalnego w doraźne, ogólnego w poręczne. Oglądamy wspólne wirowanie morfologii i kosmosu. Powstają w ten sposób labirynty planów, wymiarów i przestrzeni. „Mapy” kosmosu nieopstrzeżenie zamieniają się w struktury kamieni, linie papilarne, tkankę liści czy słoje drzew. Drobne, zapomniane, niechciane i bezimienne detale, które tłoczą się i nasilają, tworząc szersze układy, także niepełnych struktur, zapowiadających następny i następny wymiar stawania się foremności.

Powstają grafiki o tak bogatej tkance szczegółów, że można w zasadzie mówić o fakturze ich powierzchni. Dodatkowo odbicia twarzy widzów na

szybach ram wydają się nieomal tak samo istotne jak same formy. A dane są one niekiedy jakby w „zabrudzeniu”, jakby w starojapońskiej estetyce *wabi-sabi* celebrującej ulotność zużytych przedmiotów. Obserwujemy wydarzanie się istnienia i gry pamięci próbującej odnaleźć, a może tylko chwilowo ocalić, trwanie, niezmiennosc. A również i nasze aktualne „teraz”.

Niezmiernie rzadko pojawiają się tu kształty ostatecznie zdefiniowane. I nawet jeśli są wyraziste, to dwuznaczne w swej tożsamości. Raczej jest to subiektywna rekonstrukcja procesów formotwórczych, jakby pokrewnych teorii formatywności Luigiego Pareysona (forma jako moment procesów formotwórczych). Doświadczamy wraz z autorem nawarstwiania się, sedymentacji znaczeń i sensów. Pojawiają się także „zaplamienia” – szramy, blizny, pęknięcia, które niszczą,





dynamizują powierzchnię grafik. I otwierają je na *inne*; na przyszłe, ale i na minione. Przy tym wszystkim koloryt prac Smolnickiego jest niezwykle ograniczony. Dominują uroczyste szarości dążące do otchłannych czerni. A wszystko dane w migotliwości, w meandrycznych przejściach i melanżach. Tylko niekiedy, jako rodzaj nieomal skaży, pojawiają się sygmalnie jakieś odcienie brązu czy czerwieni. Kolor raczej dany jest tu przez swoją wyczuwalną nieobecność. Kolor utracony, zatarły w zwarciu czasu i historycznych konieczności.

Mimo bogactwa kształtów struktura kompozycyjna oparta bywa zazwyczaj na radykalnych symetriach albo rozpostarta na podstawowych opozycjach pionu i poziomu. Lub też centralnie wirująca (na przykład cykl *Wiry*), gdzie wezwanie głębi zderza się z sugestywną dynamiką powierzchni, a zaraz potem z iluzją bryły, gdy nagle zaciek na krawędzi zaczyna przybierać postać cienia. Częsty jest tu motyw koła, okręgu, lecz zdeformowanego do owalu, bo będącego prawdopodobnie w napięciu, w dzianiu się. Jako pierścienie, dookolne wirowanie czy koncentryczne promieniowanie.

Nierzadko pojawia się efekt mory – ruch optyczny powstający w wyniku natłoku ostrych regularności. Bo też i konkurują tu ze sobą odmienne optyki i perspektywy.

Grafiki Smolnickiego wrywają się w przestrzeń także realną, wystawienniczą. Wiszą bowiem niekiedy bez ram w pewnym oddaleniu od ścian, dzięki czemu odzyskują swoje cienie, negatywy; swoje podwojenie. Wchodzą w dialog z przypisanym im *innym* czy wręcz ze swoim nieistnieniem. Jawa przeplata się tu ze snem, tworząc tzw. obrazy hipnagogiczne. Czasem też eksponowane bywają w całej swej przezroczystości, jako swoiste ekrany na okno czy półtransparentne parawany.



Piotr Smolnicki pracuje cyklami. Nie sposób ich tu w tak krótkim tekście omówić, bo każdy z nich posiada nie tylko własny temat, zestaw pytań i refleksji, ale też i własną formalną specyfikę. Zdezza w nich wspomniany już kosmos i morfologię, krystaliczność i zabrudzenia, symetrie i „błędy”. Współistnieją tu płynnie bezmiar, przejrzystość i pojedynczy kształt. Wcześniejsze prace poświęcone były czasowi i pamięci (*Czas jest rzeką*, *Zapisywanie czasu*, *Księga czasu*). Mnie osobiście najbardziej poruszył cykl *Lustra*. Srebrzyście zmatowiały jak martwe staroegipskie zwierciadła z polerowanego metalu. Nie odbijają już obecności, naszego teraz. Widzimy wyłącznie ich patyny, naloty, pył zdarzeń minionych, niepamiętanych już przez nikogo. Kurz spojrzeń ćwiczących te wszystkie nasze uwodzenia, dąsy i sarkazmy. Lecz te „zabrudzenia” jak z testów Rorschacha pobudzają jednak naszą wyobraźnię, prowokują, aby raz jeszcze wbrew faktyczności spróbować w nich coś ujrzeć... No właśnie – co? Tu każde słowo wydaje się chybione i fałszywe. Miłosz by to nazwał „to” lub „jasnością promienistą”. Coś, co przeziera spomiędzy codziennej przelotności. A może tylko powinno przezierać.

Lustra Smolnickiego konfrontują ze sobą, ale przy tym jednocząc, głębię i powierzchnię. Nierealne i nieobecne, lecz dane tu i teraz. Ich owalność to jak utracony okrąg pełni. Nadal jednak wykonują swoją rolę, bo choć nie odbijają już obecności, choć wyzbyte już formy i barwy, to jednak ukazują granice samej widzialności. Pojawia się w nich sugestia jakiejś przedmiotowości – zarys kobiecej postaci z tyłu, kontur lasu. Te lustra okazują się nie tyle zatrzymanym odbiciem, co spojrzeniem w inny czas i w inne miejsce; zamieniają się w niecodzienne okna. W krople wody skupiające soczewkowo w sobie całą naokolność.

W cyklu *Księga czasu* oglądamy natomiast ślady nie tyle liter, co samego zapisu w postaci regularności nieczytelnych rytmów i kierunków. I tajemniczości znaków nieznanymi epok czy cywilizacji. Niektóre prace zamieniają się w niecodzienne albumy wykorzystujące również mikroekrany. Lub w obiekty z zardzewiałych blach przypominające biblioteczne albo muzealne gabloty. Seria *Brama*



↑ KSIĘGA CZASU, ŻELAZNA, 2009, 100X70 CM

kulminuje natomiast jako duży tryptyk z rozchylonymi skrzydłami na podobieństwo ołtarzowych nastaw. Lecz w środku symetria, i to podwojona. Zapis rozchodzenia się energii czy spirala nieznanego DNA? Zestawione zostaje z bocznymi widokami morfologicznego namnażania się tego, co „niezauważalne”. Brama monumentalna, nieomal ostateczna, bo będąca zarysem widnokregu blokującego nas od nieba. Później były jeszcze cykle *Wirowanie świata* i *Mapy świata*, gdzie geometria nabrała hipnotycznych i wielorakich napięć.

Swój najnowszy, niewielki katalog artysta zaczyna cytatem z Marka Aureliusza, reprezentującego – o ile pamiętam – tzw. imperialny stoicyzm z heraklitejskim odchyleniem. Czyli: czas jest rzeką i nie można wejść do niej powtórnie. Smolnicki tym cytatem od razu lokuje nas w obszarze niepewności i pytań. Bo kimże jest podmiot, człowiek

wypowiadający te słowa? Któż nie może wejść do rzeki czasu powtórnie? Skoro sam przecież jest tylko jej strumyczkiem, a może nawet malutkim wirem? Przecież płynąc wraz z rzeką, możemy postrzegać ją jako względną stabilność. Dopiero widząc niezmiennie mijane obiekty, możemy dostrzec ruch. A zatem paradoksalnie to deklaracja podwójności, dualizmu świata czy wręcz wielowymiarowości. Już Kratylós napominał w tym duchu Heraklita. Być może zatem, kontynuując jego wywód, należy dostrzegać nieuchronność i konieczność jako namiastkę sensu – a nie samą prawdę w postaci mitycznego źródła czy celu? Grafiki Smolnickiego implikują wiele takich subtelnych pytań balansujących na pograniczu ironii, lecz w tradycyjnym kierkegaardowskim sensie. Czyli ironii, która inspiruje, a nie zamienia się w prząsny rechot, jak to zazwyczaj dziś bywa.

Dalszą część katalogu wypełniają prace Piotra precyzowane (?) fragmentami poezji Miłosza. Przywracają one przestrzeń w pełni jej mitycznej dostojności, choć za cenę sugestywnych iluzji. A może raczej poprzez misterium widzialności, gdzie magnetyczne symetrie i rytmy wprowadzają nas w stan pośredni transowi. Zatem stan zapominania siebie jako negatywna, odwrócona anamneza? Właściwie wszystkie te kompozycje to rodzaj quasi-kontemplacyjnych mandali – centralnych silnych symetrii, lecz de/formowanych, bo zapośredniczonych, nakładających się i zwielokrotnionych. I ambiwalentnych w skutkach, bo nie wiadomo, czy mają one za zadanie krystalizować nasze zagubione ego, czy raczej wtapiać je w kosmiczne konstelacje.

Być może rzeczywiście kluczem do sztuki Smolnickiego jest twórczość Miłosza. Bliski był mu personalizm, doprawiony nutą stoicyzmu, ale wychylonego (*vide* korespondencje jego z Mertorem) ku inspiracjom buddyjskim. Czytelny pozostawał też niezabliźniony manichejski niepokój, że „wszystko” toczy się na poziomie mechanicznych tarć dwóch odwiecznych, a wrogich sił. I że nasze złotem lśniąca figury, jak i wysokie tony naszych pieśni tylko ku pokrzepieniu dane. Miłosz znał bowiem doskonale realność zła tkwiącą w trzewiach naszego gatunku, a i chyba nawet samego istnienia. Swoim piórem przywracał wszakże wielkość

naszym trudom, lękom i nadziejom. Odkrywał je w potoczności, wpisując nawet drobne krzątani-ny, gesty czy spojrzenia w rytm historii i ekonomii zbawienia. Również zapomniane od dawna imiona i twarze. Przywracał mocą pamięci postaci wytarte nawet z marginesów dziejów. Nie tyle nawet chcąc ocalić je przed zapomnieniem, co wpisać w perspektywę ostatecznego planu. Nawet jako pył, jako nieważność wypełniającą ową perspektywę. Miłosz stale ponawiał dramatyczną, bo z góry skazaną na porażkę, walkę o zrozumienie świata przy jednoczesnej świadomości, że nie ma wiedzy ani mocy tego uczynić. Pozostawał mu więc *wysoki styl* jako rygor pozwalający konkretnym trwać. Lecz też, aby – tak jak każdy ukąszony romantyzmem – pragnąć za Hölderlinem, *życie swe odmienić*. I z całą pewnością nierzeczywistość aniołów nie była dla Miłosza problemem, lecz właśnie dowodem na ich prawdziwość.

Podobnie w grafikach Smolnickiego przypadkowość, inność, nieistotność zderzają się z naszym dążeniem do sensu i formy. Z nadzieją. Jego grafiki stawiają moim zdaniem zasadnicze pytanie: czy istnieje coś poza naszymi zbiorowymi histeriami i halucynacjami? Odzyskują przy tym na nowo aktualność tego, co antyczne czy wręcz ponadczasowe. Bo tu przecież wciąż nadal Chaos Hezjoda konkuruje z heraklitejskim Logosem. Zaś kształt *balansuje między utraconą siłą ciężenia a tchnieniem muzyki* (parafrazując Jastruna). Migocze, skręca się i deformuje w rozpostarciu pomiędzy doświadczeniem obojętności świata a ponowoczesnym doświadczeniem rozpadu jego realności. Zamiast konkluzji, bo i jakaż ona by tu być mogła, skoro wszystko wciąż nadal przepływa i drga wzajemnym przenikaniem, sparafrazuję dla odmiany Miłosza (którego też niekiedy trzeba deszyfrować): *Piotr Smolnicki tworzy obrazy zwiastujące zastygłym ciszom przebudzenie; jak pomniki skamieniałych lotów, które znów pragniemy widzieć w zachwycie. Bo chce on widzieć, i chce, aby widzowie widzieli świat w zachwycie, nawet jeśli nie jest on „zupełnie” piękny, sensowny czy przyjazny. Kosmicznym młynom historii i przemijania przeciwstawia zaułkową pamięć spojrzenia. Pamięć tego, co nieważne, nieistotne, błaha. Lecz bliskie. ¶*

PS Obiecałem Piotrowi napisać recenzję z jego wystawy, którą szczerze podziwiałem w warszawskiej Galerii Test w kwietniu 2018. Warunkiem było podrzucenie płyty CD z dokumentacją. Czekałem na nią... sześć miesięcy, stąd i moje niejaki opóźnienie z powyższymi oklaskami. No, ale tak już bywa z artystami poza/aktualnymi.

↓ BRAMA OSTATNIA – ZAMKNIĘTA, 2017, 150X100 CM





ARKADIUSZ KARAPUDA

DIE SPURENSUCHE

O WYSTAWIE

ANTONI STAROWIEYSKI – PRACE NA PAPIERZE

W GALERII ATAK



← ANTONI
STAROWIEYSKI,
BEZ TYTUŁU, 2014,
AKWARELA NA
PAPIERZE, 32X24 CM,
FOT. ADAM GUT,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
GALERII ATAK

Dotychczasowe pokazy twórczości Antoniego Starowieyskiego eksploatowały w zasadzie tylko jego malarstwo olejne, nie zapewniając widzowi odmiany, oddechu ani wglądu w proces twórczy artysty. Odmienny pod tym względem charakter ma najnowsza wystawa Antoniego Starowieyskiego. Ukazuje zbiór kilkudziesięciu prac na papierze pochodzących z kilkunastu ostatnich lat.

Po wielu latach artysta zdecydował się pokazać nam szkice, studia i wprawki, które są przecież gotowymi obrazami, nierzadko lepiej oddającymi nastrój i perspektywę powietrzną pejzażu niż zamknięte olejne malowidło. Te, niekiedy bliskie ekspresji, prace ukazują pejzaż mazowiecki z jego nienachalną prawdą, monotonią, melancholią i nie zawsze korzystną aurą. Rozedrgana, szkicowa materia kryjącego gwaszu, skontrastowana niekiedy przejrzystą warstwą świetlistej akwareli, daje osobliwe poczucie pełnego wykorzystania przez artystę ograniczonych środków wyrazu. *Modus operandi* Antoniego Starowieyskiego wykorzystany w syntetycznych kompozycjach tych prac, ich oszczędność oraz malarska asceza prowokują widza do refleksji, dając mu interesujący *entourage* zrazu pod postacią barwnych zestawień, kiedy indziej zaś w formie lapidarnego achromatycznego lawowania czarną akwarelą.

Wykonane czernią na bieli akwarele stanowią jakby drugą grupę prezentowanych na wystawie prac. Ich lakoniczne motywy w zestawieniu z prostotą wykonania prowokują harmonię treści i formy, która przez wewnętrzne współbrzmienie wypowiada prawdę o otaczającej nas rzeczywistości. Sportretowany w ten sposób kanał melioracyjny to jeden z motywów osobliwie upodobanych przez autora. Antoni Starowieyski nie maluje bowiem motywów wzniosłych, patetycznych, pięknych. Poszukuje raczej „cichego życia” w rzeczach i widokach prozaicznych, takich jak kanał melioracyjny, płaszcz wiszący na śmietniku, majacząca w oddali elektrociepłownia „Siekierki”. Czarna akwarela sprawdza się w tych pracach bardzo dobrze, nie wzbogacając wybranych motywów kolorystycznymi smakami czy przesadną wirtuozerią pędzla. Autor wychodzi najprawdopodobniej z założenia, że „marny” motyw musi mieć „marną oprawę”,

co wydaje się zasadne i adekwatne do tego rodzaju twórczości.

Motywy miejskie, tak bliskie Antoniemu Starowieyskiemu, zyskują w jego twórczości wymiar ponadczasowy i uniwersalny przestrzennie, a przez wykorzystanie odpowiednich środków wyrazu stają się czymś ważnym, niepoślednim, wyjątkowym. Na jednej z takich prac widzimy dwa wózki pozostawione bez opieki w przestrzeni o wyraźnie miejskiej proveniencji. Owa przestrzeń nie jest jednak metropolitalnym *city*, to miejskie zacisze odwiedzane przez zbieraczy złomu, bezdomnych czy śmieciarzy. Podobny nastrój ma, należąca pod względem wizualnym do poprzedniej grupy prac achromatycznych, akwarela przedstawiająca powieszony obok śmietników płaszcz. Oba motywy znane również z wielkoformatowych prac olejnych Starowieyskiego w interesujący sposób opowiadają ludzkie historie, pomijając bezpośrednio przedstawienie głównych bohaterów – tajemniczych właścicieli płaszczy i wózków.

Jednak najciekawszą grupę prac stanowią akwarele przedstawiające przedmioty. Są to: *Przedmiot znaleziony na torach*, pojawiający się również jako rekwizyt na towarzyszącym wystawie filmie, interesująco opisany także na powierzchni akwareli, oraz prace przedstawiające przedmiot o nieznanym pochodzeniu i funkcji (dekoracyjny krzyż w kształcie litery „T” – Krzyż Tau?). Zarówno *Przedmiot znaleziony na torach* (2003), jak i *Krzyż T* (2015), *Krzyż T2* (2015) oraz *Święta wojna* (2015) ukazują Starowieyskiego jako interesującego malarza symbolicznej martwej natury. Dwie z trzech akwrel ukazujących krzyże w ciekawy sposób przywodzą na myśl niektóre prace Zbigniewa Makowskiego, zarówno z powodu użytych podłoża i techniki, jak i z uwagi na przestrzeń kolorystyczną. Trzeci namalowany przez Starowieyskiego obraz krzyża nosi tytuł *Święta wojna*¹ i wydaje się o wiele bardziej abstrakcyjny

1 *Święta wojna* to tytuł nadany akwareli ze względu na zilustrowanie nią okładki kwartalnika *Kronos*: *Kronos* nr 1 [32]/2015.

od poprzednich, głównie za sprawą mniejszej liczby detali, bardziej syntetycznej formy, odrealnionej kolorystyki oraz ciekawej, nieco manierystycznej kompozycji. Jedno z ramion krzyża, leżącego na oświetlonej płaszczyźnie, częściowo zatopione jest w fioletowym cieniu, co może być interesującym wstępem dla interpretacyjnych podróży odbiorcy.

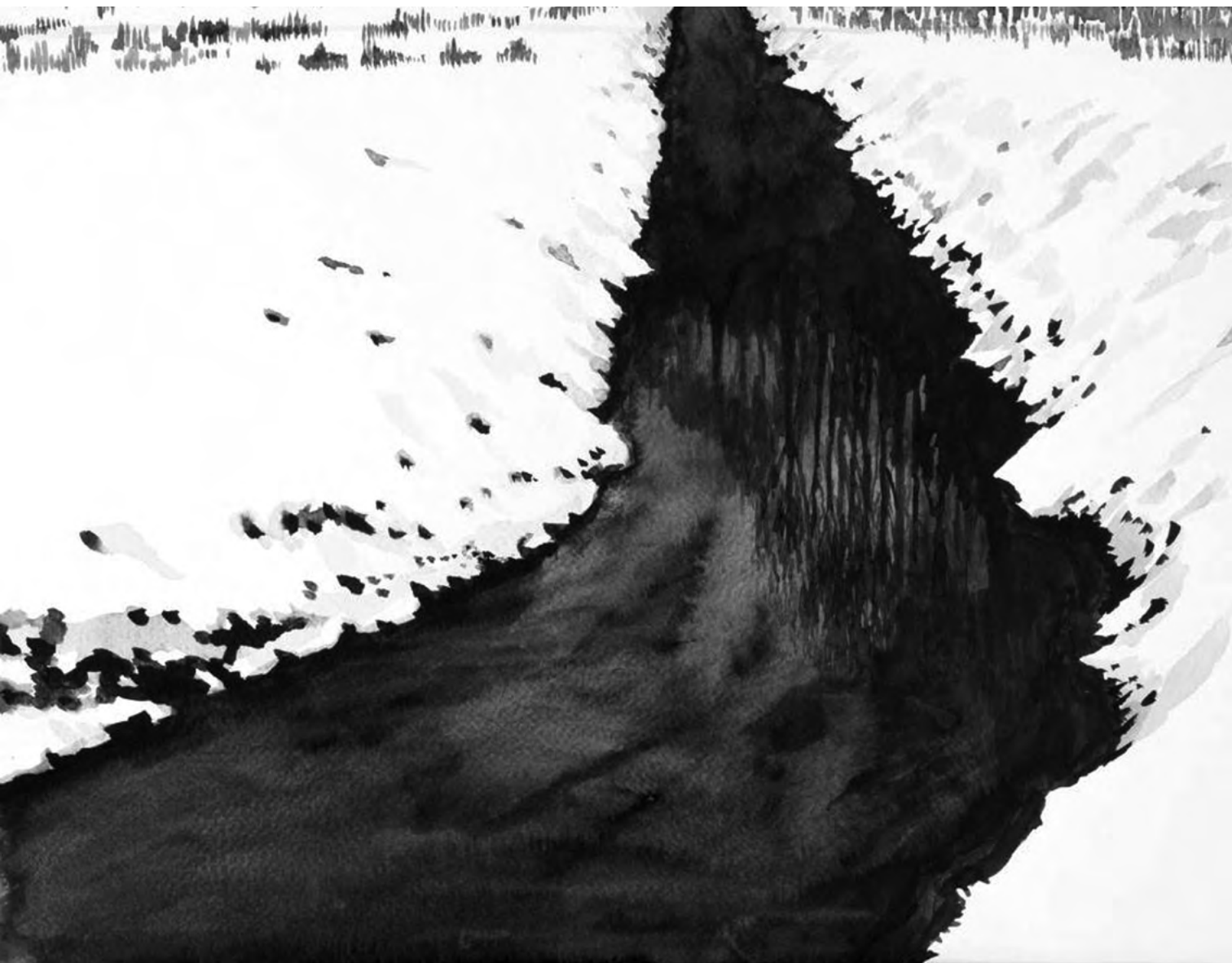
Wystawie w Galerii Atak towarzyszy również film *Wspomnienie dziadowskich wypraw*, będący reminiscencją wycieczek odbytych przez Antoniego Starowieyskiego i Macieja Sieńczyka w późnych latach 90. minionego wieku i na początku XXI wieku. Film ma formę dokumentalnego wspomnienia i oparty jest na dość monotonnej konwersacji jego autorów, a zarazem bohaterów, przeplatanej archiwalnymi fotografiami wykonanymi przez Starowieyskiego. O ile zastosowanie czarno-białej chromatyki w filmie daje odpowiednią korespondencję z obecnymi w nim fotografiami, o tyle dynamika i montaż filmu w zestawieniu z muzycznym tłem w postaci utworów Kennetha Kirschnera powodują, iż widz ma wrażenie obcowania z nadzwyczajnym patosem i szczególnie podniosłymi wydarzeniami. Tymczasem w warstwie wizualnej film prezentuje jedynie dialog dwóch przyjaciół, którzy siedząc wygodnie za stołem, przeglądają stare fotografie i wspominają odbyte wspólnie wyprawy. Film stworzony przez Starowieyskiego i Sieńczyka swym powolnym tempem sytuuje eksponowane na wystawie prace w swego rodzaju bezczasie. Pierwsze sekundy ruchomego obrazu wcale nie są jego początkiem, a ostatnie wypowiedziane w nim słowa nie kończą narracji. *Wspomnienie dziadowskich wypraw* tworzy zatem swoiste *continuum* i tym bardziej uniwersalizuje malowane przez Starowieyskiego motywy.

W twórczości Antoniego Starowieyskiego podróż ma znaczenie pierwszorzędne, a jej wspomnienie w postaci akwareli lub gwaszu pozwala spojrzeć na tego artystę jak na współczesnego romantyka. Caspar David Friedrich na początku XIX wieku, zapewniając szkicownikami rysunkami i akwarelami w czasie swych pieszych wycieczek po Karikonoszach, czeskich Sudetach i szwajcarskiej Saksonii, implementował resztki europejskiej natury do kultury. Starowieyski równo 200 lat później

penetruje i przenosi pozostałości i szczątki kultury do „postkultury” w sposób przystający do aktywności wielkiego niemieckiego romantyka, jednak z zupełnie innym zwrotem i z inną filozoficzną refleksją.

Frank Richter w tytule swej książki, poświęconej odnajdywaniu we współczesnym pejzażu inspiracji dla motywów kreślonych niegdyś na kartach szkicowników przez Caspara Davida Friedricha,² użył słowa *Spurensuche*, które oznacza poszukiwanie śladów. Antoni Starowieyski w swej twórczości również poszukuje śladów: własnych, obcych, śladów naszej cywilizacji, śladów tekstów kultury. Warto przyrzeć się tym poszukiwaniom. ¶

2 F. Richter, *Caspar David Friedrich. Spurensuche im Dresdner Umland und in der Sachsischen Schweiz*, Verlag der Kunst Dresden Ingwert Paulsen jr., Husum 2009.



♣ ANTONI STAROWIEYSKI, *BEZ TYTUŁU*, 2012, AKWARELA
NA PAPIERZE, 24X32 CM, FOT. ADAM GUT, DZIĘKI
UPRZEJMOŚCI GALERII ATAK

♠ ANTONI STAROWIEYSKI, *WÓZKI*, 2012, GWASZ
NA PAPIERZE, 32X24 CM, FOT. ADAM GUT, DZIĘKI
UPRZEJMOŚCI GALERII ATAK

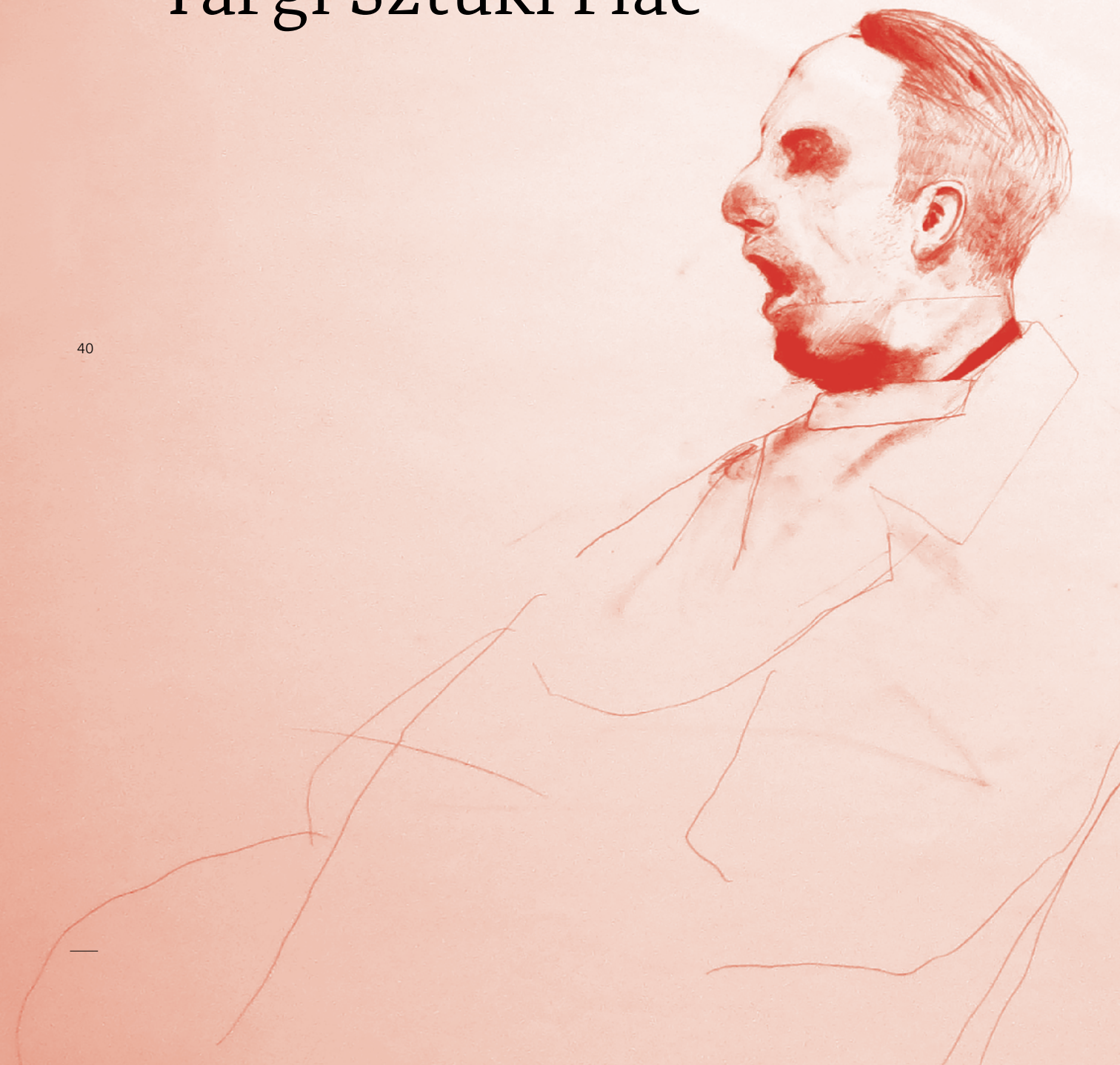
ALEXANDRA HOŁOWNIA



Paryż

45. Międzynarodowe Targi Sztuki Fiac

40



Francuskie targi Fiac należą do najważniejszych na świecie. To właśnie dzięki nim przez kilka dni w roku Paryż zamienia się w globalną stolicę sztuki. Mające miejsce dwa tygodnie wcześniej w Londynie targi Frieze zapoznają widzów z różnymi nietypowymi strategiami sprzedaży, Paryż natomiast odważnie prezentuje najnowsze kierunki w sztuce.

Tegoroczne 45. już Fiac trwały od 18 do 21 października. Przedstawiono prace 1500 artystek i artystów reprezentowanych przez 195 galerii: 1 z Afryki, 10 z Azji, 130 z Unii Europejskiej, 10 z Europy pozaunijnej, 2 z Bliskiego Wschodu, 3 z Ameryki Południowej i 39 z USA i Kanady.¹ Gigantyczny pokaz przyciągnął ponad 75 tys. odwiedzających.² Prezentacje odbywały się w przestrzeniach Grand Palais, Petit Palais, Jardin de Tuileries, Muzeum Eugène Delacroix oraz na placu Vendôme.

Z Polski nie przyjechała żadna galeria. Jednak nie zabrakło polskich artystów. Mająca salony w Londynie, Nowym Jorku i Hongkongu galeria Simone Lee proponowała obraz Pauliny Ołowskiej, zatytułowany *Kimono styl dress with deco*, za 80 tys. dolarów. Alicja Kwade „ograła” całe stoisko amerykańskiej galerii 303. Natomiast rzeźbę Michała Budnego oferowała wiedeńska galeria Nächst St Stephan za 37 tys. euro. Generalnie w Paryżu, podobnie jak na innych targach, zakupów dokonywano już podczas wernisażu. Galeria David Zwirner sprzedała rzeźbę *Bather*, autorstwa Carola Bowe, za pół miliona dolarów,³ a nowojorska galeria Nahmad Contemporary – monumentalne płótno Alberta Oehlena za 4 mln euro. Galeria Huynndai z Seulu znalazła chętnego na monochromy Chung Sang-Hwa za 270 i 300 tys. euro. Galeria Sprüth Magers sprzedała wielkoformatową fotografię Cindy Sherman za 300 tys. dolarów.⁴ Fotograficzny kolaż *Mirror Study*, autorstwa Paula

1 <http://www.fiac.com/en/FIAC-2018/galleries/#>
2 <https://de.parisinfo.com/kultur-paris/135498/fiac>
3 [https://www.lequotidiendelart.com/\(fiac#3\)](https://www.lequotidiendelart.com/(fiac#3))
4 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/pariser-kunstmesse-fiac-der-wow-effekt/23209336.html>

Mpagi Sepuya z Chicago, nabył belgijski producent filmowy Frederic de Goldschmidt. Fundacja Carmignac kupiła od szwajcarskiej galerii Hauser & Wirth kompozycję *Untiteld Anxious Audienc* Richarda Johnsona wykonaną z białej ceramiki i czarnego mydła.⁵ Paryska galeria Zlotowski sprzedała wszystkie małoformatowe rysunki Stéphane'a Mandelbauma (1961–1986) w cenie od 27 do 60 tys. euro za sztukę. Jeden z nich, *L'Empire des sens*, kupił producent filmowy Martin Karmitz.⁶

Nieznana do tej pory twórczość Stéphane'a Mandelbauma stanowiła na Fiac prawdziwe odkrycie. Mandelbaum, urodzony 8 marca 1961 roku w Brukseli, w rodzinie artystycznej (ojciec był dyrektorem School Des Arts D'ucclle), cierpiał na dysleksję. Rysunek był dla niego ważną formą ekspresji i komunikacji. Zafascynowany tragedią życia geniuszy, portretował m.in. Bacona, Pasoliniego, Rimbaud. Poszukując swych żydowskich korzeni, wykonywał imaginarne zbliżenia postaci Goebbelsa, którego prowokacyjnie ukazywał jako kalekę. Zainspirował go także światek prostytutki. Pod koniec krótkiego życia nawiązał kontakt z brukselską mafią. W grudniu 1986 roku został zamordowany przez mafijnych współników, bo wykryli, że posłużył się kopią obrazu Modiglianiego. Został trafiony dwiema kulami w pierś, twarz obłano mu kwasem. Mandelbaum za życia nie sprzedał nic, ale pozostawił bogatą neoekspresjonistyczną spuściznę. Wiosną 2019 roku paryskie Centrum Pompidou po raz pierwszy udostępni w departamencie grafiki prace tego znakomitego brukselskiego rysownika.

Interesujące były także codzienne konwersacje na temat *Cruising – seksualna utopia jako polityczne laboratorium (Cruising Utopia Sex as political laboratory)*.⁷ Omawiano sztukę artystów, pisarzy, naukowców i myślicieli różnych orientacji seksualnych. Na zlecenie szwajcarskiej fundacji Luma⁸

← STÉPHANE MANDELBAUM, RYSUNEK, GOEBBELS, FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA

→ PAULINA OŁOWSKA, KIMONO STYL DRESS WITH DECO, GWASZ NA PAPIERZE, GALERIA SIMON LEE, 45. ART BASEL, FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA

■ ALICJA KWADE, INSTALACJA, GALERIA 303, FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA

wywiady z przedstawicielami ruchu Cruising i Queer przeprowadził szwajcarski kurator Hans Ulrich Obrist. Twórcy biorący udział w dyskusjach przeciwstawiali się zjawiskom marginalizacji, kryminalizacji, moralizacji i prowokacji seksualnych subkultur. Na tegorocznym Fiac oglądałam wiele obrazów reprezentujących nurt Cruising.⁹ Dotyczyły głównie przeróżnych improwizacji związanych z męskim nagim ciałem. Najczęściej spotykałam prace opiewające związki białych mężczyzn z ciemnoskórymi partnerami. – *Szukam serca kultury wizualnej, aby stać się częścią jej historii, a przede wszystkim rozwinąć coś nowego i wyjątkowego* – mówił Brytyjczyk Owen Johnson, podkreślając, że ogólnie prace z nurtu Cruising wcale nie łamią tabu. – *Nikt nie przedstawia seksu z nazistami, gdyż – jak widać – nikt nie chce kochać militarnej kultury okupanta. Brak także wizji obrazujących seks i spożywanie posiłków...*

W paryskich konwersacjach Fiac uczestniczył także duet ekscentrycznych angielskich gejów – Gilbert i Georg. Ci odkrywcy żywej śpiewającej rzeźby w początkach lat 70. XX wielu sami stali się częścią swojej szokującej sztuki. – *Gdy skończyliśmy studia rzeźby w Central Saint Martins, cztery ściany pracowni nie dawały nam już satysfakcji. Całymi dniami włóczyliśmy się ulicami wschodniego*

5 [https://www.lequotidiendelart.com/\(fiac#3\)](https://www.lequotidiendelart.com/(fiac#3))

6 Ibidem.

7 <http://www.fiac.com/en/fiac-programmes/Conversations/>

8 <https://www.contemporarycruising.com/>

9 https://en.wikipedia.org/wiki/LUMA_Foundationhttps://de.parisinfo.com/kultur-paris/135498/fiac



Londynu. Tak właśnie wpadliśmy na pomysł stworzenia żywej rzeźby. Obaj pochodzimy z biednych wiejskich rodzin, dlatego będąc żywą rzeźbą w stolicy, założyliśmy garnitury, by matki nie musiały się nas wstydzić. Niestety, koledzy uważali nas za wariatów i nie chciano z nami wystawiać. W Paryżu Gilbert i Georg krytykowali religijną dyskryminację, homofobię, rasizm. – Religie utrudniają wspólną egzystencję różnych kultur i wykluczają seksualność – twierdzili, opowiadając się za wolnością do seksualnego samostanowienia.

Zaciekał mnie również wywiad Hansa Ulricha Obrista z kilkakrotnym uczestnikiem wystawy *Documenta* w Kassel, hinduskim filmowcem Amarem Kanwarem, zajmującym się m.in. przemocą seksualną w Indiach. – Muszę przyznać, że nie skończyłem żadnej szkoły filmowej – poinformował publiczność Kanwar, z wykształcenia historyk. – Proszę nie być takim skromnym. Pan ma to w sobie – pośpiesznie rzekł Obrist. ¶



Malarstwo w Zachęcie. Malarskie wydarzenia w przestrzeni

44

Nie malować zwierząt, nie malować ludzi, nie malować martwych natur, nie malować pejzaży, nie malować struktur – oto część wezwań z Litanii malarza Ryszarda Grzyba, która wypełnia dźwiękiem salę Matejkowską Zachęty. Malowane przez Tereśkę Pągowską na surowym płótnie postaci kobiet, roztańczona kreska Euforii Jana Dobkowskiego, czarna postać Zjadacza kucyków w autobusie Polska Ryszarda Grzyba, niepokojący polarowy Panda z żółtymi oczami – wyodrębniony i podniesiony do rangi autonomiczności kadr ze współczesnej kultury wizualnej Roberta Maciejuka, smugi księżycowego światła na ciemnej drodze Tomasza Tatarczyka, zwyczajne i pełne tajemnic podwórka warszawskie Łukasza Korolkiewicza, zszarzała, wypłowiała flaga, jako Zwykły obraz Pawła Susida, obrazy Tomasza Ciecierskiego, Józefa Czapskiego, Zbigniewa Makowskiego, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawlaka, Marka Sobczyka, Jacka Waltosia i wielu innych – każdy z nich to odrębny problem malarski, zgłębiany kolejnymi pracami. – Problem światła, linii. Albo problem koloru. Sprawa symbolu. Albo problem porządku. Równie ważny – nieporządku. To

jest dobra strona malarstwa, że mamy tak wiele pytań i że szuka się na nie odpowiedzi, nie wchodząc w żadne sprawy polityczne czy społeczne – mówił Stefan Gierowski. W podobnych stwierdzeniach malarzy można być może znaleźć powód, dla którego tak wielu krytyków i kuratorów ma z malarstwem kłopot, uważając je za nieco anachroniczną, trącącą myszką dyscyplinę, o pozycji niższej niż inne działania artystyczne. Bo malarstwo należy do odrębnej, rządzącej się własnymi prawami rzeczywistości, o niewyczerpanym – mimo wielokrotnie ogłaszanego końca malowania – potencjale wychodzącym od próby zawarcia na dwuwymiarowym podłożu wielowymiarowej, abstrakcyjnej obecności.

Wszyscy wspomniani artyści należą do grona laureatów Nagrody im. Cybisa, przyznawanej corocznie, od 1973 roku, przez Oddział Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków. Przedstawiająca ich prace, jako swoisty przegląd malarstwa, wystawa *Co po Cybisie* stanowi zatem próbę pokazania różnych dróg, różnego stosunku do tradycji, różnego podejścia do wyzwań, a także przekraczania granic malarstwa.

Można tu snuć dywagacje o samej Nagrodzie im. Cybisa, o ZPAP i jego pozycji dzisiaj, wątpić w słuszność wyboru artystów i prac, ale można też po prostu patrzeć i próbować odczytać stawiane przez artystów pytania. Artystów, którzy nie przestają ciągle zgłębiać warunków malarstwa i, jak pisze Lyotard *od co najmniej stu lat nie ma malarstwa, które nie malowałoby pytania, czym jest malarstwo, i które nie byłoby szkicem odpowiedzi na to właśnie pytanie*. W wypadku wystawy *Co po Cybisie?* pytanie takie stawia również kurator Michał Jachuła, który nadaje przeglądowi pewne porządkujące ramy, ale jednocześnie wydaje się nie narzucać swojej wizji. Raczej podąża śladem artystów, dyskretnie towarzyszy, obserwuje. Czasem puszcza oko do widza, np. czyniąc z sali Matejkowskiej elegancki Salon Malarstwa – udekorowany wielkim błękitnym dywanem, oranżowymi kanapami i palmami pośrodku. I tu pojawia się drugie, ważne pytanie: jak pokazywać obrazy? Jak je eksponować, by nie były jedynie wiszącymi na ścianie obrazkami, lecz malarskimi wydarzeniami w przestrzeni? Jak trudna to sztuka, dowodzą niektóre, nie najszcześliwsze sąsiedztwa dzieł połączonych tematem kolejnego „rozdziału” wystawy, nie zaś artystycznymi powodami. Jak wypełniony filigranowymi elementami *Gorący świat* Jerzego Tchórzewskiego obok wielkich postaci w obrazie *Siewca i żniwiarz* Jarosława Modzelewskiego – pozbawione powietrza, tłumią się nawzajem. A niedaleko znalazły się jeszcze prace takich artystów jak Erna Rosenstein, Stanisław Fijałkowski i Rajmund Ziemiński. Świetlna instalacja Leona Tarasewicza wymagałyby odrębnego miejsca, ciszy... Giną prace Jana Tarasina powieszzone w sali „tekstowej”. Świetnym pomysłem jest natomiast pokazanie w części *Przestrzeń* obrazów Wojciecha Fangora i znakomitych, rzadko wystawianych płócien Aleksandry Jachtomy, która wprowadza widza w obraz, gdzie panuje tylko pulsujący kolor – całkiem odrębny, oddzielony od rzeczywistości spoza obrazu. Z przestrzenią kontemplacji wyznaczonej czerwienią czy oranżem sąsiaduje wyodrębniony obszar wypełniony ciszą i światłem, rozważanymi w konceptualnej pracy *Powietrze pomieszczenie przestrzeń* Kojiego Kamojiego.

Co łączy wszystkich artystów – niezależnie od zmienności formalnej, warsztatowej, przekraczania granic obrazu, eksperymentu – tak, że możemy nazywać ich malarzami? Na czym polega malarzskie widzenie świata? Co w nim najważniejszego? Światło? Kolor? Dynamika wewnętrzna? A może jeszcze co innego? Ekspozycja została podzielona na części: *Litania malarza*, *Zmierzch obrazu*, *Twój pejzaż*, *Bez tytułu*, *Doświadczenie*, *Przestrzeń*, *Pisać/malować* – jako wybrane problemy artystyczne i pokoleniowe. Raz gromadzą wiele prac, z których każda mogłaby stanowić punkt wyjścia do dyskusji o malarstwie, jak w sali Matejkowskiej. Innym razem znalazło się miejsce na bardziej kameralną prezentację prac wybranych artystów. Jak w *Twoim pejzażu* przypominającym m.in., jakim wydarzeniem, wręcz rewolucją, były w 1969 roku witalne, erotyczne formy przestrzenne postawione podczas akcji na dachu przez Jana Dobkowskiego. Czysty, konceptualny charakter pociągniętego czerwoną linią na białym płótnie odcinka łuku Jerzego Kałuckiego podkreśla zestawienie go z szarą ścianą, zawieszoną obrazami laureatów nagrody nadawanej w stanie wojennym przez zastępujący zdelegalizowany ZPAP nowy związek.

Wśród eksperymentatorów nie brakuje oczywiście Ryszarda Winiarskiego, Jana Berdyszaka, Andrzeja Dłużniewskiego. Pokoleniowe doświadczenie arsenałowców prezentują m.in. Barbara Jonscher, Jacek Sienicki, Jacek Sempoliński. Tak wiele zresztą na tej wystawie ważnych artystycznych indywidualności, że można o nich jedynie wspomnieć tytułem wstępu do rozmowy o malarstwie. Wybór pokazywanych obrazów też nie jest wcale oczywisty, kuratorowi zależało na różnorodności, na wielości spojrzeń. Czasem czeka nas odkrycie, np. olejne studium konia Jerzego Panka albo duże, wczesne płótno Pawła Susida, o ekspresyjnym rysunku i obrazkowej, komiksowej narracji, przypominające początki jego zainteresowania słowem. Komunikaty w formie tekstów, słów (*Obszar żeński*) malowane na płótnie przez Andrzeja Dłużniewskiego, nazwiska kobiet na girlandach papierowych taśm wypisane przez Jadwigę Sawicką, niezależnie od ich bezpośredniego znaczenia, pozostają nadal malarskimi wydarzeniami w przestrzeni. ¶



MACIEJ SZAŃKOWSKI

W nurcie i obok nurtu

MYŚLI NA KONIEC 2018 ROKU



◀ PENETRACJE PRZESTRZENI, REPLIKA, METAL, ZAWIASY,
LAKIER PROSZKOWY, WYS. 340 CM, C.R.P. OROŃSKO
↓ Z NATURY RZECZY, 1991, ŻELAZO, GŁAZY NATURALNE,
METAL, ZAWIASY, WYS. 300 CM, C.R.P. OROŃSKO



Każde pokolenie ma swój czas wraz z jego złudzeniami, z którymi zostanie odesłane do lamusa historii. Mój własny czas, czas początków twórczej samodzielności, przypadł na połowę lat 60. XX wieku. Trudny, ale niezapomniany, był to czas świetnej sztuki, wielkich osobowości, ważnych poszukiwań, rodzenia się nowych idei i szlachetnych utopii zarazem. Czas sztuki, której echa i głosy przebijały do Polski przez nie do końca już szczelne granice.

Może idealizuję nieco tamten czas; byliśmy wszak młodzi! To, co dla innych w szczęśliwszym świecie stanowiło zwykłą codzienność, także codzienność sztuki, dla nas stanowiło nie lada emocję. Pamiętam, że w dobrym tonie było nienadużywanie nazywania siebie artystą. Myśl o tym, że jest się raczej „robotnikiem sztuki” towarzyszyła, jak pamiętam, kolejnym Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Szczerze się w tym odnajdywałem, mimo jednoznacznego stosunku do ponurej rzeczywistości. Artystą bywało się więc raczej w chwilach szczęśliwych spełnień twórczych, a nie z jakiegoś nadania. „Artysta grafik”, „artysta plastyk” i w ogóle słowo „artysta” jest wykluczone – zastrzegął Roman Cieślewicz...

Czas, o którym piszę, był dla mnie czasem częstego uczestnictwa (począwszy od historycznego Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach) w licznych organizowanych wtedy sympozjach twórczych w kraju i poza krajem wiążących się z jakże ważnymi wówczas podróżami i realizacjami twórczymi. Trafiałem tam dzięki kilku szczęśliwym okolicznościom – do jakiejś niepisanej międzynarodówki twórców, o znaczącej już pozycji w swych krajach. To było moje okno na świat.

Mijały lata, nadchodziły kolejne przełomy i świat stał się nagle otwarty! Wszystko, co było nie do pomyślenia, stawało się dostępne, a nieograniczona wolność i szybko biegnące lata stworzyły czas, który właśnie mamy, niepodobny zupełnie do tamtego i jakiś nieprzyjazny dla sztuki.

Co począć teraz ze sobą i swą wiarą, kiedy jedynie potrzeba zadziwiania, skandalizowania, ten jakiś turpizm dla wątpliwej potrzeby, tania odwaga i bezkarny czasem bełkot amatorów wraz

z programową antykulturą mają zastąpić wartości, w których się wzrastało?

Dla mego pokolenia uczestnictwo w sztuce łączyło się na ogół z obowiązkiem odkrywania nieznanych łądów i lekceważącym stosunkiem do łatwego powielania. Myśl i wszelka idea dojrzewająca w procesie tworzenia, podobnie jak pogłębiona refleksja i dbałość o doskonałość formy jako nośnika treści, przestała już być dziś w cenie. Także kolejna staroświecka utopia – pragnienie dotarcia do odbiorcy, ale nie za wszelką cenę, lub może inaczej – społeczna rola sztuki – czy to jeszcze coś znaczy w tej, w gruncie rzeczy przasnej, rzeczywistości, w której relatywizuje się każdą wartość jako rzecz prywatną?

W swej przygodzie ze sztuką, a także później, w tej ważnej dla mnie pedagogicznej potrzebie dzielenia się, którą odkryłem w sobie, posługiwałem się pamięcią wskazań, które wcześniej otrzymałem od swych mistrzów – nauczycieli. Ich nazwisk dziś nie da się wymazać z historii wysokiej sztuki z całym przekazany przez nich depozytem myśli o sztuce, wolnej od bezmyślnego i wtórne-go naśladownictwa oraz wszelkich znamion akademizmu.

A współczesny akademizm, to dziś sztuka kuratorów, łatwego wytwarzania tzw. projektów – zamówień składanych przez galerie. Na przeciwnym biegunie „sztuka” miłego zarobku, jako bez troskie, bezmyślne i niedbałe imitowanie tego, co z należnym szacunkiem odłożył na półkę wiek XX.

Wiara pokolenia okazała się więc naiwna, a nadzieje zbyt wybujałe. Pragnąłem zawsze pozostawić swój, może trwały ślad tu, gdzie żyję. W mej pracy rzeźbiarza, którą traktowałem często, mówiąc skromnie, jak „laboratorium poszukiwań”, interesowała mnie zawsze sztuka w przestrzeni otwartej.

Przegadało się nasze młode lata, mając w tle również jakąś społeczną przestrzeń sztuki. Dziś widzę, że wiele moich projektów i planowanych prac powstawało w mej głowie jakoś „za wcześnie”, a może w niewłaściwym miejscu – co byłoby szczególnie gorzkie... Te moje nie tak liczne, tu spełnione dokonania uświadamiają mi to dziś z całą mocą. ¶

Re: Rekomendacje: Re: Re:



MARIA WASILEWSKA

Maria Wasilewska – wiem to dobrze – jest artystką posiadającą solidne wykształcenie rzeźbiarskie. Nie rzeźbi dziś, posługując się tradycyjnymi dla tego rzemiosła instrumentami. Stosując inne, „rzeźbi” – wwiercając się w głąb wyobraźni odbiorcy za pomocą nowych środków w swych wideo-instalacjach, fotografiach i stwarzanych obiektach przestrzennych.

Wiem, że ze swych długich doświadczeń rzeźby wyniosła tę swobodę wraz z jej wartościami. Zauważanie zjawisk połączone z imperatywem przekazywania spostrzeżeń i przemyśleń to nie najłatwiejsza droga twórcy, ułatwiająca prostą i nieskomplikowaną komunikatywność. Taką rolę sztuki, wymagającą pewnego wysiłku intelektualnego w jej percepcji, wysiłku kierowanego zarówno do wrażliwości poetyckiej, jak i do intelektu, widzi artystka, wyczuwa; to są dziś cechy jej sztuki. Takie poszukiwania, odrzucające tradycyjną warsztatową materię, sięgające do świata filozofii czy życia społecznego, mogą być czasem rozumiane (trochę niemodne to pojmowanie sztuki)... jako sztuka zaangażowana. Jednak czy bez istotnego zaangażowania sztuka jako taka istnieje na pewno?

Sztuką winno być także mądre poszukiwanie kontaktu z odbiorcą traktowanym serio i z szacunkiem. Ta potrzeba postrzegania i przekazywania swych pasji, spostrzeżeń i przemyśleń, nie zawsze łatwa w bezpośrednim odbiorze – to cel i ważny komunikat jej sztuki. Łatwość werbalizacji ułatwia jej wszelkie niezbędne komentarze.

Klarowność i precyzja stosowanych środków artystycznych, doskonałość formy i konsekwencja czynią zawsze, co warto podkreślić, wszystkie instalacje artystki perfekcyjne wizualnie.

Należałoby tu odesłać zainteresowanych do strony www.mariawasilewska.com/pl/

Wasilewska jest więc artystką stawiającą sobie poprzeczki najwyżej, także tę intelektualną. Już bardzo dawno zachwycała mnie jej wspaniała praca *Iteracje* w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz w 2006 roku. Pracą tą ukazała nam niezwykle kosmos nadprodukcji obrazów. Taki był jej cel.

Pisałem o *Iteracjach* szerzej jako recenzent w przewodzie doktorskim artystki. Maria Wasilewska dała jej prawie „techniczne” wyjaśnienie... *Dziecięca zabawka – kalejdoskop (przez odpowiednio ułożone lustra kolorowych szkiełek tworzy*

skomplikowane symetryczne ornamenty) – jako model pewnej struktury. W mojej realizacji optyczny przyrząd jest częścią maszyny powodującej jego płynne obracanie się prawoskrętne wzdłuż swojej osi. Powstające wewnątrz mikroobrazy podglądane są przez kamerę przemysłową i transmitowane dalej na zewnątrz. Wyświetlany na podłodze film jest przetwarzany przez kolejne kalejdoskopowe lustra w pomieszczeniu. Poprzez iteracje tworzą się pętle obrazów na przemian prawo- i lewoskrętnych.

Tematem prac Marii Wasilewskiej bywają twórcze przemyślenia z zakresu świata ekologii czy innych ważnych zagadnień społecznych. Aktualnie artystka przebywa i pracuje w Japonii, dokąd została zaproszona na twórczy pobyt. Bardzo pragnęła pojechać do tego niezwykłego kraju. Realizuje tam właśnie pracę w krajobrazie z gatunku *land artu* poświęconą cieniowi.

Jesteśmy w stałym kontakcie korespondencyjnym, mam jej e-mail, w którym przybliżyła mi swą najnowszą pracę, pisząc: *Cień w kulturze Zachodu ma zazwyczaj negatywne konotacje. W kulturze Wschodu jest inaczej i tutaj w regionie wulkanu Aso to*

dostrzegam. Ludzie żyją tu w cieniu wulkanu, ale potężna erupcja setki lat temu daje im dzisiaj niezwykle żyzną glebę, wspaniałą bujną zieleń i życie blisko natury. [...] Wiesz, Macieju – idea tej pracy bardzo prosta jest. Użyty materiał to powulkaniczna ziemia w brunatnym ciemnym kolorze, wspaniale kontrastująca z wściekłą zielenią dookoła.

Inna jej praca, zasygnalizowana tu dziś wizualnie przeze mnie, to zrealizowany niedawno w Gorzowie Wlkp. na indywidualnej wystawie projekt *Game over*. Wspaniała i mądra, wchodząca mocno w bardzo aktualny dyskurs natury polityczno-tożsamościowej. Według autorskiego opisu *to moja idée fixe, próba wybudzenia z otępienia zwrócenia uwagi na... ¶*

PAŹDZIERNIK 2018

→ GAME OVER
↓ THE SHADOW OF NEKODAKE

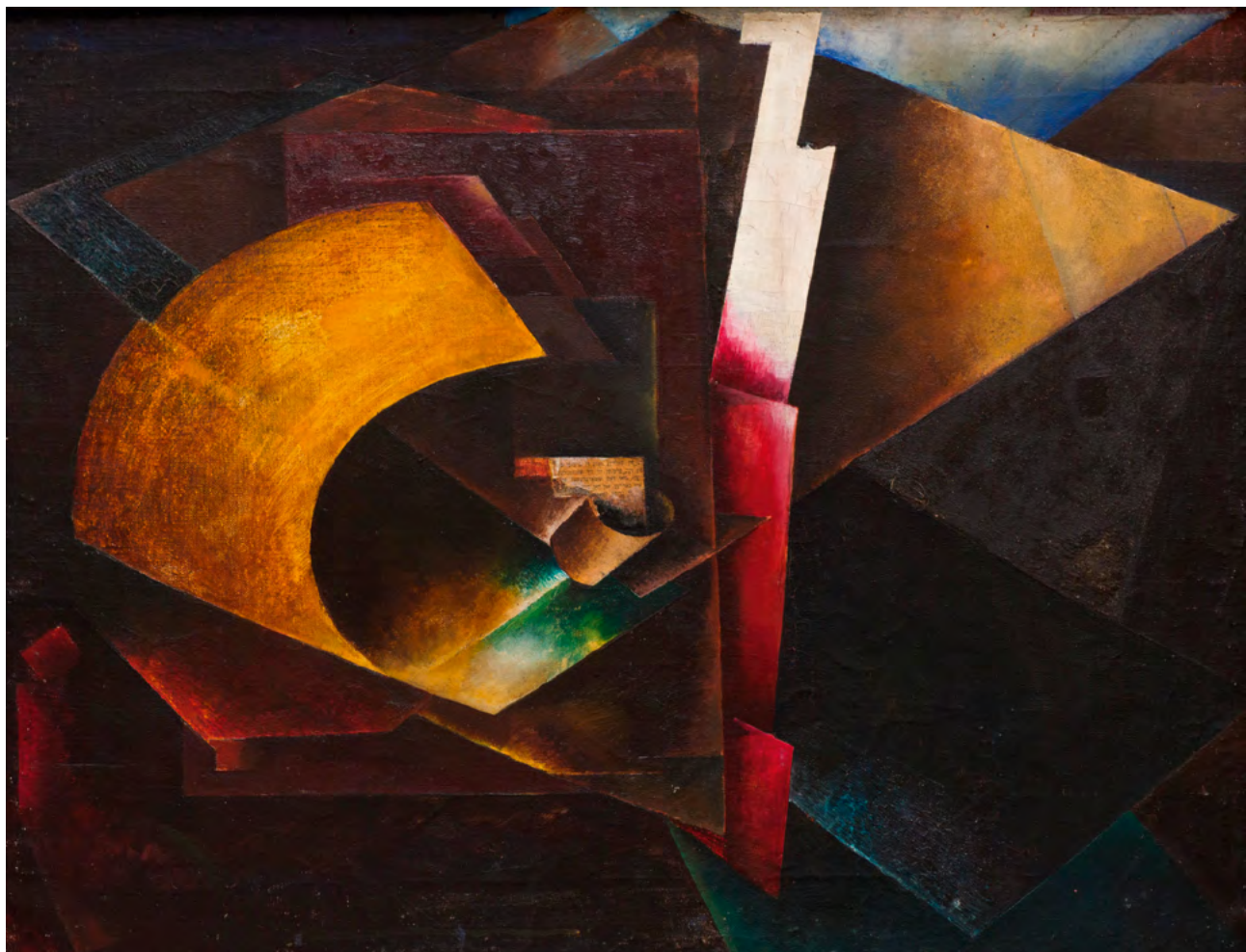




- ✦ WERNISAŻ WYSTAWY AWANGARDA I PAŃSTWO
- ✦ LUBOW POPOWA, KOMPOZYCJA NA CZARNYM TLE, 1916-1917, GWASZ, PAPIER
- VLADAS DRÉMA, PRACZKA, 1930, OLEJ, PŁÓTNO
- ↓ EL LISSITZKY, KOMPOZYCJA, 1918-1920, OLEJ NA PŁÓTNIE



ZDJEŃCA DZIĘKI UPRIEMMOŚCI
MUZEUM SZTUKI W ŁODZI



Awangarda i państwo



MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, 26.10.2018–27.01.2019

Działania podejmowane przez artystów awangardowych trudno analizować w oderwaniu od panujących ówczesnie tendencji państwowych i ruchów politycznych. Kryzys ekonomiczny i światopoglądowy przyczynił się do szukania nowych dróg i rozwiązań artystycznych, mających na celu zapoczątkowanie nowego porządku kultury. Rozwijający się początkowo w środowiskach elitarnych ruch *avantgarde* szybko rozprzestrzenił się w całej Europie, a jego reminiscencje widoczne są w działaniach podejmowanych przez późniejszych twórców.

Zrealizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi wystawa *Awangarda i państwo* skupia się przede wszystkim na pokazaniu relacji między strukturami państwa a podejmowanymi działaniami artystycznymi. Jej celem jest wyeksponowanie relacji artysta – państwo, która definiuje aktualnie podejmowane działania artystyczne. Nie sposób analizować twórczość artystyczną w oderwaniu od środowiska i polityki, dla której podejmowane działania mogą być jednym ze środków nacisku lub wręcz przeciwnie, pozostawać w opozycji do niej.

Wystawa przedstawia działania artystów awangardowych w szerokim kontekście społecznym i ideologicznym. Ciekawy jest również wątek multietniczności i wzajemnego przenikania się wpływów. Oprócz prac klasyków polskiej awangardy i nazwisk powszechnie znanych, takich jak Malewicz, zaprezentowano prace artystów litewskich i ukraińskich. Przedstawione zostały prace grupy Jung Idysz, które nie tylko dobrze korespondują z historią Łodzi, ale też oddają ważność społeczności żydowskiej w państwie polskim przed II wojną światową. Znalazły się wśród nich m.in. prace El Lissitzky'ego, który w 1921 roku przybył do Warszawy na zaproszenie Kultur Lige.¹ Wystawa pokazuje także działania artystyczne w Wilnie i na Ukrainie przed rewolucją październikową.

Skupiając się na dużych ośrodkach kulturowych i opiniotwórczych, często marginalizujemy

działania podejmowane na peryferiach. W czasach II Rzeczypospolitej ośrodki artystyczne w krajach ościennych odgrywały dużą rolę w kształtowaniu się tendencji artystycznych. Na łódzkiej wystawie znalazło się także sporo prac Witolda Kajruksztisa, przedstawiciela radykalnej awangardy wileńskiej. Podobnie było w przypadku Ukrainy (w kijowskiej Akademii Sztuk Pięknych kształcił się m.in. Karol Hiller). Stosunki kulturalne zostały zablokowane po powstaniu ZSRR.

Awangarda i państwo nie koncentruje się jedynie na polskim środowisku artystycznym, pokazuje zdecydowanie szerszą perspektywę ideologiczną i kulturotwórczą, co wydaje się logiczne podczas analizowania kultury czasów II Rzeczypospolitej.

Na wystawie znalazły się prace pochodzące częściowo ze zbiorów gromadzonych z inicjatywy Strzemińskiego. Wczesne rysunki Stażewskiego z lat 20. XX wieku są tego doskonałym przykładem.² Neoplastyczne, inspirowane twórczością Malewicza akwarele są unikatowe, pokazują także doskonale siłę międzypaństwowych wpływów. Przedwojenne rysunki Strzemińskiego i prace z okresu okupacji to dzieła bezcenne, podobnie zresztą jak unikatowe rysunki Malewicza, które ukazują poszukiwania kompozycji suprematycznej. Prace Strzemińskiego to rzadkość, a kompozycji pochodzących z lat 20.–30. prawie nie ma w ogólnym obiegu (spuścizna artysty w dużej mierze zginęła podczas wojennych i PRL-owskich zawieruchań).

1 Kultur Lige – organizacja powołana w 1918 roku w Kijowie, której celem była promocja świeckiej kultury żydowskiej.

2 W czasie II wojny światowej na pracowni Stażewskiego spadła bomba, niszcząc doszczętnie przedwojenny dorobek artysty.

Każde piętro muzeum zostało spójnie zakomponowane. Choć wyeksponowanych prac jest mnóstwo, nie nudzą zwiedzających i nie przytłaczają ilością. Wystawa ma pokazać jak zmieniało się podejście artystów i realizowanych przez nich działań w stosunku do zmieniającej się władzy i ustrojów politycznych. Widać więc początkowe zainteresowanie nurtem religijnym w odradzającym się państwie polskim (jest widoczne w pracach wielu artystów, choćby w początkowej fazie twórczości Kazimierza Malewicza), widać także zainteresowanie tożsamością narodową, czego przykładem może być zaprojektowany przez duet Strzebiński/Kobro pomnik orła białego. Nieoczywistą relację między władzami państwowymi a artystami doskonale obrazuje wypowiedź Andrzeja Turowskiego o budowie pomnika orła według projektu Strzebińskiego i Kobro: *Można mówić o pewnym oportunizmie państwowym Strzebińskich. Generalnie jednak artysta stworzył wokół siebie abstrakcyjną przestrzeń spójną, próżnię polityczną, która z jednej strony korespondowała z pojęciem awangardowego uniwersalizmu, z drugiej [z] przestrzenią rytmów jego kompozycji. Jediną próbą jej konkretyzacji był zaprojektowany w 1929 roku i zbudowany w Koluszkach pomnik z białym orłem, monumentalny rocznicowy, przypominający okolicznościowe dekoracje z czasów rewolucyjnych świąt radzieckich, a zarazem hommage dla niepodległego państwa polskiego.*

Całość ekspozycji zajmuje trzy piętra łódzkiego muzeum i przekrojowo pokazuje związki awangardy, postawangardy i neoawangardy z państwem i panującą w konkretnym okresie władzą. Zwiedzanie zaczynamy od najwyższego piętra i schodzimy powoli w stronę parteru. Na każdym piętrze wytyczono ścieżki: możemy podążać zgodnie z ustalonym konceptem kuratorskim lub samodzielnie poznać poszczególne zagadnienia, do czego zaprasza nas także przygotowany przez muzeum prospekt. Drugie piętro wystawy

zostało poświęcone sztuce okresu PRL. Od prac z lat 40. (projekt soc- realizującego gobelinu Tadeusza Kantora) po realizacje z lat 80. Znajdujące się tu dzieła również odnoszą się do idei państwowości, tym razem jednak krytycznie wobec panującego wówczas ustroju. Przykładem jest praca Jerzego „Jurrego” Zielińskiego – portrety przedstawiające uczestników Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy, która odbyła się w Helsinkach w 1975 roku. Celem konferencji było wsparcie praw obywatelskich w krajach socjalistycznych, podjęte działania przyniosły jednak wówczas niewielki skutek. Praca Zielińskiego jest odzwierciedleniem zawiedzionych nadziei względem działań Zachodu. Ironiczny stosunek do ówczesnego ustroju wyraża *Klaskacz Beresia*. Typowa dla artysty drewniana konstrukcja składa się z kilku par rąk klaszczących bezmyślnie po zakręceniu korbą. Również na tym piętrze są prace artystów z krajów ościennych, np. *Wiersz protestacyjny* Laszlo Laknera.

Pewien niedosyt może budzić ekspozycja dotycząca neoawangardy, zlokalizowana na parterze. W porównaniu z resztą ekspozycji znajduje się tam niewiele prac. Można wręcz odnieść wrażenie, że są dobrane chaotycznie. Kluczową rolę odgrywa tu praca Łodzi Kaliskiej. To dobre zamknięcie wystawy. Działająca w latach 70. Łódź Kaliska pozostawała w opozycji do ówczesnej sytuacji politycznej – grupa propagująca nihilizm, nie oczekując ratunku ze strony państwa i określonych grup społecznych, pozostała w opozycji również do awangardy.

Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi to projekt z dobrze prowadzoną narracją. Prezentowane prace i towarzyszące im teksty dobrane są w sposób wyważony, nie wpisują się również nadmiernie w panującą ostatnio modę na ekspozycję treści stricte narodowych. *Awangarda i państwo* stara się pokazać w wielu wymiarach, jak wyglądały związki państwa i sztuki. Dużo miejsca poświęca się wyeksponowaniu ruchów i tendencji z krajów ościennych. To dobry sposób patrzenia na kulturę II Rzeczypospolitej, będącej krajem wielokulturowym. Ze względu na historię Muzeum Sztuki w Łodzi trudno sobie wyobrazić, aby *Awangarda i państwo* została zrealizowana przez inną instytucję. ¶

3 A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 74.

Kolejna część
magazynu to tzw.
SZARE STRONY,
na których
prezentujemy
stricte akademickie
artykuły, do lektury
których nieodmiennie
zachęcamy.
A mobilizacją niech
będą wariacje na
temat znanej grafiki
Goi *Gdy rozum śpi,*
budzą się demony.
W każdym numerze
będzie inny autor,
prosimy o propozycje
wszystkich chętnych.
Tym razem rysunek
wykonał Samuel Najda,
absolwent Wydziału
Artystycznego UMCS.



↑ SAMUEL NAJDA



HANNA HANĆ

Koncepcja *design thinking* w zarządzaniu uczelnia artystyczną

56

W uczelniach wyższych, kształcących na kierunkach artystycznych, nieuchronnie pojawia się myśl o systemowym podejściu do realnych możliwości i umiejętności szybkiego reagowania na zmieniające się potrzeby rynkowe w procesie edukacji, z jednoczesną świadomością konieczności wykształcenia profesjonalnych mechanizmów zarządzania zmianą i zarządzania strategicznego, w zgodzie z misją uczelni. Wspólnota celu na poziomie całej instytucji, kompas etyczny, rozumienie potrzeb klienta uczelni – to zagadnienia wymagające merytorycznego zastanowienia się, ze zdecydowanym wskazaniem konieczności rozważenia modelu menedżerskiego, który pomaga dostrzec, w jakich obszarach i dlaczego trzeba modyfikować dobór narzędzi zarządzania dla osiągnięcia wyznaczonych celów instytucji. Należy uznać, że zarządzanie powinno być postrzegane jako profesja wykonywana w duchu odpowiedzialności za realizowaną misję, wizję oraz podejmowane decyzje.

W działaniach transformacyjnych dla szkolnictwa artystycznego wydaje się konieczne zastosowanie podejścia analogicznego jak dla innych nowoczesnych podmiotów i instytucji, funkcyj-

jących ponadnarodowo na wysoce konkurencyjnym rynku. Bez względu na przyjętą koncepcję edukacji artystycznej, analizując otoczenie, misję i cele funkcjonowania podmiotu, poruszamy się w obszarze zarządzania strategicznego. W przypadku edukacji artystycznej należy rozważyć także funkcjonujące stereotypy, które przez samych artystów i twórców definiowane są poprzez autonomię sztuki i wartości, które konstytuują jej specyfikę. W praktyce zarządzania, zarówno na poziomie strategicznym, jak i operacyjnym, specyfika tej edukacji wymaga określenia strategii indywidualnej kreatywności wobec zarządzania, które przekłada się na umiejętność pracy zespołowej. Zespoły, składające się z osób o różnych specjalizacjach i zainteresowaniach zawodowych, mogą jednak zagwarantować orientację na zdefiniowanie problemu z jednoczesną próbą znalezienia oryginalnego rozwiązania przez systemowe podejście do innowacji.

W związku z wymogiem przeprowadzenia zmian systemowych wewnątrz uczelni, które wynikają z konieczności przestrzegania uregulowań zewnętrznych, zawartych w

nowej ustawie – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, kluczowa dla procesu rozwiązywania pojawiających się konfliktów staje się możliwość uzyskania odpowiedzi na następujące pytania:

1. Kto podejmuje decyzje?
2. Kto kontroluje dany proces?
3. Jaka jest rola stron trzecich w procesie podejmowania decyzji?
4. Jakie jest bezpośrednie zaangażowanie uczestników procesu?
5. Jakie opcje rozwiązań pojawiają się w obliczu zdefiniowanego konfliktu?

W zarządzaniu, w szczególności zarządzaniu konfliktem, dodatkowo trzeba pamiętać, że każda sytuacja określana mianem konfliktu jest unikalna (jedyna w swoim rodzaju), a także dynamiczna. Oznacza to, że nie ma możliwości określenia jednego wzorca postępowania ani jednoznacznego zdefiniowania kolejnych kroków, jakie należy w danej sytuacji podjąć. Z tego powodu wskazać trzeba, że w dzisiejszym świecie umiejętność zarządzania konfliktem jest jedną z zasadniczych kompetencji menedżerskich. Pamiętać bowiem należy, że konfliktu nie da się unikać w nieskończoność, a trwanie w konflikcie wpływa destrukcyjnie na pracę zespołu. Wskazać także trzeba, że w każdej organizacji konflikt jest nieuniknionym elementem relacji międzyludzkich, a wykształcenie modelu zarządzania, łączącego styl kooperacji i podporządkowania, zamiast stylu dominacji i unikania, jest oceniane w literaturze przedmiotu jako bardziej efektywne, niosące większe szanse na dojście do lepszych wyników.¹ Myślenie o skutecznym zarządzaniu konfliktem prowadzi nieuchronnie do analizy zagadnienia równowagi partycypacyjnej w procesie zarządzania, co

1 M. Chmielecki, *Zarządzanie konfliktem w zespołach projektowych w świetle wyników badań, Przedsiębiorczość i Zarządzanie*, Wydawnictwo SAN, tom XIV, zeszyt 11, część 1, s. 17.

w przypadku uczelni wpływa na projektowane zmiany obejmujące działanie rady uczelni z udziałem członków spoza wspólnoty akademickiej.

Kolejnym procesem, jaki należy rozważyć, jest modelowanie zarządzania zmianą, którą można oprzeć na metodologii PMI,² definiującej dokonywanie zmiany jako części zintegrowanego procesu kontroli w projekcie i organizacji³ (*integrated change control*). Proponowany proces ilustruje zamieszczony na stronie obok rysunek, na którym w każdym elemencie wyróżnia się czynniki wymagające rozważenia w procesie zarządzania zmianą (*change management*). Wydaje się, że najtrudniejsze w zarządzaniu indywidualną kreatywnością (która jest cechą dominującą twórców i artystów), z zastosowaniem procesowych narzędzi zarządzania, może stać się definiowanie celów z zastosowaniem koncepcji S.M.A.R.T.⁴

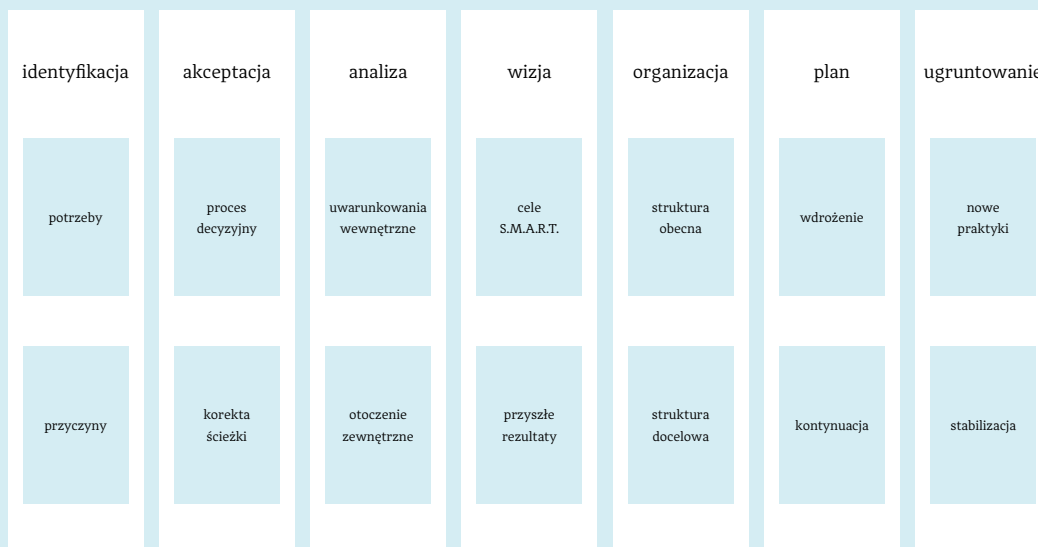
Problematykę „kontrolowania niekontrolowanego” poruszają m.in. Damian Edward Hodgson i Louise Briand,⁵ wskazując na konieczność przemyślanego działania w zarządzaniu instytucjami kreatywnymi (jakimi z pewnością są uczelnie artystyczne), stawiając na szali decyzyjnej aspekty rutynowego działania z koniecznością współpracy

2 Project Management Institute – międzynarodowe stowarzyszenie zrzeszające kierowników projektów. Powstało w 1969 roku w Pensylwanii (USA) jako stowarzyszenie *non profit*, zrzeszające profesjonalistów w dziedzinie zarządzania projektami. Obecnie PMI zrzesza ponad 454 tys. członków z 185 krajów, w których istnieje ponad 250 oddziałów, <https://www.pmi.org> [dostęp: wrzesień 2018].

3 Project Management Institute, *A guide to the Project Management Body of Knowledge Third Edition (PMBOK Guide)*, Pennsylvania 2004, s. 61.

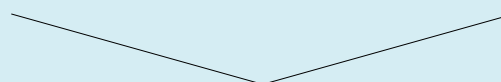
4 Pl.m.wikipedia.org: S.M.A.R.T. to koncepcja formułowania celów w dziedzinie planowania, według której sformułowany cel powinien być skonkretyzowany (ang. *Specific*), mierzalny (ang. *Measurable*), osiągalny (ang. *Achievable*), istotny (ang. *Relevant*), określony w czasie (ang. *Time-bound*) [dostęp: listopad 2017].

5 D.E. Hodgson, L. Briand, *Controlling the Uncontrollable: Agile Teams and Illusion of Autonomy in Creative Work*, University of Manchester 2013, Research Gate – Forum Akademickie [dostęp: listopad 2017].



zespołów i definicją procesów zarządzania, które widziane być muszą jako elementy budujące profesjonalną samodyscyplinę artystów, kreowanie organizacji wokół zmotywowanych indywidualności, wprowadzanie procesów planowania, koordynacji, nadzoru i kontroli wykorzystujących analizę stref dystrybucji, zasad kontraktacji, elementów zarządzania instytucją opartą na projektach i portfolio, ze wskazaniem także na warunki wykorzystywania nowoczesnych technologii.

W swojej analizie Hodgson i Briand podejmuje bardzo ciekawie wątek autonomii, szeroko dyskutowanej w świecie sztuki i środowisku artystów, wskazując na jej względność i zakorzeniony stereotyp myślenia, który u podstaw wyklucza pragmatyczne zarządzanie. W podsumowaniu opublikowanej pracy badawczej wskazują, że chociaż praca o charakterze estetycznym i symbolicznym jest „oporna” na wdrażanie procesowych narzędzi kontroli i nadzoru, należy bezwzględnie rozważyć wprowadzenie nowych metodologii zarządzania, które kładą większy nacisk na autonomię i kreatywność, ale jednocześnie wykorzystują dostępne techniki zarządcze, wprowadzające możliwość zastosowania „miękkich” mechanizmów monitorowania, które powinny zapewnić ustalenie warunków skuteczności i efektywności podejmowanych działań.



Tim Brown⁶ jako pierwszy sformułował pojęcie *design thinking*,⁷ które odzwierciedla kulturę i metodologię pracy projektowej. Chociaż najważniejsze jest zastosowanie tej filozofii zarządzania do tworzenia nowych produktów, marketingu i sprzedaży z wykorzystaniem innowacyjności i kreatywności myślenia, trzeba jednak zwrócić uwagę na wszystkie elementy, które mogą być wykorzystane do zarządzania zmianą w instytucji oraz do projektowania strategii działania, także w środowisku kształcącym artystów – ambasadorków kreatywnego myślenia. Brown wskazuje

6 Tim Brown pełni funkcję CEO (*Chief Executive Officer* – odpowiednik prezesa zarządu) kalifornijskiej firmy konsultingowej IDEO, z wykształcenia projektant, absolwent Royal College of Art oraz Northumbria University, publicysta, autor książek, twórca takich pojęć jak: *design thinking*, *design strategy*, *experience design*.

7 T. Brown, *Design Thinking*, Harvard Business Review, czerwiec 2008, https://www.espap.pt/Documents/noticias/DESIGN_THINKING_HBR.pdf https://www.espap.pt/Documents/noticias/DESIGN_THINKING_HBR.pdf [dostęp: listopad 2017].

na wartość eksperymentu,⁸ wyrażając opinię, że w dzisiejszym świecie nie ma już możliwości dokonywania przełomowych odkryć w pojedynkę, gdyż każda innowacja rodzi się w wyniku pracy zespołowej.

Metodyka zarządzania *design* stwarza większe możliwości niż zarządzanie tradycyjne, które kopiuje sprawdzone rozwiązania przez podążanie wcześniej zdefiniowanymi szlakami. *Design thinker* stawia na holistyczne podejście do instytucji, pozycjonując w centrum zainteresowania zrozumienie problemu projektowego, wyznaczanego przez zjawiska i zmiany zachodzące we współczesnym społeczeństwie. W diagnozie, która jest wynikiem pracy interdyscyplinarnej, uwzględnia się konteksty: społeczny, ekonomiczny i kulturowy. Kontestując tradycyjne zarządzanie, wybierające spośród istniejących strategii, zwraca się uwagę na konieczność generowania nowych pomysłów,

zauważania nowych możliwości przez podejście gwarantujące tworzenie przełomowych idei, które mogą wywierać wpływ na codzienne życie. Brown twierdzi, że zasoby techniczne należy dopasowywać do ludzkich potrzeb, nawołując do myślenia projektowego, nastawionego na ocenę warunków lokalnych, współpracę oraz zaangażowanie uczestników danego procesu. Kreśląc profil osobowości *design thinkera*, wskazuje wymagane cechy osoby myślącej zgodnie ze strategią, takie jak: empatia, myślenie integrujące, optymizm, zdolność do eksperymentu i umiejętność współpracy.⁹

Brown uważa, że empatia pozwala na wyobrażanie sobie świata z różnych perspektyw. Mówiąc o myśleniu integracyjnym, stawia je w kontradycji do myślenia analitycznego, dającego wybór albo-albo, twierdząc, że konieczność kreowania nowatorskich rozwiązań wymusza zmianę sposobu myślenia. Stawiając na optymizm, twierdzi, że bez względu na to, jak trudne jest wyzwanie, zawsze można znaleźć co najmniej jedno pozytywne rozwiązanie. Zdolność do eksperymentowania w kontekście kreowania nowych idei staje się bezdyskusyjna, a współpraca jest warunkiem powodzenia. Prowadzona przez Browna firma zatrudnia współpracujących ze sobą specjalistów z dziedzin takich jak: *behavioral science* (behawioryzm), *branding* (kreowanie marki), *business design* (projektowanie biznesu), *communication design* (projektowanie komunikacji), *design research* (projektowanie badań), *digital design* (projektowanie treści cyfrowych), *education* (edukacja), *electrical engineering* (elektrotechnika), *environments design* (projektowanie przyjazne środowisku), *food service* (usługi żywienia), *healthcare services* (usługi medyczne), *industrial design* (wzornictwo przemysłowe), *interaction design* (interaktywne projektowanie), *mechanical engineering* (budowa maszyn), *organizational design* (projektowanie organizacji) oraz *software engineering* (projektowanie oprogramowania).¹⁰ Zauważając, że

8 T. Brown, B. Katz, *Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność*, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo Libron 2009, libron.pl: <http://pk.uni.wroc.pl/wpcontent/> [dostęp: 28 listopada 2017].

9 T. Brown, *Design Thinking*, op.cit., s. 3.

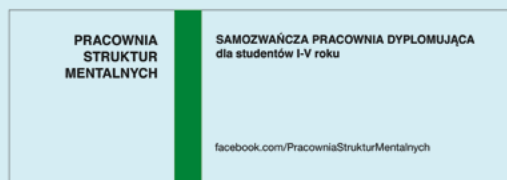
10 IDEO oen.m.wikipedia.org [dostęp: listopad 2017].

współcześni projektanci dysponują skutecznymi narzędziami rozwiązywania problemów społecznych, dochodzimy w efekcie takiej analizy do określenia związków przyczynowych między otoczeniem kulturowym i politycznym a możliwym do zastosowania modelem zarządzania instytucją lub przedsiębiorstwem.

Z punktu widzenia zespołu odpowiedzialnego za ustanowienie modelu zarządzania uczelnią kluczowe dla sukcesu organizacyjnego w procesie zmiany wydaje się być także rozpoznanie ukrytych i intuicyjnych motywacji, które mają wpływ na ludzkie wybory i zachowania. Oznacza to konieczność znalezienia sposobu przełamania norm myślowych i przyzwyczajzeń, które mogą ograniczać pole widzenia. W tym kontekście technika *design thinking* staje się bardzo pomocna w mapowaniu problemów organizacji, zmusza bowiem do postawienia pytania: jak? zamiast: po co? W założeniu *design thinking* przez technikę pracy zespołowej zapewnia świeże spojrzenie na każdą sytuację – a to jest wymóg dzisiejszych czasów i motto zmian w zarządzaniu szkolnictwem wyższym. ¶

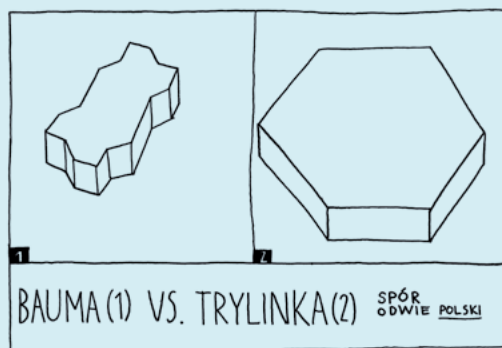
Od autoedukacji do dydaktyki

Pracownia Struktur Mentalnych w latach 2011–2018



- ← KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, WLEPA, 2011
- ↓ KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, BAUMA VS. TRYLINKA, 2011

W październiku 2011 roku, będąc studentami Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, powołaliśmy Pracownię Struktur Mentalnych. Bezpośrednim impulsem jej powstania było prozaiczne wydarzenie – remont dziedzińca Akademii przy Krakowskim Przedmieściu. Wymiana betonowego chodnika na popularną kostkę Bauma stała się dla nas punktem wyjścia do refleksji na temat Alma Mater i szerzej – miejsca i misji uczelni w kontekście kraju – Polski.¹ To był nasz pierwszy temat. W kolejnych miesiącach roku akademickiego 2011/2012 poruszyliśmy kilka innych zagadnień, które uznaliśmy za ważne dla człowieka, artysty i społeczności, w której żyjemy. Zajmowaliśmy się m.in.: czasem wolnym,² lokalnością,³ wściekłością,⁴ duchowością.⁵ Pracownia



istnieje osiem lat, w ciągu tego czasu obroniliśmy w niej dyplom, a później przekształciliśmy ją w kurs dla studentów kierunku „kultura miejsca” na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną.

Zasadnicza filozofia działania i część metod dydaktycznych, które obecnie stosujemy, wywodzą się bezpośrednio z samokształceniowego profilu pracowni studenckiej. Jednak zestaw narzędzi nieustannie rozszerzamy i sprawdzamy. W niniejszym artykule chcielibyśmy, po pierwsze, autoanalitycznie opisać procesy trwania i zmian zachodzące w naszej praktyce dydaktycznej. Po drugie,

1 *Pracownia Struktur Mentalnych* 2011, zeszyt 1.
2 *Pracownia Struktur Mentalnych* 2012, zeszyt 4.
3 *Pracownia Struktur Mentalnych* 2012, zeszyt 5.
4 *Pracownia Struktur Mentalnych* 2012, zeszyt 6.
5 *Pracownia Struktur Mentalnych* 2012, zeszyt 7.

zależy nam na przedstawieniu specyfiki pracowni w kontekście środowiska, w którym nieustannie działamy, czyli warszawskiej Akademii. Nie mniej ważne wydaje się nam zestawienie działalności edukacyjnej z praktyką zawodową: projekcją i artystyczną. Wymiary te nieustannie na siebie wpływają, przenikają się i dopełniają.

PRACOWNIA STUDENCKA

W PSM każde działanie rozpoczynaliśmy od określenia problemu, wybrania tematu: *Pracownia Struktur Mentalnych jest samozwańczą pracownią dyplomującą. Przestrzeń powołaną oddolnie przez studentów. Ma na celu zwrócenie uwagi na proces myślowy jako fundament wszelkich działań. Pracownia ma otwartą formę. Swoją program realizuje poprzez: 1. spotkania, dyskusje, wykłady, warsztaty; 2. publikacje tekstów w Internecie i zeszytach PSM; 3. filmy.*⁶ Dopiero drugim etapem było szukanie najodpowiedniejszej formy

upowszechnienia efektów pracy. Każdy temat syntezujemy i opisujemy w możliwie prostych, ogólnych słowach. Przykładowe tematy to wspomniane już: lokalność, wściekliwość, duchowość, którymi zajmowaliśmy się jako studenci, lub wybrane później, kiedy pracowaliśmy już w Akademii: brak, utopia, pieniądz, wynalazek. Do zadania każdy uczestnik projektu podchodzi indywidualnie. Hasło, jako ogólna rama i punkt wyjścia, daje twórcze ograniczenie, zarysowuje pole dla swobodnej, wielotorowej refleksji. Ograniczenia uznajemy w ogóle za cenne narzędzie – podstawę projektowania i sztuki. Wątek ten rozwinie my w dalszej części tekstu dotyczącej partycypacji w projektowaniu.

Zwrócenie szczególnej uwagi na treść i pozaplastyczny sens pracy artystycznej i projektowej wynikał z refleksji na temat studiów w ASP. W pewnym momencie edukacji, w III-IV roku studiów, zaczęło brakować nam motywacji. Doszliśmy do wniosku, że dydaktyka oparta jest na nieustannym szlifowaniu formy, szkoleniu techniki, a zbyt mały nacisk kładzie się na głębszą

62

6 Fragment sylabusu Pracowni Struktur Mentalnych. *Pracownia Struktur Mentalnych* 2011, zeszyt 3.

↓ ŁUKASZ IZERT, KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, OKŁADKI ZESZYTÓW (ZIELONE) I JEDNODNIÓWEK (CZERWONE) WYDANYCH PRZEZ PSM, 2011–2012





♣ ŁUKASZ IZERT, KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, KADR Z FILMU GAUDEAMUS IGITUR, 2012

refleksję dotyczącą meritum. Powodów dla zaistnienia sztuki upatrywaliśmy raczej w życiu społecznym: w problemach i wyzwaniach z niego wynikających. Wizualność sama dla siebie, forma i kształty mniej nas interesowały. W czasie, kiedy PSM była pracownią studencką, każdy projekt rozpoczynaliśmy debatą, wymianą obserwacji i doświadczeń odnoszących się do danego zagadnienia. Dyskusje miały formę walnych zebrań: w kawiarni, pomieszczeniu akademickiej pracowni albo studenckiej galerii. Równie ważne były jednak prywatne rozmowy podczas spotkań towarzyskich i kontakt e-mailowy ze współpracownikami spoza Akademii. Trzonem pracowni byli autorzy niniejszego artykułu, ale grono zaangażowanych składało się z kilkunastu osób: studentów i absolwentów oraz chętnych spoza uczelni. Początkowo uczestnicy projektów wywodzili się z kręgu towarzyskiego, z czasem przyłączały się nieznanne nam osoby zainteresowane pracownią, typem zadań i charakterem działania.

Ponieważ obydwaj studiowaliśmy na Wydziale Grafiki, do upowszechniania efektów pracy

używaliśmy szeroko rozumianych narzędzi graficznych. Projektowaliśmy, drukowaliśmy i zajmowaliśmy się intrologatorską oprawą publikacji. Fotografowaliśmy i szukaliśmy materiałów wizualnych, z których tworzyliśmy kolaże i eseje wizualne. Ważnym narzędziem był dla nas ruchomy obraz, w różny sposób używaliśmy filmu animowanego i kolażu wideo. Opracowywaliśmy również infografiki, schematy i rysowaliśmy ilustracje. W początkach pracowni nasz narzędziownik składał się z wymienionych mediów. Warto jednak podkreślić, że plastykę traktujemy zawsze jako przekaznik, a nie cel sam w sobie. Sprawy formy i jakości języka wizualnego są istotne, ale nie mogą zamazywać sensu wypowiedzi. Powinny komunikować myśl możliwie klarownie.

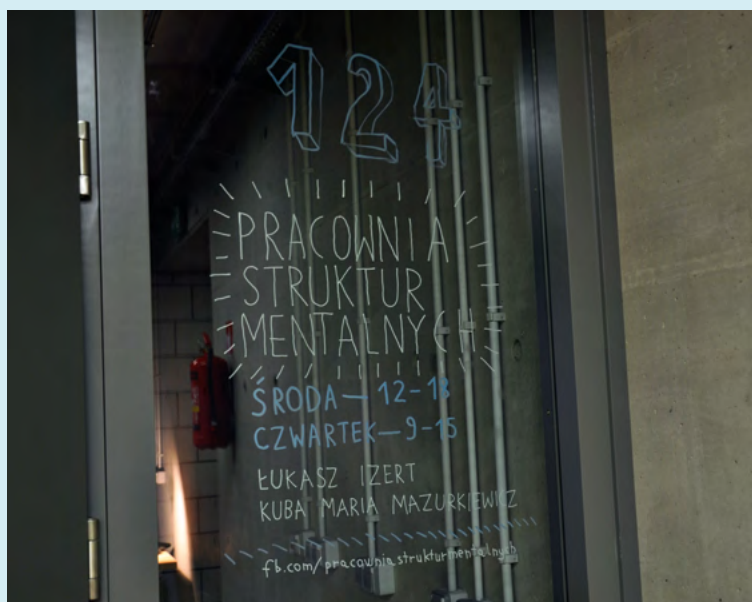
Powołanie Pracowni Struktur Mentalnych miało charakter organiczny. Wynikało z rozmów na korytarzach, na dziedzińcu Akademii, podczas seminariów i spotkań towarzyskich. Bazując na wiedzy empirycznej, za najistotniejsze dla powstania pracowni samokształceniowej uznajemy pojawienie się odpowiednich ludzi w jednym czasie i miejscu. Potrzebna jest grupa osób, które podobnie określą swój stosunek do studiowania, zauważą braki systemu dydaktycznego, a jako odpowiedź na rozpoznaną sytuację zaproponują formułę pozytywnej kontestacji. W naszym

przypadku założenie pracowni poprzedzone było innymi przedsięwzięciami realizowanymi w szerszym gronie, m.in. prowadzeniem galerii studenckiej, redagowaniem portali internetowych, organizowaniem akcji artystycznych. Działania te doprowadziły do fermentu, który zaowocował otwarciem pracowni. Uznajemy nasze doświadczenie za cenne – dzięki formule samokształceniowej zdobyliśmy przydatne kompetencje w stosunkowo krótkim czasie. Metoda ta pozwalała na szczerą dyskusję o rzeczach, którymi się zajmowaliśmy, nieuprzedzoną krytykę, napędzanie się nawzajem i łatwiejsze poruszanie po nieznanych obszarach. Często procesowi uczenia się i poznawania towarzyszy wystawianie się na śmieszność, dlatego nie mniej ważne było wytworzenie się w naszej grupie atmosfery wsparcia i zrozumienia. Przykład PSM mógłby posłużyć jako model do wprowadzenia systemowych zmian pozwalających na oficjalne powoływanie w Akademii pracowni studenckich. Warto dać adeptom ramy do tworzenia własnych jednostek dydaktycznych. Mimo że powstanie pracowni samokształceniowej, o czym wspomnieliśmy wcześniej, wymaga specyficznego, niemożliwego do zaplanowania odgórnie fermentu, warto zastanowić się nad stworzeniem warunków sprzyjających powstawaniu tego typu zjawisk. Pomocne będzie przekazanie miejsca, gdzie studenci mogliby się zbierać, jednak ważniejszym aspektem jest nieprzeładowywanie planów zajęć dziesiątkami godzin obowiązkowych przedmiotów. Zwiększenie swobody i oddanie czasu studiowania na własne pomysły i aktywność może przynieść dobre rezultaty. Pracownie studenckie powinny powstawać i zanikać samodzielnie i organicznie, być efemeryczne jak efemeryczna na uczelni jest każda studentka i każdy student.

64

PSM 2.0

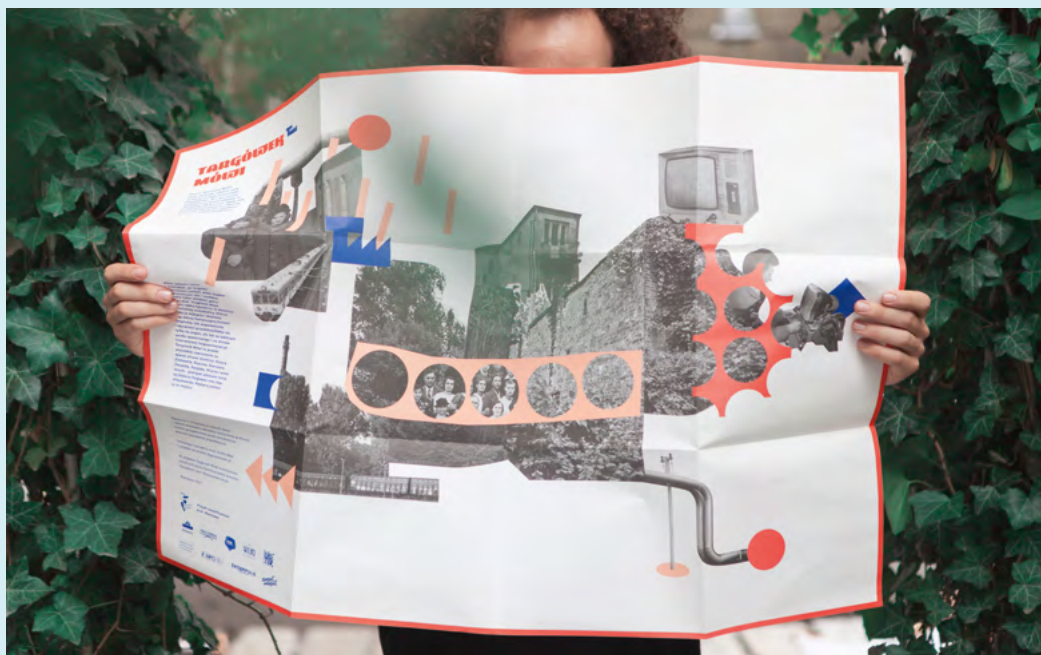
Zarysowaliśmy genezę oraz istotę autodydaktyki stosowanej w Pracowni Struktur Mentalnych, w dalszej części artykułu analizujemy funkcjonowanie pracowni jako kursu dla studentów



↑ PREMIERA ZESZYTU NR 3 PRACOWNI STRUKTUR MENTALNYCH W BIBLIOTECIE GŁÓWNEJ ASP W WARSZAWIE, 2012 (FOT. ANNA KARWAT)

↑ DRZWI DO SALI 1.17 W BUDYNKU AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE, 2016, FOT. KUBA MARIA MAZURKIEWICZ

Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną. Analizę przeprowadzamy na podstawie wybranych działań zrealizowanych w latach 2014–2018.



↑ ZESPÓŁ WESPÓŁ, TOWARZYSTWO KRAJOZNAWCZE „KRAJOBRAZ”, MAPA TARGÓWEK MÓWI, 2017, FOT. ŁUKASZ WALENDESIUK

Kiedy otworzyliśmy Pracownię Struktur Mentalnych na Wydziale Grafiki, teoretyzowaliśmy wśród praktyków. Prowadząc zajęcia na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną, praktykujemy wśród teoretyków. Ze studentami humanistami pracujemy nad optymalnymi sposobami upublicznienia efektów ich badań. Naszym głównym celem edukacyjnym jest refleksja nad możliwościami wykorzystania plastyki, wizualności w badaniach humanistycznych. Z tego powodu istotnym problemem w dydaktyce stał się dla nas dobór metod warsztatowych do tej nietypowej w szkolnictwie artystycznym sytuacji. Prototypujemy uczenie projektowania osób, które nie będą w przyszłości projektantami w ścisłym rozumieniu, lecz potrzebują ogólnej orientacji w tym zakresie. Oczywiście może się zdarzyć student, który skupi się bardziej na tej dziedzinie, ale zasadniczo pracujemy z amatorami



↑ ZESPÓŁ WESPÓŁ, TOWARZYSTWO KRAJOZNAWCZE „KRAJOBRAZ”, GDYŃSKI MAPOWNIK SPOŁECZNY, 2016, FOT. ŁUKASZ IZERT

projektowania. Dlatego kurs podstaw plastycznych prowadzimy na zasadzie partycypacji. Metodę tę stosujemy i udoskonalamy również w naszych pozaakademickich działaniach społeczno-artystycznych.⁷

Partycypacja w projektowaniu jest powszechnie znana w dziedzinie architektury i urbanistyki. Według Henry'ego Sanoffa *Potencjał tej metody wynika z możliwości niwelowania tradycyjnych barier zawodowych i kulturowych. Ideały demokracji partycypacyjnej zakładają wspólne podejmowanie decyzji w sposób silnie zdecentralizowany, niezależnie od podziałów na warstwy społeczne. Dzięki temu jednostki nabywają umiejętności partycypacyjnych i potrafią efektywnie uczestniczyć w rozmaitych formach podejmowania decyzji, które ich dotyczą.*⁸ Przekładając teorię na przykładową sytuację warsztatów projektowania znaków graficznych prowadzonych ze studentami WZKW (ale tak samo z uczniami w szkole podstawowej lub seniorami w miejscu aktywności lokalnej): partycypacyjne projektowanie graficzne polega na zrównaniu pozycji i kompetencji prowadzącego i uczestnika warsztatu. Rezygnujemy z układu mistrz – uczeń, staramy się uczyć od siebie nawzajem. Projektowanie znaku staje się pretekstem i narzędziem do przekazania myśli na temat znaczonego⁹ miejsca, hasła, przedmiotu. Twórca jest ekspertem od projektowanego motywu, my jako organizatorzy proponujemy neutralne narzędzie, np.: siatkę graficzną, wybór zdjęć lub zestaw modułowych klocków. Wracamy tu do wspomnianego na początku artykułu ograniczenia, czyli zasady organizacji projektowania. Dzięki ograniczeniu formalnemu projektant kursant

zajmuje się istotą projektowania, czyli generuje ideę. Nie musi poświęcać czasu na udoskonalanie estetycznej emanacji, jak często bywa w przypadku współczesnego projektowania zajmującego się głównie kreśleniem estetycznych szat.

Warsztat ograniczamy czasowo, realizujemy go zwykle na jednych, maksymalnie dwóch zajęciach. Rezygnujemy z nieskończonego szlifowania formy w trybie „z korekty na korektę”. Za ważniejsze uznajemy przeprowadzenie wspólnie kolejnych etapów – zaprojektowany znak jest jedną z cegiełek szerszego zadania. Dzięki temu możemy zrealizować przedsięwzięcie od pomysłu przez etap rzemieślniczej pracy do upowszechnienia. W części artykułu dotyczącej programu zajęć opisujemy przykład wspólnego tworzenia znaków graficznych do wydanej przez nas mapy Powiśla. Możemy stwierdzić, że wybór metody projektowania partycypacyjnego dokonał się u nas naturalnie. To praktyka wpłynęła na teoretyczne sprobematyzowanie sposobu pracy. Od początków PSM byliśmy nastawieni na współpracę i uczenie się od siebie nawzajem.

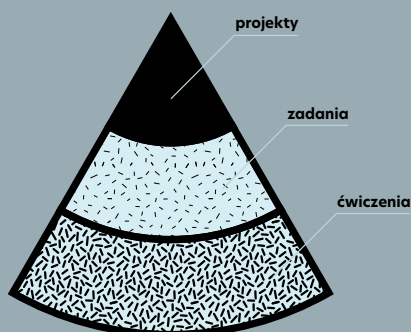
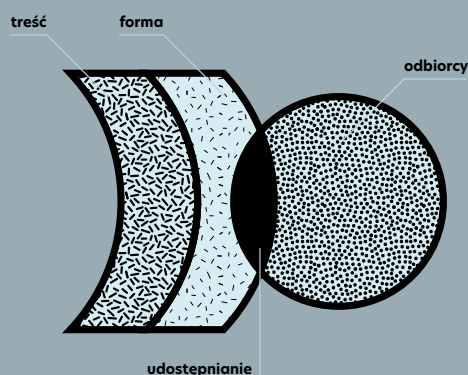
Nasza filozofia okazała się kompatybilna z potrzebami dydaktycznymi w obszarze plastyki na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Sposób działania oparty na współpracy, relacji partnerskiej i modelu zespołowym wydaje się być odpowiedni dla adeptów humanistyki. Ponadto za wspólny punkt WZKW i PSM uznajemy zainteresowanie lokalnością. U nas inklinacja ta wywodzi się z czasu pracowni studenckiej, kiedy zajmowaliśmy się zarówno bliskim otoczeniem – Akademią, jak i trochę dalszym – przestrzenią publiczną Warszawy, życiem sąsiedzkim, życiem społecznym. Pracowniane rozważania i działania w tym zakresie stały się składową charakteru kierunku kultura miejsca. Mają wpływ na zainteresowania badawcze studentek i studentów, są również pomocne w pracy naukowej, co stwierdzamy na podstawie regularnie realizowanych w PSM tzw.

7 Np.: Tarchomin. *Moje miejsce na mapie*, Warszawa 2015; Gdyniński *Mapownik Społeczny*, Gdynia, 2015–2016; *Targówek mówi*, Warszawa 2017.

8 H. Sanoff, *Projektowanie demokratyczne. Studia przypadków planowania partycypacyjnego środowisk małych miast*, Poznań 2013, s. 5.

9 Pojęcia elementu znaczonego (fr. *signifié*) używamy w rozumieniu F. de Saussure. Zob.: F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 2002.

aneksów plastycznych. Nie mniej ważną przesłanką ugruntowującą pracownię w programie studiów WZKW są wybory zawodowe studentów, często wymykające się z czysto teoretycznych ram.



PRZYKŁADY ĆWICZEŃ, ZADAŃ I PROJEKTÓW

Od strony technicznej program PSM podzieliłiśmy na trzy główne rodzaje działań. Są to ćwiczenia, zadania i projekty. Ćwiczenia to w naszym rozumieniu wszelkiego rodzaju warsztaty prowadzone w godzinach zajęć: spacery fotograficzne, warsztaty projektowania graficznego, warsztaty drukarskie, introligatorskie, filmowe, montażowe, techniczne. Ćwiczenia dają studentom podstawowe narzędzia warsztatowe niezbędne do dalszej pracy. Zadania to z kolei zaproponowane problemy do rozwiązania bądź zagadnienia do przebadania i przedstawiania w wybranym z palety umiejętności zdobytych podczas ćwiczeń medium plastycznym. Trzecim rodzajem prac w PSM są projekty – złożone z wielu zadań działania grupowe bądź indywidualne, w których większy nacisk kładziemy na rzeczywiste oddziaływanie i upublicznianie efektów.

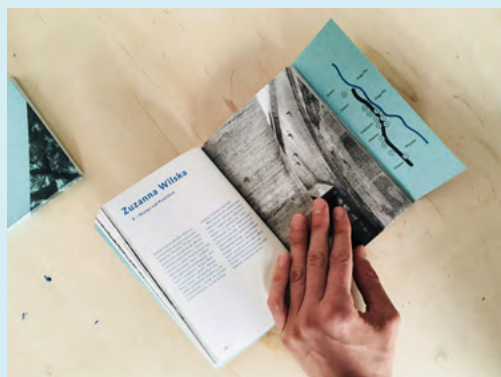
67

TRENING. ZESTAW ĆWICZEŃ PIERWSZOROCZNYCH

Pierwszy rok w PSM to cykl połączonych ze sobą ćwiczeń i zadań. Ten rok przeznaczony jest na poznanie podstaw: fotografii, reportażu, projektowania publikacji, przygotowania do druku, poligrafii, introligatorstwa. Zajęcia rozpoczynają się od wykładu wprowadzającego do fotografii tradycyjnej. Następnie przez kilka kolejnych tygodni odbywają się spacery fotograficzne na przemian z konsultacjami. Na spacery wybieramy miejsca peryferyjne, takie, w których następują dynamiczne zmiany. Miejsca graniczne, nieoczywiste, zapomniane, o złożonej tkance architektonicznej i społecznej. Podczas konsultacji omawiamy zdjęcia ze spacerów oraz teksty, które w finalnej wersji mają razem stanowić spójny reportaż. Po akceptacji artykułów i wyborze zdjęć przechodzimy w drugim semestrze do nauki podstaw projektowania publikacji. Podczas kilku zajęć warsztatowych projektujemy razem ze studentami *layout*

graficzny, następnie powstaje seria zeszytów. Każdy student wybiera jeden reportaż i już indywidualnie, korzystając z opracowanego *layoutu*, łączy swój zeszyt. Podczas tego procesu studenci wzajemnie redagują swoje projekty i nanoszą poprawki do składu. Nieraz indywidualne zeszyty zastępujemy publikacją zbiorową. W tym przypadku każdy student łączy swój rozdział, a wybrane zespoły redagują, nanoszą korektę i łączą wszystkie rozdziały w całość. Po zakończeniu etapu projektowego, który zawiera również redakcję tekstów, korektę poskładową i przygotowanie do druku, przechodzimy do etapu produkcji. Wybieramy materiały, technikę druku i oprawy. Podczas warsztatu poligraficznego powstaje docelowy nakład publikacji. Finałem projektu jest jej wydziałowa premiera. W trakcie zajęć pierwszego roku student poznaje pełny proces wydawniczy, łącznie ze stworzeniem treści i materiału ilustracyjnego. Podczas działania dynamicznie zmienia się charakter pracy. Student przechodzi drogę od ucznia przez współpracownika do dyrektora artystycznego swojego projektu. Celem tego procesu, oprócz zdobycia wiedzy, umiejętności warsztatowych i organizacyjnych, jest uzyskanie przez studenta poczucia podmiotowości i doświadczenie sprawczości. To etap wyrównawczy, w którym kwestionujemy nastawioną na odbiór postawę bierną, nabytą u niektórych osób we wcześniejszych latach edukacji. Z tak przygotowanym studentem zaczynamy dalsze etapy współpracy na kolejnych latach.

Przykładem efektów pierwszego roku w PSM jest publikacja *Skarpa*. To zbiór reportaży wizualnych i refleksji na temat warszawskiej nadwiślańskiej skarpy i związanych z nią zagadnień. Temat publikacji został wybrany przez studentów. Uznali skarpę za najciekawsze z miejsc, w których spacerowaliśmy w tym roku. *Skarpa*, podobnie jak inne pierwszoroczne publikacje, jest efektem ćwiczeń z różnych dziedzin plastycznych. Bardzo istotne jest, by finał ćwiczeń miał swój fizyczny wymiar. Konfrontacja studenta z efektem pracy i jej krytyką dopełnia proces twórczy.



↑ SKARPA, WARSZAWA 2016, FOT. KUBA MARIA MAZURKIEWICZ

RZUT NA POWIŚLE. PARTYCYPACJA W UŻYCIU

Studium przypadku wykorzystania projektowania partycypacyjnego przedstawiamy na podstawie sposobu działania, który stosujemy często, przygotowując mapy wybranego obszaru, np. miasta, dzielnicy lub osiedla. Zaczynamy od przygotowania listy miejsc ważnych dla mieszkańców lub użytkowników. Lista powstaje na podstawie ankiety, wywiadów lub burzy mózgów. Często wybrane punkty są związane z życiem codziennym, mieszkańcy wybierają pobliską piekarnię, ulubiony park lub boisko, ale też miejsca mniej oczywiste – związane ze wspomnieniami i doświadczeniami. Następnie proponujemy uczestnikom procesu opracowanie ikon lub ilustracji przygotowaną wcześniej metodą projektową. Narzędziem może być prosta siatka o określonej liczbie pól i zestaw odpowiadających jej modułów w formie czarnych kwadratów. Dodatkowo potrzebne są nożyczki, żeby za pomocą podstawowych geometrycznych funkcji modyfikować moduł. Formuła ta pozwala na poszukiwanie istoty miejsc, które wybrali ze swojego otoczenia autorzy mapy.

Warsztaty plastyczne są też wspólnym pretekstem do rozmów na temat okolicy i zebrania bardziej szczegółowych informacji. Atmosfera wspólnej pracy otwiera ludzi, motywuje do rozmowy, dzielenia się wiedzą i przeżyciami.



W opisany sposób przeprowadziliśmy cykl warsztatów mapowania w wielu miejscach w Polsce. Efektem jednego z nich – przeprowadzonego ze studentami WZKW – jest mapa Powiśla, okolicy siedziby wydziału. Podczas warsztatów studenci dokonali wyboru punktów do naniesienia na mapę i scharakteryzowali je w krótkich opisach. Kluczem wyboru było zainteresowanie kursanta danym miejscem. Pojawiły się lokalizacje ważne dla życia studenckiego, np. Biblioteka UW czy sklep spożywczy, ale również miejsca peryferyjne, ciekawe, zagrożone zniknięciem i takie, z którymi łączyła studenta jakaś opowieść. Podczas warsztatów projektowania powstały znaki-sygnety oparte na wspomnianej siatce graficznej. Następnie wspólnie ze studentami zaprojektowaliśmy *layout* mapy, uwzględniając wybraną metodę produkcji, złożyliśmy ją i przygotowaliśmy do druku. Mapa została wydrukowana w nakładzie 50 egzemplarzy metodą sitodruku.

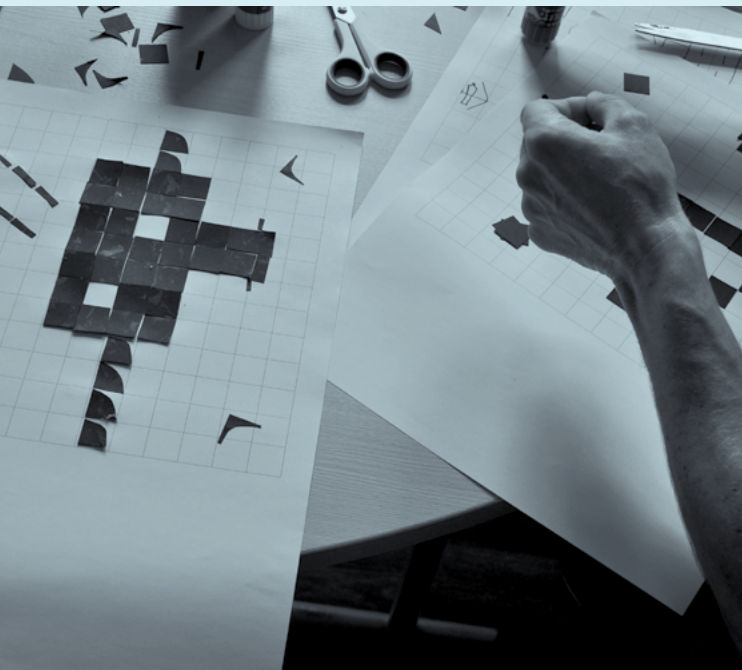
↓ WARSZTATY Z WYKORZYSTANIEM PROSTEJ SIATKI GRAFICZNEJ, GDYNIA, 2016, FOT. ARCHIWUM ZESPÓŁ WESPÓŁ

➤ PSM, RZUT NA POWIŚLE, WARSZAWA 2016, FOT. ŁUKASZ IZERT

KUCHNIA STUDENCKA . DLA WSPÓLNEJ SPRAWY

Innym przykładem wykorzystania metody partycypacyjnej w projektowaniu jest kuchnia studencka. Projekt został zrealizowany przez studentów studiów magisterskich. Rozwiązywał konkretny problem najbliższego otoczenia – brak miejsca socjalnego dla studentów. Sami studenci zaproponowali taki przedmiot pracy, my stworzyliśmy metodę, którą można było go zrealizować. Projekt rozpoczęliśmy od dyskusji na temat potrzeb studentów. Na podstawie wniosków została przygotowana ankieta służąca do zebrania opinii wszystkich studentów wydziału. Po analizie danych przeszliśmy do etapu projektowania. Podczas kilku kolejnych spotkań opracowaliśmy najważniejsze założenia, zebraliśmy materiał wizualny z przykładami podobnych realizacji i zrobiliśmy warsztat prototypowania, podczas którego każdy student biorący udział w projekcie opracował własną koncepcję kuchni. W tym przypadku zastosowaliśmy geometryczne kształty wycięte w styrodurze, z których uczestnicy budowali makiety. Podczas warsztatów zrodził się pomysł dodatkowych elementów, które powinny

69



powstać razem z planowaną kuchnią. Studenci wymienili stół socjalny, miejsce na uprawę roślin i kompostownik jako równie istotne elementy. Po zaakceptowaniu przez uczestników ogólnej koncepcji odbyło się spotkanie konsultacyjne z architektem wnętrz, podczas którego zweryfikowaliśmy pierwotne założenia i plany. Końcowa faza polegała na stworzeniu planu realizacji, rysunków wykonawczych i listy zakupów. Tak opracowany dokument stał się podstawą pozyskania środków na realizację projektu. Po uzyskaniu funduszy i zakupach zorganizowaliśmy kilkudniowy warsztat i razem ze studentami własnoręcznie zbudowaliśmy wszystkie zaplanowane elementy. Podsumowaniem działania było wydziałowe spotkanie wigilijne w nowej przestrzeni.

MAGAZYN POZA I PRZEWODNIK 2.0. WSPÓŁPRACA WYLEWA SIĘ POZA PRACOWNIĘ

W Akademii podkreślany jest model indywidualności, niezależności artysty. Model ten nie jest kwestionowany i przedstawiany jako naturalny, najbardziej pożądany przez artystów. Model indywidualności przenoszony jest często bezrefleksyjnie przez absolwentów do świata poza murami Akademii, ale tam zawodzi, blokując rozwój i skuteczność artystów chcących rozpocząć realną pracę artystyczno-kulturalną. Funkcjonowanie w grupie, współpraca, bycie w sferze różnorodnych zależności to zjawiska rzadko pojawiające się w trakcie

*studiów w Akademii. Model biegunowy, zakładający bycie kierowanym przez profesora lub autonauka blokuje wejście w autentyczną relację z tożsamością, która korzysta z wielorakich zależności, działa na wielu poziomach, jest wielopłaszczyznowa i interdyscyplinarnie szuka nowych rozwiązań dla żyjącego w niej człowieka i kształtującego się na jej podstawie świata.¹⁰ Problem opisany w cytowanym fragmencie *Przewodnika od studentów dla studentów* jest poważnym*

¹⁰ M. Izert, *Artysta i rozwój [w:] Przewodnik od studentów dla studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2014, s. 140–141.



↑ PRACE INTROLIGATORSKIE PRZY MAGAZYNIE POZA, WARSZAWA 2017, FOT. ŁUKASZ IZERT

wyzwaniem w pracy dydaktycznej w Akademii, a także na poziomie systemu edukacji i zarządzania, jaki funkcjonuje w uczelni. W naszym ograniczonym zakresie staramy się znajdować sposoby na interdyscyplinarność i współpracę. Opisałiśmy już metody dotyczące zajęć w pracowni, metody dydaktyki oparte na partycypacji. Innym poziomem współpracy jest realizacja projektów wydziałowych – z innymi dydaktykami z naszej jednostki oraz międzywydziałowych – z pracownikami i osobami z innych wydziałów.

Udanym przykładem pierwszego typu jest wydanie magazynu *Poza*. Do kooperacji zaprosił nas Jakub Banasiak prowadzący na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną m.in. ćwiczenia „Tekst w polu sztuki współczesnej”. W ramach przedmiotu studenci uczą się pisania, związanych z nim technikałów oraz szlifują stylistycznie swoje teksty. W roku akademickim 2016/2017 grupa studentów postanowiła podsumować zajęcia napisaniem artykułów odwołujących się do wspólnego hasła „poza”. *Tryb powstawania czasopisma dzielił się na kilka etapów. Po wyborze tematu czasopisma studenci proponowali tematy, które następnie poddawaliśmy dyskusji. Pojawiły się propozycje artykułów, reportaży, wywiadów i materiałów wizualnych. Wybraliśmy osoby, które miały pełnić kluczowe funkcje redakcyjne, ustaliliśmy precyzyjny grafik. Następnie studenci rozpoczęli pracę nad poszczególnymi materiałami. Etap projektowania, składu oraz druku realizowaliśmy wspólnie z Pracownią Struktur Mentalnych [...]*¹¹ Rozdzielenie etapów pracy między wykładowców rozszerzyło spektrum myślenia o projekcie i zderzyło ze sobą różne sposoby myślenia. W czasie zajęć mogliśmy wymienić się doświadczeniami zarówno jako wykładowcy, jak i ze studentami. Mogliśmy zobaczyć proces wydawniczy w całej jego rozciągłości. Studenci na zasadzie inkubatora przeszli ścieżkę wydawniczą, od pierwszych pomysłów po przycięcie na gilotynie

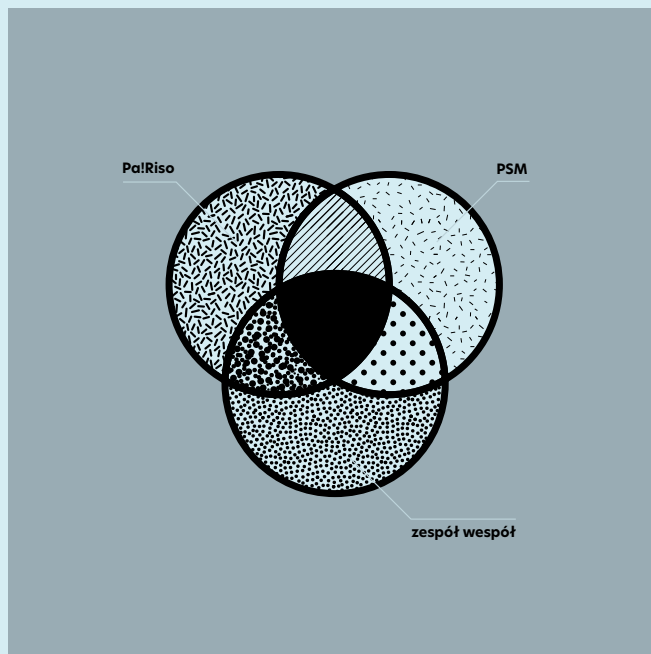
każdego egzemplarza pisma. Dzięki tego typu zajęciom sens istnienia poszczególnych przedmiotów zaczyna być jasny i łatwo zaobserwować związki między wydziałami odrębnymi dziedzinami.

Przewodnik 2.0 od studentek dla studentek to książka, której premiera przewidziana jest w bieżącym roku akademickim. To nowa edycja wydanego w 2014 roku *Przewodnika od studentów dla studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, a zarazem dobra ilustracja współpracy międzywydziałowej. Początek prac polegał na krytycznym przeczytaniu i analizie pierwowzoru, a następnie przygotowaniu odmiennej propozycji. Od etapu opracowywania spisu treści do redakcji zaczęły przyłączać się osoby spoza naszego wydziału. Studenci byli zapraszani kanałami internetowymi (pojawiły się informacje w mediach społecznościowych) oraz pocztą pantoflową. Przyłączenie się w charakterze autora tekstu było pierwszym wymiarem współpracy międzywydziałowej, ale na tym nie skończyliśmy. Zaprosiliśmy również do pomocy dwie pracownice z Wydziału Grafiki: ilustracji oraz projektowania fontów. Ilustratorzy zgodzili się przygotować zestaw rysunków – każdy artykuł w przewodniku zyskał własną interpretację wizualną. Prowadzące pracownię Grażka Lange i Monika Hanulak zilustrowanie *Przewodnika 2.0* potraktowały jako jedno z zadań semestralnych. Kurs projektowania krojów, czyli Typowa Pracownia Michała Jarocińskiego, wspomógł nas, udostępniając fonty opracowane przez swoje studentki. Dzięki takiej kooperacji publikacja będzie silnie osadzona w środowisku uczelni, stanie się produktem w pełni lokalnym.

PODSUMOWANIE

Równoległe z pracą dydaktyczną i naukową na WZKW działamy w studiu zespół wspólny, gdzie zajmujemy się projektowaniem oraz realizujemy projekty artystyczne i społeczne. Współpracujemy z firmami, instytucjami kultury i lokalnymi społecznościami. Nasze działania mają charakter multidyscyplinarny. Realizujemy m.in. projekty wydawnicze, wystawiennicze, filmowe, rewitalizacyjne, identyfikacje graficzne i kampanie społeczne. Podczas rozwijania formuły dydaktycznej Pracowni Struktur Mentalnych coraz częściej okazywało się, że PSM i studio mocno na siebie oddziałują. Metody wypracowane w zespole przekładaliśmy niejednokrotnie na projekty ze studentami, a nowe pomysły dydaktyczne znajdowały zastosowanie w naszym zespole. Przykładem

są opisane wcześniej mapy, które opracowaliśmy jako studio na potrzeby pracy ze społecznościami, a dziś są też elementem naszej dydaktyki w PSM. Układ, w którym łączymy działania z Akademią i spoza niej, wzmocniliśmy, zakładając atelier drukarskie PA!RISO. Stało się narzędziem warsztatowym dla studentów oraz metodą udostępniania wytworzonej treści zarówno w pracowni, jak i w indywidualnej praktyce artystyczno-projektowej. Cyrkulacja wiedzy i kapitału, jaką wypracowaliśmy między poszczególnymi polami, zwiększa nasze możliwości edukacyjne, poszerza horyzonty twórcze i ogranicza koszty. Po siedmiu latach symultanicznego działania w Pracowni Struktur Mentalnych i studiu zespół wspólny mamy wrażenie, że ten organiczny przepływ wywołuje potrzebę samoedukacji i chęć poszerzania naszych możliwości. ¶



W stronę Południa... Rola i znaczenie podróży edukacyjnej w nauczaniu (o) sztuki (ce)

Podróż zdaje się młodsza od sztuki, lecz bez wątpienia starsza niż jejże historia. Od zarania towarzyszy jednak twórczości artystycznej, dostarcza inspiracji i odświeża jej warsztatowy „kod genetyczny”. Ma znaczenie kulturotwórcze. Zdolna jest zaspokoić potrzeby emocjonalne, estetyczne i poznawcze. W ten sposób otwiera pole do dialogu międzykulturowego, motywuje do uważnego podglądania innych, do wyrażanego w różnej formie gestu rejestracji tego, co zastane, czynienia porównań z tym, co już znane. Zachęca do uprawiania krytycznej refleksji. Dostarcza inspiracji, pozwala podglądać warsztaty innych i uczyć się ich w bezpośrednim kontakcie z artystą lub dziełem. Bywa też na przestrzeni dziejów źródłem wstrząsów osobistych – i to nie tylko metafizycznych. Otwierając drogę do intensywnego kontaktu z bogactwem zabytków sztuki, czyni mniej nawykłych do obcowania z pięknem poruszonymi ponad normę. Osaczeni nadmiarem doznań estetycznych, np. będąc jednego dnia we florenckich galeriach Uffizi Accademia (Dawid Michała Anioła) oraz w kościele Santa Croce (nagrobek Dantego i inne pomieszczone tam dzieła), odczuwają intensywne

kołatanie serca, popadają w syndrom Stendhala (to jednostka chorobowa opisana przez psychiatrę). Ich stan nie jest nauką dla kolejnych, którzy wiedzeni potrzebą osobistych doznań powtarzają ich drogę, podejmują podróż do *Florencji – Muzeum* lub innych miejsc gromadzących materialne dziedzictwo kultury.¹

WĘDRÓWKI PO HELLADZIE

Podróż współtworzy początki historii. Na przykład za sprawą *Dziejów* Herodota z Halikarnasu, dla którego w V wieku p.n.e. metodą naukową staje się naoczność poznania oraz bezpośrednie

¹ Pamiątki z podróży z opisami pobytu we Florencji, napisanymi w trzech stuleciach (1540–1825), zbadała wnikliwie M. Wrześniak, *Florencja – Muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Universitas, Kraków 2013.

gromadzenie i przekazywanie informacji uzyskanych od osób napotkanych podczas podróży po Grecji, Babilonii, Italii, Macedonii i Egipcie.² W niemal dwa i pół tysiąca lat później, dając świadectwo trwałości i ciągłości idei, pamięć też wędrowki, której celem było poznanie i zrozumienie świata, w autobiograficznych *Podróżach z Herodotem* (2004) przywoła wybitny polski reporter Ryszard Kapuściński.³

Podróże dają też asumpt greckiemu geografowi Pauzaniaszowi Periegecie (II wiek n.e.) do licznych opisów dzieł sztuki i obiektów architektonicznych. Jego dziesięciotomowe dzieło *Wędrowka po Helladzie*,⁴ genologicznie zakwalifikowane współcześnie (dane katalogu Biblioteki Narodowej) jako „przewodnik turystyczny”, były w swoim czasie niezwykle popularną pomocą w podróżowaniu. Sztuka i architektura, stając się przedmiotem zainteresowania podróżniczego, po opisanu stawały się więc wsparciem w edukacji kolejnych podróżników, podejmujących wysiłek dotarcia do wyróżnionych opisem obiektów artystycznych. Swoisty sukces czytelniczy dzieła Pauzania-sza wynikał zapewne z kompletności i rzetelności pracy, którą prowadził przez całe życie, ale także z konsekwentnego uprawiania periegezy – gatunku piśmiennictwa opisowego, w którym walorem jest wynikające z bezpośredniego kontaktu z dziełem połączenie jego skrótego opisu z mitami,

cytatami z legend i poezji epickiej, a także z tradycją ustną przekazywaną przez miejscowych przewodników.⁵ Starożytny geograf zapewne znał i być może naśladował wcześniejsze, niezachowane teksty opisujące zabytki sztuki. Wiemy, że wśród poprzedników Pauzania-sza byli: piszący o miastach i pomnikach Attyki Diodor (IV wiek p.n.e.), autor pomieszczonego w 15 księgach opisu ateńskiej Akropolis – Heliodor Periegeta (początek II wieku p.n.e.) oraz współczesny mu Polemon z Ilionu, który z racji przyzwyczajenia do starannego kopiowania inskrypcji umieszczanych na stelach zdobył przydomek Stelokópas (Napisodłubacz lub Pożeracz Stel). Wszechstronność i obfitość zgromadzonego materiału przedstawionego w 33 dziełach periegetycznych Polemona (m.in. *Akropol ateński, Malowidła w Propylejach, Miasta Sparty, Komnaty skarbcza w Delfach, Kolonie w Italii i na Sycylii, Przewodnik po Troi*) chwalili tacy czytelnicy, jak Didymos, Chalkenteros, Strabon, Plutarch i Athenajos.⁶ Niebędące inwentarzami, lecz poręcznymi przewodnikami po dziełach sztuki, pisma Pauzania-sza stały się po latach przedmiotem studiów oraz źródłem inspiracji dla artystów renesansu i baroku. W ten sposób podróż i sztuka, wbrew ograniczeniom czasu, splatały swoje dzieje nierozdzielnie. Niezależnie od miejsc i epok wyznaczały horyzont poznawczy kolejnych pokoleń.

Podróż doczekała się również wielu innych, stworzonych od antyku po dziś, niezliczonych świadectw wizualnych i tekstowych, a wśród nich szkiców, rysunków, malarskich przedstawień, map i planów, fotografii, listów, rejestrów wydatków, diariuszy, itinerariów, przewodników, zapisków pamiętnikarskich, eseistycznych szkiców, opisów prozatorskich i poetyckich metaforyzacji. Relacje takie, zwłaszcza w formie tekstowej, mając

2 L. Casson, *Podróże w starożytnym świecie*, wstęp i red. naukowa T. Kotula, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 65–77.

3 Na edukacyjny wymiar podróży mających swój cel Kapuściński wskazywał w jednej z rozmów, twierdząc: [...] *podróż taka, jaką odbywa reporter, podróż, która jest badaniem, która jest odkrywaniem ludzi, świata i kultury* [podkr. O.K.] – *takie podróże bardzo kształcą*. R. Kapuściński, *O podróżowaniu rozmawia M. Malatyńska*, *Przekrój* nr 40/1999. Cyt. za O. Czerniawska, *Podróż jako projekt edukacyjny* [w:] *Podróż jako projekt edukacyjny*, pod red. O. Czerniawskiej i B. Juraś-Krawczyk, Wydawnictwo WSH-E, Łódź 2001, s. 12.

4 Zob.: Pauzaniasz, *Wędrowka po Helladzie*. W *świętyni i w micie*, księgi I, II, III i VII, przeł. i oprac. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 2005.

5 *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 93–94.

6 Hasło: *Polemon* [w:] *Mała encyklopedia kultury antycznej A–Z*, red. Z. Piszczek, PWN, Warszawa 1988, s. 601. Zob. także: L. Casson, op.cit., s. 210–211.

najczęściej deskryptywny charakter, spełniały przede wszystkim funkcję poznawczą, pozwalały więc zdobyć wiedzę o świecie.⁷

Dziś już nie mamy wątpliwości, że to podróż uformowała europejskie drogi, tworząc warunki do integracji kulturowej i cywilizacyjnej kontynentu. Szczególne znaczenie w tym procesie miało więc i wciąż ma kreowanie motywacji do podejmowania wędrówek, peregrynacji, wojaży, wypraw, wycieczek turystycznych czy interesujących tu nas w szczególności podróży edukacyjnych. Idee sprzyjające uformowaniu protopodróżnictwa motywowanego poznawczo znajdziemy w wartościowaniu ludzkich dokonań artystycznych, jakiego dokonali starożytni, wyodrębniając spośród znanych sobie obiektów sztuki zespół zabytków nazywanych łącznie „siedmioma cudami świata”.⁸ Świadczenia zainteresowania sztuką grecką, ze szczegółowymi opisami i wartościowaniem walorów estetycznych, znajdziemy również w *Mowach* Marka Tulliusza Cyncerona. Ów wpływowy retor, filozof i polityk rzymski, w latach 79–77 p.n.e. odbył podróż po Grecji (od Aten przez dzisiejszą Turcję aż po Sycylię, podówczas znaną jako Wielka Grecja). Po tej podróży Cynceron pozostawił wiele świadectw dobrej znajomości sztuki rzeźbiarskiej i architektury.⁹ Przez wieki, czytane i wyuczane na

pamięć jako wzorzec klasycznej łaciny, pisma Cyncerona przypominały o możliwości nieobojętne go emocjonalnie i estetycznie obcowania z dziełami sztuki w miejscach ich ekspozycji. Wynikające z *Mów* itineraria inspirowały i mogły motywować do powtórzenia ścieżki poznawczej wybitnego Rzymianina. W swej działalności publicznej apelował o godność człowieka (*dignitas hominis*) i odwoływał się do idei *humanitas*, która stać się miała po wiekach punktem wyjścia do odrodzenia poglądów humanistycznych na początek w filozofii, sztuce i kulturze włoskiej, następnie – w dużej mierze za sprawą odbywanych na Południe wypraw edukacyjnych – w innych regionach Europy.

W starożytności również ukształtował się etyczny wzorzec osobowy *homo viator*, topicznego podróżnika, wędrowca, człowieka w drodze, w podróży, którego pierwszą figurą jest postać Odyseusza, wędrowca poszukującego drogi do rodzinnej Itaki. Kultura europejska przez wieki, a współcześnie także kultury wywiedzione z kręgu europejskich języków tworzą kolejne wcielenia tego toposu.

WSZYSTKIE DROGI PROWADZĄ DO RZYMU

W świecie chrześcijańskim dominującą zachętą do podejmowania podróży była potrzeba odwiedzin miejsc związanych z kultem relikwii i świętych. Motywacja podróży dewocyjnej najpełniejszą realizację uzyskała w wędrówkach pątniczych do trzech wielkich miejsc peregrynacji – Jerozolimy, Rzymu oraz Santiago de Compostela. Podróż do Wiecznego Miasta towarzyszył tekst *Mirabilia Urbis Romae*, którego pierwsza wersja powstała w XII stuleciu, druga zaś w późnym średniowieczu.¹⁰

7 Wiele z tych form podaje badacz relacji peregrynackich szlachty polskiej, rezygnując np. z opisów zamieszczonych w raportach z przebiegu misji dyplomatycznych lub kampanii wojennych. Zwraca też uwagę na poznawczy charakter tychże relacji z podróży – zob.: A. Kucharski, *Theatrum peregrinandi. Poznawcze aspekty staropolskich podróży w epoce późnego baroku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 17–20. Analizując 172 relacje z lat 1649–1751, Kucharski kwantyfikuje 74 z nich jako podróże edukacyjne (60), poznawcze (8) i poznawczo-edukacyjne (6) – ibidem, s. 445–456.

8 Zob.: M.L. Bernhard, *Niezwykła kariera zabytków sztuki* [w:] idem, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993, s. 551–557.

9 Zainteresowania Cyncerona sztuką scharakteryzowała E. Mazurkiewicz-Woźniak, *Marek Tulliusz Cynceron a sztuka grecka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Sectio F, tom 44, 1994, s. 97–114.

10 G. Fossi (zob.: *Il dotto e il pellegrino di fronte all' Antico. Mirabilia, magie e miracole della città di Roma* [w:] *La storia dei Giubilei*, t. I, 1300–1423, pod redakcją di G. Fossi, BNL Edizioni – Giunti Gruppo Editoriale, Milano 1997, s. 105) podaje także informacje o istnieniu wersji

Wersja *Mirabiliów*, wchodząca w skład pisanego w latach 1140–1143 *Liber politicus (polipticus)*, zredagowana zapewne przez Benedetta, kanonika Bazyliki św. Piotra, inspirowała twórców wielu późniejszych prac ikonograficznych.¹¹ Nie miała jednak charakteru przewodnika, były nim wykazy odpustów (spisywane od XII wieku), spisy relikwii oraz listy kościołów, które należało odwiedzić.¹²

Mirabilia składały się z dziesięciu rozdziałów zawierających kolejno: rozmiary murów miasta, liczbę bram, łuków tryumfalnych, teatrów, mostów i cmentarzy. Benedetto opisywał nie tylko budynki, ale również sławne rzeźby przedstawiające Dioskurów z końmi, Marka Aureliusza, Wilczycę Kapitołińską.¹³ Zamieszczała również wiele anegdot dotyczących znanych budowli. W opisie funkcjonują obok siebie obiekty pochodzące z antyku i czasów chrześcijańskich. Akcentowane są jednak przede wszystkim miejsca związane z historią życia św. Piotra. Pisząc o grobie Romulusa, autor wspomina o jego dawnym wyglądzie. Stwierdza, że grób ten, nazywany wówczas *meta*, był inkrustowany wspaniałym kamieniem, z którego później zrobiono Paradiso i schody św. Piotra. Podobny los spotkał terebint Nerona, który wyłożono kamieniem. Z tego kamienia wykonano schody na dziedzińcu Bazyliki św. Piotra. Oba grobowce antyczne Benedetto przypominał zapewne przede wszystkim ze względu na fakt użycia do budowy bazyliki pozyskanego z nich materiału.

zwulgaryzowanych, pochodzących z połowy XIII wieku, które znajdują się dziś w Bibliotece Medycejskiej we Florencji i noszą tytuł *Le Miracole de Roma*.

- 11 Zob.: C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le „Meraviglie di Roma” di maestro Gregorio. Nuova edizione riveduta ed ampliata*, Roma 2007, s. 16.
- 12 Zob.: B. Schimmelpfennig, *Die Stadt der Apostelfürsten. Die großen Pilgerziele: Rom* [w:] K. Herbers i in., *Pilgerwege im Mittelalter*, herausgegeben in Zusammenarbeit mit der WBG, Damals. Das Magazin für Geschichte und Kultur, Darmstadt, Sonderband 2005, s. 61–63.
- 13 Zob.: S. Aini, *Mirabilia Urbis Romae, w: Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, pod red. M. D’Onofrio, Electa, Milano 1999, s. 199.

Mirabilia Urbis Romae w swej najwcześniejszej redakcji wytyczały również jedną z pierwszych świeckich dróg przez Rzym. Rozpocynała się w Watykanie, prowadziła do Zamku św. Anioła, na Pole Marsowe, a następnie do Palatynu, Koloseum, Circo Massimo, Lateranu, Eskwilinu i Awentynu.¹⁴

W końcu wieku XV zaczęto łączyć w jeden druk *mirabilia*, wykazy kościołów stacyjnych i katalog indulgencji, co uznano za podstawową formę kompozycyjną późnośredniowiecznych przewodników.¹⁵

Dopiero rozpowszechnienie ruchomej czcionki (połowa XV wieku) sprawiło, że zupełnie inny tekst, identycznie jednak zatytułowany: *Mirabilia Urbis Romae*, uzyskał wysokie nakłady i ukazał się w tłumaczeniu na wiele języków. W tym kształcie był pierwszym podręcznym przewodnikiem dla pielgrzymów udających się do Rzymu na jubileusz 1475 roku.

Peregrynacja do grobu Piotra Apostoła wraz z wędrówką pątniczymi drogami w obrębie murów miejskich były podróżą w przeszłość chrześcijańską zapisaną w przestrzeni i architekturze miasta. Osobiste uczestnictwo w kulcie oraz wypełnianie zadań podróży dewocyjnej były funkcją propagandy prymatu Piotrowego, ale także sposobem rozbudzania ciekawości przemian miasta i jego historii. Wspominane przewodniki średniowieczne są świadectwem prototurystyki wpływającej z ducha pielgrzymek do Wiecznego Miasta. Najważniejszy był bez wątpienia aspekt duchowy związany z odpustem jubileuszowym, lecz nie bez znaczenia był też walor poznawczy każdej takiej włoskiej wyprawy.¹⁶

- 14 Zob.: D. Matthew, *Wielkie kultury świata. Europa średniowieczna*, przeł. W. Petryński, Warszawa 1996, s. 101.
- 15 Egzemplarz znajdujący się w Bibliotheca Hertziana: *Mirabilia Rome* (Tarvisii: Gerardus – Digitalisat des Exemplars BH: Dg – 9 gez. Bl. – De Lisa, De Flandria), 1475. 450–751 Coll. rom.
- 16 Więcej na temat średniowiecznych przewodników, m.in. uwagi o *Przewodniku z Einsiedeln* oraz *Descriptio plenaria totius urbis i Graphia aurea urbis Romae*,

Intensyfikację odwiedzin Rzymu wiązać należy z ustanowieniem w roku 1300 tradycji obchodów lat świątecznych. Ożywienie ruchu pątniczego do Wiecznego Miasta wymagało odpowiedniej oprawy dla prezentacji władzy papieskiej, co sprzyjało zwiększeniu fundacji artystycznych, inwestycjom urbanistycznym, pracom porządkującym, a także okresowym restauracjom infrastruktury komunalnej. Duży ruch na drogach pątniczych inicjował także inwestycje w zakresie architektury pomocowej – szpitali, hospicjów, ksenodochiów – zarówno w mieście, jak i przy drogach prowadzących do miejsc będących celem pielgrzymek.¹⁷

TRANSALPINUM

Średniowieczny system cechowy dzielił twórców na uczniów, czeladników i mistrzów. Edukację, która pozwalała na zdobywanie kolejnych stopni zawodowych, odbywać należało najpierw w warsztacie, a następnie także w podróży czeladniczej oraz mistrzowskiej. Dopiero po zrealizowaniu całego cyklu edukacyjnego, w którego skład wchodziły podróże, można było złożyć egzamin cechowy. Efektem jednej z takich podróży mistrzowskich był zapewne szkicownik Villarda de Honnecourta. Rysunki tego francuskiego architekta, uzupełnione o stosunkowo szczegółowe, instruktywne, w dużej mierze dydaktyczne opisy, pozwalają zrekonstruować trasę wędrówki, która wiodła na pewno przez kilkanaście miast Francji, a potem przez Lozannę na Węgry.

Interesującym przykładem transgresywnej oscylacji intelektualno-artystycznej między Północą

a Południem jest itinerarium podróży Albrechta Dürera. W latach 1490–1494 (jak podaje Jan Białoścoki) przez Nadrenię i Alzację Dürer dotarł do Szwajcarii. W Bazylei pracował jako grafik; być może był także wówczas w Niderlandach. Tuż potem spędził niemal rok w Wenecji, by powrócić do rodzinnej Norymbergi. Kolejną podróż na Południe, do Wenecji, odbył w latach 1505–1506.¹⁸ Podczas tej drugiej wyprawy Serenissima witała już dojrzałego artystę, który w ciągu pięciu miesięcy zrealizował zamówienie kolonii niemieckiej w Wenecji na obraz ołtarzowy dla kościoła św. Bartłomieja. Świetnie przyjęte dzieło potwierdziło umiejętności malarskie norymberczyka, który dowiódł, że dorównuje miejscowym twórcom.¹⁹

Znalazłszy się w dynamicznie budującej teoretyczną tożsamość humanizmu ojczyźnie traktatów o sztuce autorstwa Lorenza Ghibertiego, Antonia Filaretiego, Leona Battisty Albertiego i Leonarda da Vinci, norymberski malarz i grafik powziął zamiar realizacji własnego projektu pisarskiego. Planowany szeroko, jako *Nauka malarstwa* lub *Śniadanie młodego malarza*, traktat z racji licznych zajęć artysty objął jedynie problematykę ścisłą (zagadnienia geometrii oraz antropometrii), odbiegał więc znacznie charakterem od dzieł humanistów włoskich.²⁰

Artystyczne dziedzictwo antyku, stopniowo przywracana pamięć o dorobku filozoficznym, poetyckim i twórczym starożytności, materialne przypomnienia wielkości minionego czasu we wspomnianych wcześniej mirabiliach, rozpoznawane w spoliach, stwarzały podstawy ożywienia ruchu intelektualnego i artystycznego w Italii. Odrodzenie sztuk, aktywność uniwersytetów w Bolonii i Padwie, rodząca się w swoistym laboratorium

zob.: J. Chélini, H. Branthomme, *Drogi Boże. Historia pielgrzymek chrześcijańskich*, przeł. E. Sieradzińska, M. Stafiej-Wróblewska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1996, s. 120. Szerzej na ten temat zob.: O. Kwapis, *Do Rzymu! Sztuka i wielkie jubileusze (1300–1575)*, Warszawa 2014.

17 Zob.: ibidem.

18 *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białoścoki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 69.

19 K. Schütz, *Święto różańcowe* [w:] *Transalpinum*, pod red. D. Folgi-Januszewskiej i A. Ziemby, BoSZ, Olszanica 2004, s. 86.

20 Ibidem. Zob. także: J. Białoścoki, *Dürer i humaniści* [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, PWN, Warszawa 1987, s. 112 i n.

nowych form tożsamość humanistyczna włoskich twórców rozbudziły potrzebę podejmowania podróży na osi Północ – Południe, za Alpy. Zmienił się jednocześnie cel takiej wędrówki z dotychczas głównie religijnego na związany przede wszystkim z edukacją humanistyczną. To właśnie geograficznie wymuszona konieczność przekroczenia przy tej okazji najwyższego łańcucha górskiego w Europie poręcznie było wyrażać w toposach przejścia, z użyciem motywów przekroczenia i drogi. Topika przejścia, reprezentowana w tekstach oraz sztuce inspirowanej podróżami, skorelowana została także z motywem inicjacyjnym, wskazującym na potrzebę odbycia *Grand Tour* – synonimu przemiany na drodze edukacji ku dojrzałości. Idea *Grand Tour* ukształtowana na przestrzeni XVII i XVIII stulecia przekonuje, że tylko za sprawą podróży edukacyjnej stać się można w pełni wykształconym i dojrzałym człowiekiem. Twierdził tak, używający tego określenia po raz pierwszy w *The Voyage of Italy* (1670), Richard Lassels, który w latach 1637–1668, jako preceptor angielskich szlachciców w wieku od 16 do 20 lat, pięć razy odwiedził Rzym.²¹ Odbywana według szczegółowego planu, układanego przede wszystkim przez rodziców szlacheckich i arystokratycznych synów, „wielka podróż po wiedzę i doświadczenie”²² w początkowym okresie rozwoju tej idei miała na celu przede wszystkim zapoznanie się z kulturą polityczną i ekonomiczną Francji i Włoch, następnie Flandrii, Holandii, krajów Rzeszy Niemieckiej, a od XVIII wieku także Anglii oraz Szwajcarii. Kwestie artystyczne w XVII-wiecznym wykształceniu szlacheckim pozostawały na drugim planie. Sytuacja zmieniła się wraz z powstaniem filozoficznego salonu paryskiego oraz odkryciem w pierwszej połowie XVIII

wieku Paestum, Pompejów, Herkulanum i Stabii. Próba scjentystycznego spojrzenia na archeologię przywiodła na Południe Johanna Joachima Winckelmana, uznawanego do dziś za protoplastę archeologii klasycznej i historii sztuki. Ta druga zawdzięcza autorowi *Geschichte der Kunst des Alterthums*²³ (Drezno, 1764) przede wszystkim pojęcie stylu oraz propozycję języka opisu dzieła sztuki.²⁴

To właśnie prace Winckelmana przyczyniły się do zmiany charakteru *Grand Tour*. Podróż, która pierwotnie pomyślana była jako edukacyjno-poznawcza, przeobraziła się w objazd archeologiczno-kolekcjonerski, którego głównym celem było już nie edukowanie ekonomiczne czy polityczne, lecz kształcenie estetyczne dla wyrobienia dobrego smaku. Popularyzacja tego rodzaju podróży wynikała również z rozpowszechnienia lektury syntetyzującej dokonania archeologiczne oraz ideę tradycyjnej *Grand Tour*, pracy opublikowanej w pięciu tomach w latach 1781–1786 przez Jeana Claude’a Richarda de Saint-Non pt. *Le Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*.²⁵

21 M. Bratuń, *Grand Tour. Narodziny – rozwój – zmierzch* [w:] *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, pod red. A. Roćko, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2014, s. 21.

22 A. Mączak, *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*, PIW, Warszawa 1980, s. 306.

23 W przekładzie na język polski: J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Baus, przeł. T. Zatorski, Kraków 2012.

24 J. Śliwa, *Ostatnia podróż Johanna Joachima Winckelmana*, *Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie* 2015, s. 109–126. Warto zauważyć za autorem artykułu (s. 111–112), że *Na gruncie polskim admiratorem i kontynuatorem prac Winckelmana był Stanisław Kostka Potocki (1755–1821), polityk, literat, miłośnik antyku i kolekcjoner*. Ogromną zasługą Potockiego jest udostępnienie polskiemu czytelnikowi zasadniczego dzieła Winckelmana w formie twórczej adaptacji pt. *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (Warszawa 1815). Zob. też: M. Poprzęcka, „Wazary polski” Stanisława Kostki Potockiego [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1974, PWN, Warszawa 1976.

25 M. Bratuń, op.cit., s. 28.

Wśród podejmujących od połowy XVII wieku i w wieku XVIII podróż na Południe polskich szlachciców motywy zdobycia wiedzy o ustroju politycznym i ekonomicznym obcych krain uzupełniane były zainteresowaniem sztuką, w przeważającej części religijną. Synonimiczność pojęć „podróż” i „peregrynacja” w języku staropolskim sprawiła, że podejmowane w okresie baroku przez polską szlachtę wyprawy obfitowały w relacje z odwiedzin w obiektach architektury sakralnej, które są wielokrotnie najliczniej reprezentowaną grupą budynków oglądanych przez podróżujących. Ważne również, że sposób percepcji sztuki, ujawniający się w zapisach polskiej szlachty, dowodzi znacznego przygotowania do jej odbioru, w czym główna zasługa programu kształcenia w szkołach jezuickich, skąd rekrutowała się większość peregrynantów tamtego czasu.²⁶ Staropolska erudycja wywodziła się zatem z praktyki (nauczanie poprzez teatr, oddziaływanie przez muzykę liturgiczną oraz sztukę sakralną kościołów), ale też brała się wprost z dobrej znajomości emblematyki, mitologicznych i religijnych motywów w sztuce oraz lektury kompendiów wiedzy czy przewodników podróżnych. Ogólne wykształcenie humanistyczne i znajomość retorycznych schematów opisu nie tylko pozwalały standaryzować relacje z podróży, lecz i zmuszały do wnikliwego, choć uschematyzowanego oglądu dzieła sztuki i architektury. Aby dobrze (mając więc przede wszystkim na celu uzyskanie aprobaty odbiorcy) zrealizować zadanie deskrypcyjne, należało łączyć osobisty ogląd z konwencją i zamknąć opis w kilku zagadnieniach, zgodnie z kanonem *ratio-cinatio*: *Do schematu zaliczono następujące kategorie opisowo-poznawcze: definicje i analogie, materiały, przyczyna powstania, usytuowanie w relacji do innych obiektów, czas erygowania lub wytworzenia, przynależność lub forma własności, wielkość*

*względna, a wreszcie cechy formalne oraz wartość materialna.*²⁷

Charakterystyka kompetencji absolwentów jezuickich kolegów potwierdza pogląd o względnej prawdziwości znanej już w antyku maksymy „podróż kształca”. Dzieje się tak bowiem o tyle jedynie, o ile wyruszamy w podróż przygotowaniu, wyposażeni w wiedzę, świadomi celu wojażu. Kompetencje intelektualne i pogłębiona lektura poprzedzająca wyjazd dają dopiero gwarancję dokonania operacji kognitywnych, przynoszących zmianę poznawczą, zmieniających lub co najmniej istotnie uzupełniających, pod wpływem bezpośrednich doznań zmysłowych, dotychczas ukształtowany w świadomości obraz świata.²⁸

Szczególną pozycję Italii jako kierunku obowiązkowych podróży, zalecanych dla młodzieży szlacheckiej, potwierdzają zarówno wcześniejsze jeszcze teorie pedagogiczne, jak też instrukcje rodzicielskie. Dorota Żołędź-Strzelczyk wskazuje, że już staropolski pedagog Hieronim Baliński (1540–1600) zalecał dwuletni pobyt w Italii: *Po rocznej przerwie spędzonej w ojczyźnie młodzieniec powinien „pomknąć dalej w świat, do Włoch, dosyć na dwie lecie, aby i pierwsze studia przepolerował i exercitia graviora capescat [jął się poważniejszych ćwiczeń], których tam wszystkich bardzo dobrze uczą, jako kawkalkatury, szermierstwa, skoków, muzyki, turniejów ze wszystkich miar i broni, na koniu jako której używać”*. Polecał wybrać na miejsce nauk Rzym: *z wielu przyczyn, bo i nauka tam dobra i disciplinaastrictior [karność większa] niż gdzie indziej, k temu dwór, ludzi zacnych ze wszystkich państw chrześcijańskich cocurus et devitioquam alibi maior [napływ i nabożność większa aniżeli*

26 A. Kucharski, op.cit., s. 194–195.

27 Ibidem, s. 195–196. Charakteryzując retoryczne zasady ekfrazy podróżniczej, Kucharski przywołuje pracę: R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, Acta Universitatis Wratislaviensis nr 2011/1998, Prace Literackie XXXVI, s. 45–46.

28 H.M. Griesse, *Podróżowanie i edukacja – asocjacje i aspekty [w:] Podróż jako projekt edukacyjny*, op.cit., s. 32.

gdzie indziej]. [...] I dlatego ja radzę, aby circa annum quindecimum [koło 15. roku życia] młodego do Włoch wysłać, bo ten wiek zdolny już jest do poważniejszych ćwiczeń, ale jeszcze go wstydlivość powstrzymuje od szpetnych uczynków, chociaż w tych latach już się rozpalają przyrodzone pożądlivości.²⁹

Znaczenie Włoch dla rozwoju osobistego oparłego na doświadczeniu i osobistym poznaniu świata podkreślał w listach do brata Jakub Sobieski, pisząc: *krajina to nadzwyczaj piękna i bardziej godna zwiedzania od wszystkich innych krajów [...]*.³⁰ Afirmatywną postawę wobec konieczności podejmowania podróży edukacyjnej w jej aspekcie poznawczym poświadczą wybór cytatów z prac zaangażowanych społecznie i publicznie polskich twórców, takich jak Stanisław Orzechowski, Andrzej Maksymilian Fredro, Mikołaj Rej, Andrzej Frycz Modrzewski i Sebastian Petrycy.³¹

Interesujące świadectwo włoskiego etapu *Grand Tour* we wspomnianym tu wcześniej okresie działalności Winckelmana znajdujemy w tzw.

observations Michała Jerzego Wandalina Mniszcha. Podróż tego polskiego arystokraty do Włoch objęła całą niemal Italię aż po Neapol. Miał listy polecające do Winckelmana, nie spotkał się z nim jednak, a podczas dwumiesięcznego pobytu w Rzymie za wstawiennictwem prowadzącej jeden z bardziej wpływowych paryskich salonów literackich Marie Thérèse Rodet Geoffrin korzystał z wiedzy francuskiego rzeźbiarza Lebruna.³²

M I T P O Ł U D N I A

Rozwój techniczny w wieku XIX wpłynie na upowszechnienie się idei podróży, dotąd zarezerwowanych dla najbardziej majątnych. Do intensyfikacji zainteresowania Południem przyczyniła się w dużej mierze stosunkowo powszechna klasyczna edukacja, oparta na znajomości literatury i sztuki, których główne motywy rodzą potrzebę podjęcia wędrówki do miejsc i obiektów reprezentujących najważniejsze idee artystyczne w dotychczasowych twórczych dziejach ludzkości. Szczególnie mocny impuls do podejmowania podróży edukacyjnych na Południe stanowi mityzacja, jakiej za sprawą *Podróży włoskiej* dokonuje wobec Italii – Arkadii artystów Johann Wolfgang Goethe. Utrwalony słowem i rysunkiem dwuletni italski wojaż poety przeradza się w trwałą fascynację i pole odniesień nie do pominięcia dla kolejnych twórców aż po dziś dzień.

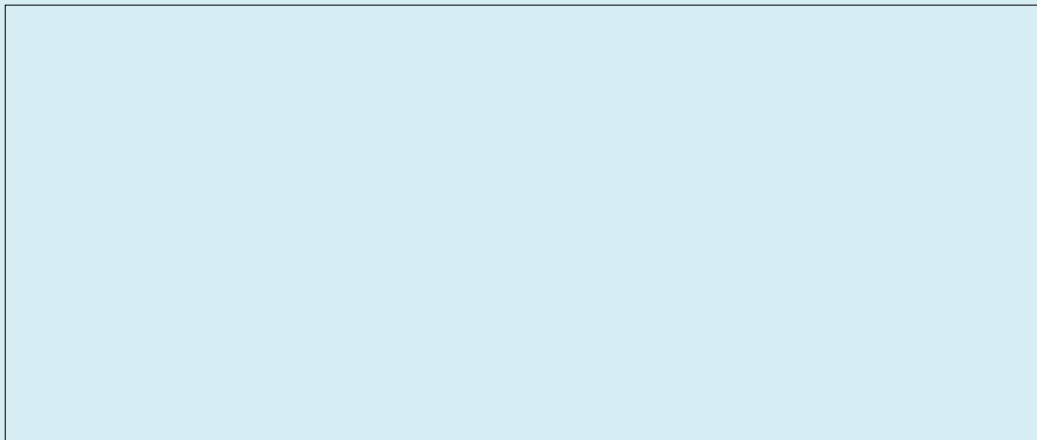
Włochy stają się synonimem wolności – ucieczka do Italii pozwala wyzwolić się z więzów akademii. To pod włoskim niebem konkretyzuje się postawa pierwszego spektakularnego buntu antyakademickiego. Dokonała go zawiązana w 1809 roku przez sześciu studentów wiedeńskiej

29 D. Żołędź-Strzelczyk, *Wyjazdy młodych do Italii w staropolskiej teorii praktyce pedagogicznej* [w:] *IterItalicum. Sztuka i historia. Arte e storia*, pod red. M. Wrześniak, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011, s. 279.

30 Ibidem, s. 279.

31 Interesujące cytaty zbiera D. Żołędź-Strzelczyk, op.cit., s. 277–278: [...] w Żywocie Jana Tarnowskiego [Stanisław Orzechowski] napisał, że człowiek musi: „wiele rzeczy widać, wiele słyhać, wiele czytać, wiele działać, owo musi świat znać”. Podobnie według Andrzeja Maksymiliana Fredry „dopiero podróż otrząsa z rodzimej zaściankowości i gnuśności, a przykład obcych skłania do współzawodnictwa, zaś ruch i zmiana pobudzają energię do czynu”. W trakcie podróży młodzież powinna „przypatrywać się ludziom pocziwym, pomiernym, pobożnym” (M. Rej), poznawać „co u narodów ościennych godziwe w obyczajach, prawie i karności” (A. Frycz Modrzewski), „doskonalic zaczęte nauki”, „miejscom zwłaszcza pospolitym przypatrzeć się trzeba, jako kościołom, szkołom, zamkom, cejkauzom, bibliotekom [...] mają przypatrzeć się zwyczajom w kościołach, szkołach, w rzeczypospolitej; nie mają też zaniedbywać, co do gospodarstwa przynależny” (S. Petrycy).

32 Więcej na ten temat zob.: M. Bratuń, „Ten wykwinny, wykształcony Europejczyk”. *Zagraniczne studia i podróże edukacyjne Michała Jerzego Wandalina Mniszcha w latach 1762–1768*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002.



Akademie der bildenden Künste grupa nazwana Bractwem św. Łukasza, stawiająca sobie za cel samokształcenie, postulująca przyjęcie rygorów życia klasztornego, do której należeli m.in. Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, a w późniejszych latach Peter von Cornelius i Wilhelm Schadow. Członkowie bractwa, uważając, że malarstwo winno odrodzić się przez fresk, porzucają Wiedeń i osiadają w Rzymie, gdzie w 1816 roku na zamówienie konsula pruskiego Jakoba Ludwiga Salomona Bartholdy'ego wykonują fresk w Palazzo Zuccheri.³³ Mimo odniesionego sukcesu Nazareńcy, bo tak ich po pewnym czasie nazywano z powodu długich, Chrystusowych włosów, rozpraszają się, powracają na Północ, gdzie obejmują posady profesorskie w reformowanych niemieckich akademiach (np. Peter von Cornelius i Wilhelm Schadow w Düsseldorfie, Monachium i Getyndze).³⁴ Kształtując programy nauczania w swoich akademiach, dawni buntownicy, mając w pamięci idee kolegalności niegdysiejszego Bractwa św. Łukasza, próbują wprowadzić tradycję objazdów edukacyjnych.

Druga połowa XIX wieku to już czas naukowej historii sztuki, która pamięta o ojcach założycielach, np. o Giorgio Vasarim i Winckelmannie,

i buduje obraz dyscypliny jako badań opartych na metodologiach zaproponowanych przez Jacoba Burckhardta (1818–1897), Aloisa Riegla (1858–1905) i Heinricha Wölfflina (1864–1945). W prowadzonych przez siebie seminariach twórcy dyscypliny wykorzystywali własne doświadczenia z pobyków we Włoszech, a także włączali podróże edukacyjne, jako istotne elementy fakultatywne, w kształceniu w zakresie historii sztuki.

Tradycję podróży edukacyjnych jako ważnego etapu w kształceniu realizował skutecznie na gruncie polskim ks. prof. Szczęsny Dettloff, twórca poznańskiej historii sztuki, powołanej do życia wraz z powstaniem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w 1919 roku. Profesor, którego droga naukowa wiodła przez uczelnie berlińskie, monachijskie i wiedeńskie, uczeń Maksa Dvořáka, w ramach studiów z historii sztuki w Poznaniu organizował od samego początku objazdy zabytkoznawcze jako integralnie związane z kursem historii sztuki podróże edukacyjne do Niemiec oraz Italii.

Podróż, z jej funkcjami poznawczymi i edukacyjnymi, leży zatem u podstaw procesu kształcenia, staje się narzędziem służącym nauczaniu sztuki i jednocześnie dostarczaniu wiedzy o twórcach, dziełach oraz ich historii. Pogląd o znaczącej roli wychowawczej podróży odnajdziemy już w pracach Jana Ámosa Komenský'ego (1592–1670). Czeski pedagog postrzegał samokształceniowe walory podróżowania jako przedłużenie procesu kształcenia pozwalającego na połączenie teorii z praktyką. W podróży widział również źródło postępu

33 T.J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, PTPN, Poznań 1991.

34 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 33–34.

społecznego oraz czynnik wzrostu kompetencji kulturowych, ale przede wszystkim możliwość ugruntowania wartości humanistycznych i estetycznych sprzyjających rozwojowi intelektualnemu.³⁵ Współczesna pedagogika prezentuje pogląd, że funkcja poznawcza, a następnie edukacyjna (nazywana niekiedy kształcącą) otwierają katalog zadań, jakie realizować ma podróż.³⁶ Szkole, ale też muzeum przypisuje się przy tym szczególną rolę w przygotowaniu do „podróżowania rozumiejącego” i jednocześnie do świadomego kontaktu z dziełami sztuki.³⁷

Nie ma studiów o sztuce – o obrazie, rzeźbie, architekturze czy jakimkolwiek przejawie aktywności artystycznej w zakresie sztuk pięknych – bez bezpośredniego kontaktu z dziełem, kształcenia nie tylko potrzeb poznawczych, ale przede wszystkim umiejętności opisu dzieła sztuki oraz jego interpretacji. Znaczenie tej procedury edukacyjnej nie dekomponuje się w warunkach zmiany cywilizacyjnej i kulturowej. Mediatyzacja doświadczania dzieła sztuki, jaka zachodzi za pośrednictwem nowych mediów, choćby dawały one reprezentacje w przekraczającej zdolności percepcyjnej ludzkiego oka rozdzielczości, nie jest w stanie zastąpić „trzeciego oka”, które zdobywa się jedynie w osobistej podróży odbywanej pod merytoryczną opieką i realizowanej po gruntownym przygotowaniu

intelektualnym. W podróży edukacyjnej, jako procedurze nauczania sztuki i historii sztuki, widzieć należy kontynuację tradycji utrwalonej w dziejach ludzkiej myśli i humanistycznej aktywności od starożytności przez wszystkie kolejne stulecia. ¶

35 A.K. Gębora, *Podróże w aspekcie ich funkcji i wartości pedagogicznych*, *International Letters of Social and Humanistic Sciences* nr 17(2)/2014, s. 169. Autorka przywołuje w tym miejscu pracę L. Turowskiej, *Turystyka edukacyjna i transgresja*, Wszechnica Polska – Szkoła Wyższa TWP w Warszawie, Warszawa 2003.

36 Dopiero po funkcji poznawczej i edukacyjnej znalazły się: wychowawcza (socjalizacyjna), społeczna (integracyjna), estetyczna (kulturalna), emocjonalna (duchowa), zdrowotna (rekreacyjna, wypoczynkowa, rozrywkowa, sportowa, resocjalizacyjna), ekonomiczna (gospodarcza). Zob. przegląd literatury, jaki przedstawiła A.K. Gębora, op.cit., s. 162 i n.

37 K. Przecławski, *Kultura i sztuka a turystyka [w:] Sztuka i podróżowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, pod red. P. Krasnego i D. Ziarkowskiego, Proksenia, Kraków 2009, s. 25.

Nauczyciel plastyki czy sztuki?

W P R O W A D Z E N I E

Idee kreatywności, innowacyjności i twórczego działania człowieka stały się ostatnio bardzo popularne i obecne w przestrzeni komunikacji medialnej, wypowiedziach polityków, w koncepcjach rozwoju firm, a także w programach oświatowych. Kreatywne rozwiązywanie problemów stało się powszechnym oczekiwaniem, często bez edukacyjnego przygotowania w tym zakresie, refleksji i zastanowienia się nad realnymi możliwościami działania. Potrzeba kształcenia i wychowania człowieka, który będzie potrafił nie tylko aktywnie uczestniczyć w życiu społecznym, ale również zadbać o indywidualny rozwój, jest od dawna obecna w procesie edukacji. Raport Klubu Rzymskiego z 1979 roku *Uczyć się – bez granic: jak zewrzeć lukę ludzką* wskazywał konieczność modyfikacji systemu kształcenia w celu otwarcia przed edukacją nowych obszarów działania. Obecnie wskazania te stały się jeszcze bardziej aktualne. W zmieniającym się nieustannie świecie dotychczasowe struktury organizacyjne szkolnictwa, wykorzystywane metody kształcenia, tradycyjne formy

organizowania klas i lekcji, niezmiennie od lat sposoby interakcji między nauczycielami a uczniami okazują się niewystarczające wobec potrzeb *współczesności, a tym bardziej przyszłości. współczesny człowiek powinien być wdrożony do nieustannego przechodzenia od teorii do praktyki i od praktyki do teorii, ponieważ jest to główne wymaganie epoki nowoczesnych technologii i to właśnie ono musi stanowić podstawę tworzenia szkoły przyszłości.*¹

Według *Raportu* proces kształcenia powinien przygotować człowieka do:

1. funkcjonowania w ciągle zmieniającej się rzeczywistości,
2. rozwijania umiejętności przystosowania się do nowej rzeczywistości i zmieniania jej,
3. radzenia sobie w nowych, zaskakujących sytuacjach,

1 C. Kupisiewicz, *Dydaktyka ogólna*, Oficyna Wydawnicza Graf Punkt, Warszawa 2000, s. 54.

4. dostrzegania, formułowania i rozwiązywania problemów,
5. przewidywania i racjonalnego reagowania na zmiany.

Takie kształcenie autorzy raportu nazwali kształceniem innowacyjnym. Powinno stać się obowiązującym kierunkiem działania współczesnej edukacji, jeśli chcemy dobrze funkcjonować w relacjach społecznych i zawodowych oraz świadomie i aktywnie uczestniczyć w dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości współczesnego świata.

Rozwój twórczego potencjału jednostki należy traktować jak niezbędną część procesu kształcenia. Szkoła i nauczyciele powinni być środowiskiem, które rozwija, kształtuje, wspiera rozwój indywidualnych zdolności i umiejętności twórczego działania ucznia w różnych dziedzinach życia. Dziecko rozpoczyna edukację na wczesnym etapie rozwoju, kiedy jest niezwykle otwarte i podatne na wszelkie oddziaływania, które mogą zarówno ułatwić i wesprzeć, jak i zablokować lub wręcz zniszczyć indywidualny twórczy potencjał.

84 Celem artykułu jest wyjaśnienie i uzasadnienie potrzeby zdobywania kwalifikacji pedagogicznych przez studentów Akademii Sztuk Pięknych, aby potrafili:

1. aktywnie uczestniczyć w dynamicznie zmieniającej się edukacyjnej rzeczywistości,
2. realizować cele związane z zadaniami szkoły przyszłości,
3. współtworzyć środowisko sprzyjające rozwojowi twórczych możliwości ucznia.

Studium Pedagogiczne Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przygotowuje i kształci przyszłych nauczycieli plastyki, którzy będą pracować w różnego typu szkołach i zmagać się nie tylko z trudną, współczesną szkolną rzeczywistością, ale również z brakiem zrozumienia znaczenia przedmiotu plastyka w systemie edukacji.

DYLEMATY EDUKACJI W KONTEKŚCIE ZACHODZĄCYCH ZMIAN

Edukacja staje przed nowymi wyzwaniami i koniecznością wprowadzenia zmian w dotychczasowym sposobie kształcenia, które wyznaczą nowe cele, rozszerzą zakres kształcenia i nadadzą mu inny niż dotychczas charakter. Przed współczesną edukacją stają ważne dylematy: jak wychować człowieka, który będzie refleksyjny w postrzeganiu siebie i świata oraz otwarty na wyzwania przyszłości, których obecnie jeszcze nie potrafimy sformułować? Jak przygotować nauczyciela, który będzie potrafił właściwie wspierać indywidualny rozwój ucznia, dostrzegając w nim twórczy potencjał? Jak nauczyciel ma sprostać społecznym oczekiwaniom, nie rezygnując z potrzeby własnego doskonalenia i rozwoju?

W zakresie procesu kształcenia i wychowania szkoła przyszłości powinna koncentrować się na takich programach i działaniach nauczycieli, które pozwolą na wykorzystanie indywidualnego potencjału ucznia oraz na kształcenie umiejętności wspólnego działania w różnego typu sytuacjach edukacyjnych i społecznych. Wychowanie powinno rozwijać i kształtować zdolności/umiejętności przystosowywania się do zmieniającej się rzeczywistości, w której *człowiek powinien być świadomym współtwórcą przemian w świecie ludzkim, swobodnym i odpowiedzialnym, zdolnym do inicjatywy i samodzielnego rozwijania zagadnień wyłaniających się z życia.*²

Każdy człowiek jest niezwykłą jednostką, która wnosi swój indywidualny potencjał do wspólnego działania. Idea ta jest obecna w koncepcji edukacji Johna Deweya, która zawierała postulat indywidualizmu pedagogicznego i w której *prawdziwy sens wyrobienia społecznego [...] oznacza skoncentrowanie się na tym, co jest niepowtarzalne w jednostce. Ta zaś, jako jednostkowa indywidualność, jest nią*

jedynie dzięki czemuś, czego nie zmierzy się z nikim wspólną miarą. [...] Przeciwnieństwem tego jest zuni-formowana przeciętność.³ Indywidualizmowi pedagogicznemu w poglądach J. Deweya towarzyszył nacisk na „współdziałanie”. Nauka współdziałania, z uwzględnieniem indywidualnych cech i potencjału jednostki, stanowi podstawę wychowania społecznego i budowania relacji interpersonalnych.

ROZWÓJ TWÓRCZEGO POTENCJAŁU JEDNOSTKI

Zdolność człowieka do twórczego myślenia i działania sprawia, że świat wokół nas zmienia się nieustannie. Zmiany burzą istniejący porządek rzeczy i tworzą nowe treści, a jednocześnie zmuszają człowieka do adaptacji do istniejącej rzeczywistości: *dynamika rozwoju przyrody i społeczeństwa przebiega według mechanizmu adaptacji – różnicowania – kreacji. Ten odwieczny proces jest wartością ciągłą, jest rodzajem kontinuum, a nie układem dychotomicznym, przeto każda jednostka ludzka jest w pewnym stopniu nastawiona adaptacyjnie i kreatywnie.*⁴ Zgodnie z nurtem humanistycznym i współczesnymi koncepcjami twórczy potencjał tkwiący w każdym człowieku jest wartością, którą należy rozwijać i kształtować. Wiele publikacji wskazuje potrzebę dbałości o stymulację rozwoju cech twórczej osobowości od wczesnego dzieciństwa do pełnej dorosłości,⁵ bo przecież *nasza epoka powszechnej edukacji i idei demokratyzacji życia swoją wizję człowieka opiera na postulacie powszechnej kreatywności.*⁶ Postulat ten stawia przed szkołą zadania związane z rozwojem i kształceniem twórczej aktywności ucznia na

każdym poziomie edukacji. Już od wczesnej edukacji przedszkolnej w procesie kształcenia jest obecne nauczanie, które ma rozwijać w dziecku uwagę, percepcję, kształtuje wyobraźnię, wpływa na rozwój pamięci i myślenia. Te istotne elementy procesu poznawczego są podstawą każdego procesu uczenia się. Są również najważniejszymi elementami procesu twórczego. Badania potwierdzają jednak, że dopiero ich specyficzny układ czy charakter umożliwia powstanie nowego, wartościowego dzieła. Potencjalny twórca uczestniczy w procesie edukacji, w którym zdobywa wiedzę, rozwija kompetencje społeczne, wchodzi w różnego rodzaju interakcje, a także uczy się wyrażać swoje uczucia i emocje. Ekspresja twórcza, wynikająca z potrzeby wyrażania swoich uczuć i emocji, jest fundamentem dialogu dziecka ze światem zewnętrznym. Wspieranie twórczej aktywności w procesie kształcenia i wychowania jest potrzebne dla rozwoju twórczego myślenia i działania.

Dziecko rozpoczynające naukę szkolną wchodzi w strukturę zorganizowanego i planowego działania edukacyjnego, zgodnego z obowiązującym w Polsce systemem kształcenia. *Kształcenie w szkole podstawowej stanowi fundament wykształcenia. Zadaniem szkoły jest łagodne wprowadzenie dziecka w świat wiedzy, przygotowanie do wykonywania obowiązków ucznia oraz wdrażanie do samorozwoju. Szkoła zapewnia bezpieczne warunki oraz przyjazną atmosferę do nauki, uwzględniając indywidualne możliwości i potrzeby edukacyjne ucznia. Najważniejszym celem kształcenia w szkole podstawowej jest dbałość o integralny rozwój biologiczny, poznawczy, emocjonalny, społeczny i moralny ucznia.*⁷ Dbałość o integralny rozwój wszystkich obszarów funkcjonowania dziecka wydaje się być oczywista. Nauczyciel, który odpowiada za proces kształcenia i wychowania ucznia,

3 Z. Kwieciński, B. Śliwerski, *Pedagogika*, PWN, Warszawa 2003, s. 315.

4 S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, UMCS, Lublin 2003, s. 17.

5 S. Szuman 1969, W. Limont 1996, St. Popek 2003.

6 S. Popek, *Człowiek...*, op.cit., s. 8.

7 Preambuła podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej <https://men.gov.pl/zycie-szkoly/ksztalcenie-ogolne/podstawa-programowa/podstawa-programowa-materialy-dla-nauczycieli.html> (z 18.08.2018 r.).

powinien mieć odpowiednie cechy osobowości, umiejętności i kompetencje, aby wykonywać ten trudny zawód zaufania społecznego i uzyskiwać oczekiwane, pozytywne efekty kształcenia.

KOMPETENCJE NAUCZYCIELI PRZYSZŁOŚCI

We współczesnym świecie dostrzec można nowe kierunki zmian cywilizacyjnych, które dotyczą wszystkich sfer życia człowieka. Zmiany trzeba będzie uwzględnić w procesie edukacji, aby mógł sprostać oczekiwaniom przyszłości. Niezbędne będą zmiany programów nauczania, metod kształcenia oraz przygotowania pedagogicznego nauczycieli.

Obecnie możemy zaobserwować poprawę jakości życia wynikającą z postępu w medycynie, wzroście świadomości potrzeby dbałości o zdrowie oraz dostępności nowoczesnych technologii. Obserwujemy też zmiany struktury wiekowej społeczeństw, wzrost poziomu wykształcenia i tolerancji społecznej, migracje ludności związane z pracą zawodową.

Nauczyciele przyszłości przygotowywani są do wykonywania zawodu już dzisiaj. Dlatego programy ich kształcenia muszą zawierać treści uwzględniające kierunki zmian cywilizacyjnych. Obecnie nie potrafimy szczegółowo zdefiniować pełnego zakresu kompetencji i oczekiwań wobec nauczyciela przyszłości, ale możemy wskazać tzw. kompetencje kluczowe, które są potrzebne już dzisiaj, a będą szczególnie istotne w przyszłości. To tzw. kompetencje społeczne,⁸ związane z umiejętnością komunikowania się, dla których fundamentem jest rozwój tzw. inteligencji społecznej.⁹ W literaturze inteligencja społeczna opisywana jest jako umiejętność, która składa się z dwóch obszernych kategorii: *świadomości społecznej, czyli tego, co*

*wyczuwamy u innych, i sprawności społecznej, czyli tego, co robimy z tą świadomością.*¹⁰

Kompetencje społeczne nauczyciela stanowią podstawę budowania dobrych relacji z uczniami i uzyskiwania pozytywnych efektów w procesie nauczania. Proces komunikowania się nauczyciela i ucznia w klasie szkolnej ma specyficzny charakter i różni się od innych sytuacji społecznych. Zadaniem nauczyciela jest merytoryczna ocena odpowiedzi ucznia, a nie tylko potwierdzenie odbioru informacji. W sytuacjach edukacyjnych umiejętności nauczyciela związane z rzetelną oceną wypowiedzi ucznia odpowiadają za prawidłowy przebieg procesu kształcenia i budują jakość wzajemnych relacji. Dobre relacje między nauczycielem i uczniem są podstawą budowania przekonania ucznia o celowości kształcenia, rozwoju motywacji do nauki, realnej oceny swoich możliwości, angażowania się w sprawy szkolnej społeczności. Kompetencje społeczne nauczyciela stanowią wzorzec dla rozwoju i doskonalenia umiejętności komunikacji między uczniami. Współcześnie proces kształcenia umiejętności dobrej komunikacji jest konieczny, ponieważ *wszystkie tendencje sygnalizują powolny zanik kontaktowania się z innymi. To nieubłagane oddziaływanie techniki na nasze życie jest tak potężne, że nikt jeszcze nie policzył jego społecznych i emocjonalnych kosztów.*¹¹

Badania dowodzą, że coraz więcej korzystamy z różnego rodzaju mediów elektronicznych i *pozostajemy ze sobą w kontakcie na dystans.*¹² Zmieniająca się rzeczywistość zmusza do wprowadzania zmian form kształcenia i dostosowania ich do potrzeb współczesnych i przyszłych uczniów. To wyzwanie, przed którym staje obecnie edukacja. Badania potwierdzają, że *związki z innymi mają na nas trudno dostrzegalny, ale potężny, trwający przez całe życie wpływ.*¹³ Dlatego kompetencje społeczne należy uznać za kluczowe w procesie kształcenia

8 D. Goleman, *Inteligencja emocjonalna w praktyce*, Media Rodzina, Poznań 1999.

9 D. Goleman, *Inteligencja społeczna*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2007.

10 Ibidem, s. 107.

11 Ibidem, s. 14.

12 Ibidem, s. 16.

13 Ibidem, s. 19.

nauczycieli, już teraz w systemie edukacji i koncepcji uczenia się przez całe życie, a nie tylko jako planowane działania na potrzeby szkoły przyszłości.

Myśląc o dzieciach, najczęściej zatrzymujemy się w momencie, kiedy my jesteśmy dorośli, a dzieci są dziećmi i jakby miały się nigdy z dzieciństwa nie wy dostać. Tymczasem doganiają nas błyskawicznie. Stają się studentami, przedsiębiorcami i takimi samymi dorosłymi jak my. Zaczynają o sobie stanowić i kreować swoje otoczenie, które jest przestrzenią wspólną nam wszystkim. To dzisiejsze dzieci będą podejmować w przyszłości ważne decyzje. Dobrze, żeby były do tego właściwie przygotowane w zakresie relacji społecznych i procesu komunikowania się. Będą dobrze przygotowane, jeśli dobrze przygotowani będą uczyący ich nauczyciele. Dobre przygotowanie nauczyciela w zakresie edukacji artystycznej i kompetencji społecznych jest podstawowym celem kształcenia w Studium Pedagogicznym Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wychowankowie studium to osoby, które uzyskały kwalifikacje kierunkowe w cyklu kształcenia na uczelniach artystycznych. W przypadku przyszłych nauczycieli plastyki jest to szczególnie ważne, bo przecież ktoś, kto uczy innych, musi mieć wiedzę i rozumieć sztukę, dobrze, jeśli sam jest twórcą. Tylko taki nauczyciel ma umiejętności i dostrzeże twórczy potencjał ucznia. Będzie doceniał proces, rozumiał i szanował ideę, oceniał ucznia za pracę, za zmaganie się z materią, z problemem, za walkę o zrozumiałą wypowiedź plastyczną, za szukanie rozwiązań i niepoddawanie się. Nauczyciel, który w procesie oceny i komunikowania się z uczniem będzie potrafił uzasadnić ocenę, wychodząc poza standardowe szkolne kategorie: ładne, śliczne, brzydkie. Nauczyciel, który będzie potrafił odpowiedzieć przekonująco na ulubione pytanie uczniów i rodziców: po co mi ta plastyka, to się nie przyda, tego nie ma na egzaminie.

STUDIUM PEDAGOGICZNE

Rozwój i doskonalenie kompetencji społecznych zostały uwzględnione w szerokim zakresie

w programach kształcenia Studium Pedagogicznego, które funkcjonuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studenci i absolwenci uczelni uzyskują w nim kwalifikacje, dzięki którym mogą wykorzystywać uzyskane kompetencje kierunkowe nie tylko we własnej pracy twórczej, ale również podejmując różnego typu działania w obszarze edukacji, sztuki i kultury jako:

1. nauczyciele plastyki w szkołach i placówkach edukacji pozaszkolnej,
2. organizatorzy różnego typu działań (warsztatów, projektów, imprez),
3. instruktorzy zajęć plastycznych w placówkach kulturalnych i oświatowych,
4. edukatorzy w strukturach samorządowych, które realizują własne programy pomocy i wsparcia dla mieszkańców.

Uzyskane w studium kwalifikacje pedagogiczne są dodatkową specjalizacją, która pozwala spełnić wymagania formalne stawiane nauczycielom, a przede wszystkim przygotowuje studentów i absolwentów do codziennej pracy oraz nawiązywania dobrych relacji z dziećmi i młodzieżą. Edukację artystyczną uznaje się coraz częściej za ważną część edukacji człowieka, która wspiera i kształtuje rozwój emocjonalny jednostki, a także rozumienie współczesnego świata. Edukacja artystyczna przeciwdziała wyobcowaniu społecznemu człowieka w *miarę jak technika oferuje coraz więcej odmian nominalnej komunikacji w rzeczywistej izolacji*,¹⁴ zmusza do bezpośredniego komunikowania się i nawiązywania relacji emocjonalnych.

W KRĘGU PARADOKSÓW

Analizując współczesną rzeczywistość w zakresie społecznego i edukacyjnego funkcjonowania

14 Ibidem, s. 14.

człowieka, zauważymy wiele sytuacji i uwarunkowań, które określić można mianem paradoksów.

Badania z zakresu neurobiologii wskazują, że mózg człowieka jest społecznie wrażliwy – *nasze interakcje społeczne działają jak modulatory, pełniąc jakby rolę interpersonalnych termostatów, które wciąż ustawiają na nowo kluczowe aspekty funkcjonowania mózgu, kierując naszymi emocjami*.¹⁵ Paradoksalnie rozwój techniki spowodował zmniejszenie częstości bezpośrednich kontaktów i wyraźne rozluźnienie więzi nawet między bliskimi osobami, co wpływa niekorzystnie na jakość relacji i powoduje coraz większe wyobcowanie społeczne.

Z kolejnym paradoksem mamy do czynienia w zakresie edukacji, gdzie ambitne założenia zawarte w programie nauczania plastyki trudno zestawić z możliwościami ich realizacji. Nauczyciel przedmiotu ma osiągnąć cele kształcenia określone w podstawie programowej przedmiotu plastyka w obszarze wymagań ogólnych i szczegółowych. Wymagania ogólne dotyczą opanowania wiedzy i zdobycia umiejętności przez uczniów przewidziane dla tego etapu kształcenia i zakładają: *I. Opanowanie zagadnień z zakresu języka i funkcji plastyki [...] II. Doskonalenie umiejętności plastycznych [...] III. Opanowanie podstawowych wiadomości z zakresu kultury plastycznej, jej narodowego i ogólnoludzkiego dziedzictwa kulturowego*.¹⁶ Plastyka jest jednym z przedmiotów kształcenia, którym poświęca się 1 godzinę w tygodniu w klasach IV-VII.¹⁷ Pojawia się pytanie, jak przygotować ucznia do odbioru sztuki i rozwinięcia umiejętności krytycznego myślenia

i formułowania własnych sądów i opinii w tak ograniczonym czasie działania.

Dzisiaj nikt już nie kwestionuje znaczenia edukacji plastycznej/artystycznej dla rozwoju poznawczego i emocjonalnego człowieka, ale ciągle istnieje problem właściwego postrzegania przedmiotu plastyka przez uczniów i nauczycieli. Cemu w Polsce edukację artystyczną prowadzi nauczyciel mało ważnego przedmiotu – plastyki, a w Wielkiej Brytanii *art teacher*, w Niemczech *Kunstlehrer*, we Włoszech *insegnante d'arte*, a we Francji *professeur d'art*?

Z A M I A S T Z A K O Ń C Z E N I A

Od wielu lat prowadzimy zajęcia w Studium Pedagogicznym warszawskiej ASP. Marzeniem wszystkich zaangażowanych w życie i rozwój naszej uczelni jest, aby była ośrodkiem opiniotwórczym, miejscem, wokół którego skupia się środowisko ludzi sztuki otwartych na potrzeby społeczne, ośrodkiem, który językiem jasnym i zrozumiałym objaśnia i pomaga odkrywać innym to, co dla artysty jest oczywiste, a dla innych może być niewidoczne. To ostatnie jest przesłaniem dla absolwentów Studium Pedagogicznego. Jak stwierdzono wcześniej, kształceniem plastycznym w szkołach powinni zajmować się wykształceni artyści, posiadający cechy osobowości, które wpisują się w funkcje inteligencji społecznej, tj. świadomość i sprawność społeczną. Nie każdy artysta, nawet znakomity, da sobie radę z gromadką rozhukanych dziesięciolatków, ale jest oczywiste, że nie każdy może i powinien być nauczycielem. Nauka w Studium Pedagogicznym, w którym zakłada się przede wszystkim wysoką jakość kształcenia, jest również czasem weryfikacji przydatności studentów do wykonywania trudnego i odpowiedzialnego społecznie zawodu nauczyciela. ¶

15 Ibidem, s. 11.

16 Podstawa programowa kształcenia ogólnego z komentarzem. Szkoła podstawowa plastyka <https://men.gov.pl/pl/zycie-szkoly/ksztalcanie-ogolne> (z 18.08.2018), s. 12.

17 Kształcenie w szkole podstawowej jest podzielone na dwa etapy edukacyjne. Pierwszy etap to edukacja wczesnoszkolna (klasy I-III), w której obowiązuje forma kształcenia zintegrowanego. Drugi obejmuje klasy IV-VIII, gdzie obowiązuje podział na przedmioty. Plastyka jest prowadzona w klasach IV-VII.

Jak historia sztuki uczyć malarstwa

Jestem artystą malarzem i prowadzę zajęcia z malarstwa i rysunku na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Studia na tym wydziale to studia teoretyczne, ale z dużą dozą praktyki. Dlaczego praktyka jest ważna? Najprościej można powiedzieć, że gdy kandydat na historyka sztuki sam spróbuje stworzyć dzieło artystyczne, łatwiej zrozumie twórcę, wczuje się w jego pracę i dokładniej zrozumie jego drogę twórczą. To byłoby jednak zbyt uproszczenie. Okazuje się, że do studiowania historii sztuki dochodzi się o wiele częściej przez dziecięce pasje twórcze. Rzadko się zdarza, aby kandydat na historyka sztuki nie próbował wcześniej malarstwa lub rysunku, lub nie zdawał na inne wydziały ASP, ale

motywy studiowania na WZKW nie są ani jednako-
we, ani jednoznaczne. Odrębny temat to predyspo-
zycje, czyli zdolności studentów. Wydaje mi się, że
zdecydowana większość umie obserwować, a róż-
nice w poziomie prac zależą najbardziej od zaawan-
sowania technicznego, gdyż to ono pozwala na rea-
lizację coraz trudniejszych wizji artystycznych.

Zadania artystyczne dla studentów zarówno
na studiach magisterskich, jak i licencjackich obe-
jmują kilkadziesiąt godzin w ciągu semestru. Sta-
ram się, aby nie były zbyt łatwe, powierzchowne
lub szablonowe w założeniach, gdyż przez zbyt-
nie uproszczenie tematów można dojść do oczy-
wistych i banalnych wyników. Te zadania nie mogą
jednak być zbyt trudne, mają wciągnąć w temat,
ale nie pogrążyć nadmiarem etapów pracy. Uni-
kam na początku zajęć kategoryzacji, czy „odpo-
wiedź” studenta spełnia, czy nie spełnia wytyczo-
nych ram, gdyż łatwo zniechęcić przez nadmiar
uwarunkowań lub rygorów.

Okazuje się, że decyzje artystyczne (nowe wi-
zje) zarówno u mistrzów, jak i u początkujących
powstają tak szybko, jak powstają myśli. My-
śli wyrażające decyzje są w każdym wymiarze

zaawansowania kamieniami milowymi każdej twórczości. Inną sprawą jest „magiczna siła” realizacji tych decyzji. Każda nowa technika pociąga i fascynuje, ale też powstałe dzieło zawsze zaskakuje swoją realnością i materialnością, tym bardziej że jego ostateczny kształt nie do końca był przewidywalny. Zderzenie nieprecyzyjnej wizji z realnym konkretnym dziełem to część cudu, którego matką jest sztuka.

Przy rozważaniu zagadnienia motywacji twórczych u studentów trzeba wziąć pod uwagę dwa biegunowe podejścia. Pierwsze wynika z faktu, że ktoś zna historię dzieł i artystów, więc dość łatwo mu wejść w rolę, lecz w związku z tym, że osoba taka zbyt wiele wie, często nie ma pożądaną twórczą naiwności. Będzie zaczynała od wykonania dzieł typowych, ale ambitnych i często ponosiła porażki, gdyż jej technika nie nadążyła za wiedzą. Należy jednak uwzględnić fakt, że ta grupa studentów nigdy nie zrobiła całkiem złych prac. Druga grupa to, generalnie, ludzie stworzeni do treningu, którzy bardzo szybko się uczą, nie mają respektu wobec innych, ale również są zdolni i gotowi zmieniać lub rewidować swe plany. Oni dochodzą zawsze daleko w realizacji swoich prac. Szybko osiągają „rozgrywkę”, która prowadzi do niebanalnych realizacji.

Historykiem sztuki jest częściowo każdy humanista. Dążenie do poznania całej prawdy o oglądanym dziele jest udziałem zarówno archeologa, konserwatora, historyka, pisarza, jak i zaciekawionego turysty. Zbigniew Herbert opisuje zmagania przedstawicieli wielu profesji podczas odkrywania i opisywania arcydzieł sztuki. Często dużą część badań zawdzięczamy pasjonatowi amatorowi.

Zajęcia plastyczne prowadzone przez mnie opierają się na dwóch podstawach. Pierwsza to ustalone kryteria, druga, równie ważna – odniesienia do podobnych rozwiązań tematów i realizacji. Bez tych porównań, szczególnie do dzieł mistrzów, ale też i bez konfrontacji między studentami, trudno byłoby o postęp.

Dla studentów I roku studiów licencjackich prowadzone są dwa semestry ćwiczeń. Pierwszy obejmuje zadania studyjne, drugi to próba zetknięcia się z bardziej abstrakcyjnymi problemami mieszczącymi się w pojęciu kompozycja na płaszczyźnie albo podział płaszczyzny, zawierającymi takie tematy jak rytm, porządek, świadoma gra środkami plastycznymi, a także zmiana akcentów i znaczeń, np. przez kontrast i skalę.

Tematy studyjne „zderzają” studentów, już uczących się wcześniej rysunku i malarstwa, z tymi, którzy próbują swoich sił pierwszy raz. Tematy zadań są bardziej konkretne, np. narysować klucze lub swoją dłoń. Wtedy trzeba rozstrzygnąć, co jest jaśniejsze, co ciemniejsze, co większe, a co mniejsze, zbliżyć się do decyzji, co chcę scharakteryzować z rysowanego obiektu. Inaczej: co jest w rysunku najważniejsze lub najbardziej atrakcyjne do pokazania albo ile ma być w nim stopniowania. Z malarstwem jest trochę inaczej. Pierwsze zadanie to kolorowe szmatki. To podstawa obserwacji światłocienia, nauka proporcji, ale przede wszystkim wiedza, jak się mają do siebie sprawy waloru do koloru. Późniejsze martwe natury to już składanka z oświetlonych lub zacienionych elementów, na których różnie układające się światło odróżnia i charakteryzuje ich cechy.

Co dwa, trzy zajęcia rysunek przeplata się z malowaniem. Szkice postaci od prób szybkich, dwuminutowych, do półgodzinnego studium prowadzą do portretu. W rysunku portretowym najważniejsze są proporcje i synteza w charakterystyce twarzy. Nie bez znaczenia są emocje wynikające z rysowania kolegów lub koleżanek.

Następne zadanie to dwie klasyczne martwe natury, najpierw rysowane, potem malowane. Trzecia z proponowanych martwych natur powstaje tylko z rysunku czarno-białego i zadaniem studentów jest wprowadzenie własnych, nowych, ale prawdopodobnych kolorów.

Rola studium jest nie do przecenienia. Sztuka przenoszenia postrzeganych detali na papier, porządkowanie ich, tak aby nabrały sensu i stworzyły całość – to dobra lekcja.

Dla mnie ciągle zaskakującą nagrodą jest studencka gotowość do wykonywania nowych zadań na zajęciach. Każde kilka godzin może być przełomowe; prace tworzone przez tzw. spóźnionych studentów w domu niejednokrotnie wypadają o wiele słabiej. To, że studenci widzą nawzajem swoje dokonania, jest dla nich cenne, duch rywalizacji i chęć popisania się nie są obce artystom.

Temat z drugiego semestru to wspomniany podział płaszczyzny. To trochę zabawa, łamigłówka. Na początku płaszczyznę wyraźnie dzielimy i dostosowujemy ten podział do tworzących się wizji, aby w następnych zadaniach płaszczyznę zabudowywać najpierw rozwijającymi się liniami (łamanymi), a potem konkretnymi znakami.

Powstające logiczne, ale i wieloznaczne układy form mogą być potem „zagospodarowane” na wiele sposobów. Drogowskazem jest raczej wieloznaczność powstałych prób, aby zbytnio nie uproszczyć kompozycji, lecz dokonywać na każdym etapie wyboru korzystnych wersji. Chodzi o to, by „użytkowość” nie stępiała fantazji.

Ci, którzy uznali, że dobrze sobie radzą z obserwacją natury i studium, często stają przed trudnym wyzwaniem żonglowania formami abstrakcyjnymi. I odwrotnie: słabsi obserwatorzy okazują się świetni w łamigłówkach.

Można pomyśleć, że kopiowanie natury jest żmudne i nudne, że są dziś inne, sprawniejsze

służące temu urządzenia. Środki plastyczne pozwalają jednak daleko bardziej różnicować efekty, bo różne narzędzia dają szansę na zrewidowanie i rozwinięcie założeń. Techniki rysunkowe, trochę jak filtr, zmieniają rezultaty, ale i podpowiadają bardziej odważne wizje. Zaletą etapów, przymiarek i kolejnych podejść jest dostrzeżenie przez studentów, jak łatwo osiągną postęp. Ta świadomość prowadzi ich do kontynuacji pracy, zwyczajnie wciąga w robotę. Może też się okazać, że kolejne próby tylko osłabiły projekt. Wtedy mówi się, że autorzy są mistrzami pierwszego podejścia. Jednak przeważająca większość studentów to typ „im dalej, tym lepiej”. Jeżeli autorzy sami są zaskoczeni, że coś niespodziewanie im się udało, próbują to powtórzyć i wtedy są o krok od wczucia się w rozterki i motywacje twórców.

Kiedy się czegoś intensywnie uczymy i daje to nam radość, często zapominamy o czasie i wysiłku, a czas jest ważny. Studenci zaczynają rysunek od bardzo szybkich szkiców, aby stopniowo, w kolejnych próbach, wydłużać podejścia. Gdyby spróbować znaleźć namacalną granicę między amatorskim a zawodowym podejściem w sztukach plastycznych, to wyznacznikiem jest też czas. Amator przez wiele godzin wyczeluje swoje studium, ale będzie ono osłabione przez „rozrzedzenie” decyzji. Ten, kto szybciej postrzega, prędzej też decyduje i ma większą szansę na pracę świeżą, bardziej syntetyczną, ale i umiejętnie skonstruowaną. Zaczęcie jeszcze raz od początku nie deprymuje muzyka, więc i dla plastyka nie powinno być problemem. Gdy drugi raz oglądamy film, dostrzegamy w nim o wiele więcej. Podobnie jest z rysowaniem i malowaniem. Poprawianie nie musi być nudne.

Każdy młody malarz chciałby, aby jego udany szkic został uznany za dzieło. Z drugiej strony szybka i trafna próba zasługuje na utrwalenie. To ten tak zwany genialny szkic, coś, co udało się z rozpędu, na dużej „rozgrzewce”. Ale wtedy nasz postęp zależy raczej od przypadku. Należy dążyć do wyciągania wniosków z udanych szkiców, ale i przenosić ich lekkość i świeżość do bardziej zaawansowanego dzieła.

Świadome ocenianie swych prac, ale i świadomość ich poprawienia, a także zmiany środków, są

bardzo potrzebne. Moim zadaniem jest mówienie studentom, które rozwiązanie jest korzystniejsze. Trzeba bardzo konkretnie określać i nazywać te różnice. Bywa, że przywołanie dzieła mistrza, który zmagał się z podobnym tematem i techniką, „kończy” temat.

Każdy z nas ma inny próg zmuszenia się do poprawiania swojej pracy. Studenci mają o wiele więcej wytrwałości w dążeniu do lepszej, skończonej wersji swej pracy, niż się zdaje. Niezgodą na akceptowanie słabszych dokonań tkwi w każdym z nas i trzeba pozwolić jej na działanie, gdyż wchodzi się wtedy na wyższy etap wtajemniczenia.

Na studiach magisterskich studenci mają całym innym zadaniem, różniące się od siebie. Ale też mogą wybrać trzy tematy z proponowanych czterech: „przeobrażenie”, „abstrahowanie”, „wypowiedź osobista” i „rozgrywka”. Mają to być bardziej osobiste realizacje, za którymi stoi sam autor, wymagające mniej typowych środków. Potrzebna jest strategia dojścia do rozwiązania, a nie tylko pomysł lub wizja. Zadania wymagają znalezienia własnych tematów, przepracowania ich, często zrewidowania początkowych założeń. Projektując

taką osobistą wypowiedź, studenci muszą znaleźć w niej nowość i oryginalność, a przynajmniej zbliżyć się do tych pojęć. Etapy dojścia do wersji końcowej są tak samo ważne jak ostateczny rezultat.

Uczą się przy tym syntezy, skrótu, rozgrywki, przyciągania uwagi widza, a także taktu i umiaru w prezentowaniu swych poglądów. Mogą też swoje próby skonfrontować z pracami mistrzów i przekonać się, jaki rodzaj sztuki jest im najbliższy. Prace można wykonywać na zajęciach lub w domu. Zawsze potrzebne są rozmowy i ewentualne korekty. Moja rola polega na zachęcaniu do szukania jeszcze lepszych rozwiązań. W ten sposób studenci zapoznają się z meandrami również zawodu projektanta, w którym temat, funkcja, łączenie środków są ważne dla osiągnięcia sukcesu.

Podczas pracy rodzą się pytania. Czy kreatywność można wytrenować, czy da się ją zmierzyć? Można ją ocenić lub docenić. Kreatywność wynika z porównania. Kto się nie boi porównać swych dokonań, zwiększa swoje możliwości.

Podsumowaniem roku akademickiego jest wystawa. Studenci Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną także przedstawiają swoje prace na czerwcowej prezentacji. Pokazujemy tylko najlepsze prace i dopiero na tej wystawie można się przekonać, że nasza praca dydaktyczna przyniosła oczekiwane efekty: studenci nie boją się mocnych, emocjonalnych kolorów, umieją niezłe rysować, a konstrukcja na płaszczyźnie nie jest im obca. ¶

WARSZAWA, 5.11.2018

Jak nauczać praktycznie? Doświadczenia Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie

W niniejszym artykule opisujemy sposób, w jaki wdrażamy praktyczny profil studiów na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Opisujemy techniki kształcenia ukierunkowane na rynek pracy w kontekście nowego zarządzania publicznego, czyli paradygmatu dominującego w szkolnictwie wyższym w Polsce i w Europie. W zakończeniu wskazujemy również inne spojrzenia na kształcenie praktyczne.

KONTEKST SYSTEMOWY: NOWE ZARZĄDZANIE PUBLICZNE I ZADANIA SEKTORA PUBLICZNEGO

Nowe zarządzanie publiczne (NPM – *new public management*) miało być odpowiedzią na dysfunkcje instytucji biurokratycznych zachodniego świata, przede wszystkim w krajach anglosaskich. Wprowadzane jako innowacja po kryzysie lat 70., miało na celu przede wszystkim obniżenie

kosztów funkcjonowania administracji państwa dobrobytu (*welfare state*).¹

Za kamienie węgielne nowego modelu zarządzania uznano idee konkurencyjności, wyboru użytkownika, transparentności oraz motywowania pracowników przez systemy wyzwań i bodźców.² Funkcjonowanie instytucji publicznych zostało podporządkowane logice działania sektora prywatnego na dwa sposoby. Z jednej strony wprowadzono menedżerski tryb zarządzania, z drugiej natomiast podporządkowano ich działanie logice ekonomii. Odbiorcy usług publicznych stali się ich klientami, urzędnicy i urzędniczeki – menedżerami. Ta językowa zmiana pociągnęła za sobą zmianę w rozumieniu relacji między tymi dwiema stronami, na podobieństwo tych, jakie

1 M. Barzelay, *The new public management*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2000.
2 K. Czarnecki, *Nowe zarządzanie publiczne a reforma szkolnictwa wyższego w Polsce, Praktyka Teoretyczna* nr 7/2013, s. 14.

zachodzą na rynkach innych towarów i usług. Instytucje, które w poprzednim paradygmacie administracji współpracowały bądź uzupełniały swoje działania, w nowym – konkurują. Obserwujemy to w przypadku np. spółek kolejowych i energetycznych, uczelni, a nawet szkół podstawowych.

Systemową uwagę przesunięto z poprawności spełniania norm i regulacji na wskaźniki wykonania celów. W wydaniu *new public management* plany realizowane są często bez zwiększania zasobów: liczy się nie tyle osiągnięcie określonego poziomu rozwoju, ile zwiększenie efektywności instytucji, by realizowała cele przy zachowaniu dotychczasowego poziomu finansowania lub nawet jego obniżeniu. Sprawność funkcjonowania instytucji mają mierzyć nie kolegialne ciała, ale bezstronne komisje i wieloetapowe audyty. Oznacza to też nieco większą swobodę działania zarządzających, osiągnięcie celu jest ważniejsze od narzędzi zastosowanych do tego. Decentralizacja polityk publicznych jest jednak pozorna. Wraz ze zwiększeniem lokalnych możliwości działania wzrasta skala odgórnych kontroli i wyznaczania wskaźników.

New public management jest częścią szerszych przemian w globalnej ekonomii politycznej, które zbiorczo nazywa się neoliberalizmem. Najogólniejszymi cechami tych przemian są: trend ku prywatyzacji usług publicznych, centralizacji i hierarchizacji zarządzania oraz obniżania pozycji przetargowych pracowników i beneficjentów usług publicznych wobec państwa i kapitału.³ Szczególnie spektakularnym wdrożeniem tak zdefiniowanych polityk państwa był tzw. plan Balcerowicza.⁴ Polityki tego rodzaju i ich skutki obserwujemy od lat również w szkolnictwie wyższym.

REFORMY SZKOLNICTWA: KONKURENCJA I RYNEK PRACY

Cel kolejnych reform edukacji w Polsce stanowi dostosowanie szkolnictwa wyższego do potrzeb rynku pracy. Nie jest to specjalność polska, podejście takie można dostrzec w dokumentach unijnych kształtujących proces boloński. Zakłada on, że dla uniwersytetów priorytetem ma być wykształcenie absolwenta konkurencyjnego na rynkach pracy, a więc mobilnego, czyli umiejącego się łatwo przystosować do nowej sytuacji. Rozwój wiedzy, kształtowanie krytycznego i refleksyjnego nastawienia do świata nie są uwzględnione jako cel studiów wyższych.⁵ Innymi słowy, chodzi o wykształcenie w efektywny kosztowo sposób zdolnej i elastycznej siły roboczej. Stymulantami procesu mają być reformy struktury uczelni oraz systemowe pobudzanie konkurencji między nimi w różnych wymiarach (finansowanie grantowe, dotacje za liczbę studentów itp.). Jest to w pełni zgodne z celem NPM, czyli podporządkowaniem instytucji publicznych potrzebom i logice sektora prywatnego.

Nie dyskutujemy tutaj o zasadności tych reform, choć o ich krytykę nietrudno. Krytykuje się je z powodów etycznych – ze względu na prywatyzację uczelni rozumianej jak wspólnota uczących i uczonych,⁶ ale też z powodów poznawczych – w rezultacie niemożności dopasowania efektów obecnego kształcenia do potrzeb rynku pracy w przyszłości. Zdobywanie specjalistycznej wiedzy i umiejętności oraz rekrutacja nowych pracowników są procesami, które nie odbywają się w społecznej próżni. Absolwenci danego kierunku różnią się kompetencjami, a pracodawcy z tej samej branży mogą mieć wobec nich różne oczekiwania, a także stosować dyskryminujące

3 D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, Książka i Prasa, Warszawa 2008.

4 N. Klein, *Doktryna szoku*, Muza, Warszawa 2009;

T. Kowalik, *Polska transformacja*, Muza, Warszawa 2009.

5 A. Klimczak, *Ukryty uniwersytet. Hidden curriculum w dokumentach procesu bolońskiego*, *Nauka i Szkolnictwo Wyższe* nr 1–2/2010, s. 154.

6 K. Szadkowski, *Uniwersytet jako dobro wspólne. Podstawy krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

kryteria wobec osób o teoretycznie tych samych kwalifikacjach i doświadczeniu.⁷ Inny problem polega na tym, jakiego rodzaju pracowników potrzebuje polska gospodarka i czy na pewno są to dobrze wykształceni specjaliści. Dostosowanie do realiów rynku pracy oznacza dla wielu uczelni w mniejszych miejscowościach likwidację. Postulat ten został zresztą częściowo zrealizowany w nowej reformie szkolnictwa wyższego, w tzw. Ustawie 2.0, przez wyznaczenie krajowych naukowych ośrodków wiodących.

Trend wzmacniania powiązań między edukacją na poziomie studiów wyższych a rynkiem pracy przejawia się w różnych elementach organizacji pracy na uczelniach: w źródłach finansowania pracowników, wymogu współpracy uczelni z otoczeniem biznesowym i komercjalizacji wiedzy, projektowaniu sylwetki absolwenta oraz zmianie statusu praktyk studenckich w programach nauczania.

Widoczna jest zmiana struktury wsparcia oferowanego naukowcom. Model stabilnej kariery w instytucji publicznej reformuje się przez wymuszanie mobilności oraz pozyskiwania zewnętrznych środków na zatrudnienie i badania. Coraz liczniejsze są konkursy stypendialne promujące wizerunek naukowca, który poza dorobkiem naukowym ma również kompetencje w zakresie upowszechniania wiedzy i jej zastosowania w biznesie, np.: Top 500 Innovators, Transformation.doc, Innovator Mazowsza. Zmiana obserwowana jest również w sposobie dofinansowania projektów naukowych. Utworzenie agend typu Narodowe Centrum Badań i Rozwoju oraz możliwość występowania do nich o przydział środków pokazuje, że w klasyfikacji badań, która wyróżnia badania podstawowe i badania wdrożeniowe, te drugie uzyskują coraz wyższą pozycję.

7 P. Brown, *Cultural capital and social exclusion: Some observations on recent trends in education, employment and the labour market*, *Work, Employment & Society* nr 1/1995, s. 32.

Nacisk na „aplikowalność” badań i wykorzystanie ich potencjału komercyjnego uwidacznia się również w zwiększaniu liczby formuł współpracy uczelni z biznesem. Wspiera się deklaracyjnie i w praktyce spółki typu *spin off* i *spin out*, które komercjalizują efekty pracy w instytucjach naukowych. Zachęca się naukowców do patentowania wypracowanych przez siebie rozwiązań. Posiadanie patentu staje się istotnym orężem w walce o stypendia i granty. Problematyka ochrony własności intelektualnej zyskała na znaczeniu, nie tylko w pracy naukowej, ale również w dydaktyce.

W ramach procedury oceny funkcjonowania jednostek szkolnictwa wyższego w Polsce na uczelnie nałożono obowiązek raportowania współpracy z otoczeniem. Wskazuje to na potrzebę podejmowania tego typu działań. Faktycznie uczelnie zmuszane są do otwierania się na współpracę, co dla jednych jest od wielu lat normą, dla innych – wyzwaniem. W wielu przypadkach barierę stanowi kultura organizacyjna uczelni, która utrudnia współpracę z instytucjami zewnętrznymi. Aktualnie dostrzega się wartość działań podejmowanych z partnerami zewnętrznymi, zarówno w zakresie tworzenia, jak i upowszechniania wiedzy, prowadzenia zajęć, opracowywania specjalnych programów studiów, współpracy w organizacji praktyk i staży absolwenckich.

NAUCZANIE UKIERUNKOWANE NA PRAKTYKĘ

Nowelizacja ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym z 2015 roku dała uczelniom możliwość prowadzenia kształcenia o profilu praktycznym. Oznacza to dla studentów i studentek większą swobodę decydowania o przebiegu pracy na uczelni. Istotne jest jednak, by jasno pokazać, na czym polega „praktyczność” danego kierunku i jak ułatwi ona absolwentom i absolwentkom (studia na WZKW są w 90 proc. sfeminizowane) start na rynku pracy.

Opis sylwetki absolwenta to jeden z elementów uzupełniających opis programu studiów na danym kierunku. Ukazuje on przydatność kompetencji zdobytych na studiach w pracy zawodowej oraz typy instytucji, w których absolwenci i absolwentki mogą znaleźć zatrudnienie. Gospodarka oparta na wiedzy (do pracy w takiej gospodarce przygotowują studia, przynajmniej w założeniu) zakłada mobilność i częste zmienianie miejsca zatrudnienia. Chodzi tu zarówno o elastyczność w doborze pracodawców, jak i poruszanie się między sektorami publicznym, prywatnym i pozarządowym. Zdolność do sprawnego poruszania się między powiązаныmi sektorami ma szczególne znaczenie w przypadku kultury i sztuki.

Losy naszych absolwentek oraz dokonywane przez nie jeszcze w czasie studiów wybory dotyczące praktyk ujawniają duże zróżnicowanie typów instytucji, w których następuje start na ścieżce zawodowej. Wyraźna jest też tendencja do podejmowania działania w organizacjach pozarządowych. Wynika to zarówno z ich specyfiki, jak i zwykłej pragmatyczności. Chodzi o specyficzną kulturę trzeciego sektora, która zapewnia większą elastyczność i autonomię w kształtowaniu własnej kariery niż w przypadku instytucji publicznych czy biznesowych. Organizacje funkcjonują zwykle w trybie projektowym, co pozwala włączyć się w działania na początku i stosunkowo szybko zobaczyć rezultaty pracy. To atrakcyjne i motywujące, choć na dłuższą metę generuje problemy związane z niestabilnością finansowania i zatrudnienia.⁸ Jednocześnie środowisko organizacji pozarządowych zdominowane jest przez osoby młode, co wpływa na jego wizerunkową atrakcyjność w oczach absolwentek i ułatwia integrację w nim. Pisząc o pragmatyczności, mamy na myśli fakt lokalizacji uczelni w stolicy, gdzie sektor organizacji pozarządowych rozwija

się najbardziej dynamicznie.⁹ Studentki w przeważającej większości wybierają miejsca praktyk w Warszawie, bo tu oferta jest szeroka. Poza tym w stolicy rynek pracy jest duży, można więc znaleźć zatrudnienie, które da się łączyć ze studiami. Dotychczasowe doświadczenia wskazują, że jeśli nawet wybór nie pada na Warszawę, prędzej studenci i studentki zdecydują się na staż zagraniczny niż na staż w innej miejscowości w Polsce.

Jednym z wymogów dotyczących prowadzenia studiów o profilu praktycznym są minima kadrowe w zakresie posiadania przez wykładowców pozaakademickiego dorobku. Nieaktualny jest w tym profilu wizerunek nauczyciela akademickiego zamkniętego w bibliotece, który pisze hermetycznym językiem prace, których jedynymi odbiorcami są nieliczni specjaliści. Nacisk kładzie się na doświadczenie, które łączy teorię i praktykę działania w danej dyscyplinie. Zatrudnienie w innych, nieakademickich instytucjach pozwala poznawać, a następnie wdrażać dobre praktyki, które mogą poprawiać jakość dydaktyki na uczelni. Doświadczenia te pomagają zwłaszcza w koordynowaniu zadań dotyczących rozwiązywania praktycznych problemów oraz pracy w grupie. Bardzo ważna jest znajomość faktycznych i aktualnych wyzwań stojących przed osobami pracującymi w danej branży, a nie jedynie ich teoretyczne opracowanie. To podstawa dobrego przygotowania studentów do wejścia na rynek pracy.

Praktyki studenckie jeszcze do niedawna stanowiły dodatkowo, niejako poboczny wobec kierunku, element edukacji na poziomie wyższym. Dziś stają się ważnym elementem programu studiów. Wprowadzone zostały rozwiązania wspierające praktyki i staże studenckie, np. „Studiujesz? Praktykuj!”, „Grasz o staż”. Konkursy takie służą promocji samej idei podejmowania działań zawodowych przez studentki i absolwentki.

8 A. Kaim, *Trzecia strona medalu. Sytuacja osób pracujących w polskich organizacjach pozarządowych*, Fundacja Inicjatyw Społecznych „Się Zrobił”, Gdańsk 2016, s. 18–22.

9 P. Adamiak, B. Charycka, M. Gumkowska, *Kondycja sektora organizacji pozarządowych w Polsce 2015. Raport z badań*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa 2016, s. 28–30.

W założeniu mogą również ułatwiać procedurę (zarówno osobom aplikującym, jak i instytucjom przyjmującym) i poszerzać znajomość oferty miejsc. W dodatku uczelnie same podejmują współpracę z konkretnymi pracodawcami, u których praktyki szczególnie sprzyjają oczekiwany efektom kształcenia.

W przypadku profilu praktycznego staże studenckie stanowią poważną i obowiązkową część programu. Korzyścią dla studentów jest powiązanie godzin przeznaczonych na praktyki z punktacją ECTS, która mniej lub bardziej udolnie odzwiercudla nakład ich pracy potrzebny do uzyskania określonych efektów nauki. Jak jednak oceniać i weryfikować efekty kształcenia poza uczelnią? W jaki sposób osiągnąć równowagę między prostotą oceny a jej precyzyjnością? Jak wspierać aktywne postawy studentek, które chcą połączyć praktyki zawodowe ze zbieraniem materiałów do pracy dyplomowej, i jak przekonać do tej idei promotorów? Na te pytania brak jeszcze odpowiedzi. Ważne, żeby systematycznie sprawdzać, czy kierunki o profilu praktycznym faktycznie ułatwiają studentom początek kariery zawodowej. W tym celu należy przygotować system ewaluacji nie tylko na poziomie poszczególnych uczelni, ale na poziomie całego szkolnictwa artystycznego.

DOŚWIADCZENIA WYDZIAŁU ZARZĄDZANIA KULTURĄ WIZUALNĄ

Od 2014 roku przy WZKW warszawskiej ASP działa Rada Pracodawców. To ciało skupiające przedstawicieli wielu instytucji zajmujących się sztuką i kulturą, które współpracują z wydziałem w rozmaitych obszarach, m.in. w zakresie konsultacji i wprowadzania zmian do programów studiów. Z dwoma przedstawicielami Rady Pracodawców udało się zorganizować konkursy dla studentów dotyczące płatnych staży studenckich. Celem podjęcia współpracy było usunięcie barier ekonomicznych, które mogły być przyczyną niskiego zainteresowania studentek odbywaniem praktyk poza

Warszawą. Okazało się, że organizacja konkursów nie wpłynęła na wzrost zainteresowania praktykami w mniejszych ośrodkach miejskich. Istotne natomiast były bilateralne umowy o współpracy z konkretnymi instytucjami oraz powstające na tej bazie projekty przeznaczone dla studentek wydziału. Kluczowe znaczenie dla tworzenia tego typu platform współpracy ma tworzenie sieci kontaktów oraz osobiste zaangażowanie zarówno pracowników uczelni, jak i partnerów.

Na wydziale odbywa się promocja wśród studentów, studentek i promotorów idei łączenia pisania pracy dyplomowej z odbywaniem stażu, poddyktowana obserwacją, że wybrane moduły zajęć można w większym stopniu synchronizować i w ten sposób uzyskiwać wartość dodaną. Przykładem mogą być zajęcia dotyczące narzędzi diagnostycznych służących np. poznawaniu potrzeb kulturalnych lokalnych społeczności. Diagnozy przeprowadzone na takich zajęciach mogą stanowić podstawę dalszych analiz i kształtowania umiejętności, np. podczas tworzenia strategii rozwiązywania jakiegoś problemu lub dla zrozumienia socjologicznych uwarunkowań funkcjonowania rynku sztuki.

Innowacją, którą parę lat temu udało się wprowadzić na wydziale, jest prowadzenie zajęć metodą *case study*. Wybrane zajęcia poświęcone są konkretnej instytucji i określonemu aspektowi jej funkcjonowania. Korzyścią dla instytucji jest możliwość zyskania dodatkowej perspektywy dla realnie występującego problemu. Prace studenckie często cechuje świeżość spojrzenia i nieszablonowość, o które w samej instytucji jest trudniej ze względu na rutynę lub przywiązanie do procedur. Kolejną zaletą zastosowania wspomnianej metody jest możliwość bezpośredniej selekcji i naboru pracowników spośród studentów i studentek. Pracodawca ma bowiem okazję głębszego niż podczas tradycyjnej rozmowy kwalifikacyjnej poznania potencjalnych pracowników. Ma szansę zobaczyć ich w różnych sytuacjach – podczas pracy grupowej, podczas prezentacji projektów, podczas wizyt studyjnych.

Zajęcia poświęcone instytucjom zewnętrznym są korzystne także dla studentów. Mogą

zyskać doświadczenie, które wzbogaci ich wiedzę teoretyczną, dać się poznać potencjalnym pracodawcom. Nie bez znaczenia jest również większa swoboda wywierania wpływu na konstrukcję modułu, gdyż podczas współpracy pewne rzeczy wychodzą *ad hoc*, a formuła przewiduje elastyczność. Wreszcie na takiej współpracy mogą skorzystać wykładowcy. Mają szansę każdorazowo wybrać instytucję najbardziej odpowiadającą celowi i tematowi zajęć, a nawet – profilowi określonej grupy studenckiej. Ostatni argument jest szczególnie ważny w kontekście grup mieszanych, składających się ze studentów i studentek różnych wydziałów, co ma miejsce w ASP w świetle koncepcji kształcenia ogólnego teoretycznego.

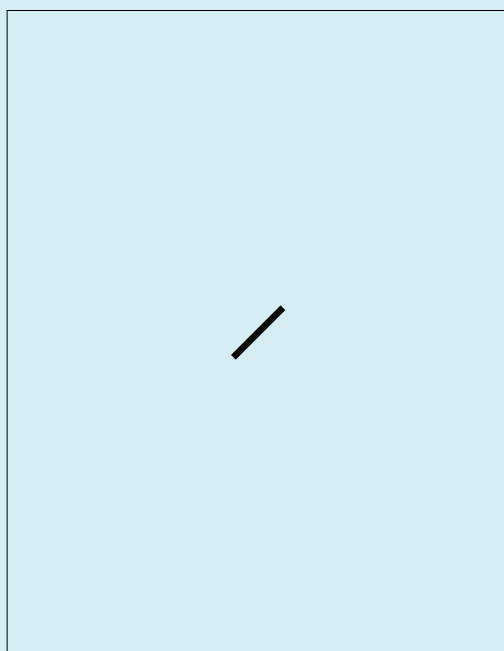
Konsekwencją zastosowania innowacyjnych formuł dydaktycznych jest wprowadzenie zróżnicowanych sposobów waloryzacji efektów nauczania, np. raportu dotyczącego konkretnego problemu zamiast klasycznego eseju inspirowanego treścią lektury. Raporty w większym stopniu odpowiadają temu, co obecne jest na szerokiej skali w pracy zawodowej. Ich etapowość,

terminowość i konieczność pracy w grupie również odzwierciedlają warunki pracy w różnych instytucjach.

W związku z coraz powszechniejszą formułą pracy w ramach projektów wprowadzamy do programu elementy, które pozwalają studentom na zdobycie wiedzy i umiejętności odpowiadającym wymogom tego typu zadań. Taka praca pociąga za sobą konieczność zarządzania czasem, podziału zadań, umiejętności zdefiniowania celów i sposobów ich osiągnięcia. Studenci i studentki podczas zajęć na wydziale mają szansę rozwijać własne, a nie narzucone pomysły, co okazuje się dla niektórych pewnym wyzwaniem. Rozwijanie pomysłów następuje w drodze rozpisywania projektów w ramach wniosków o granty, co jest bardzo typowe dla pracy opartej na projektach. Staramy się realistycznie odtworzyć sytuację (z wykorzystaniem platform internetowych, jak to obecnie często ma miejsce), dlatego podczas zajęć wykorzystywane są konkretne procedury dostępne w ramach realnie otwartych konkursów.

W Y Z W A N I A

W świetle dotychczasowych doświadczeń pozyskiwanie partnerów zainteresowanych współpracą z uczelnią odbywa się przede wszystkim na drodze osobistych kontaktów. Pewną trudność stanowi konieczność prowadzenia za każdym razem negocjacji dotyczących ilości czasu poświęcanego projektowi przez partnerów, synchronizacji zajęć z ich godzinami pracy oraz wyboru miejsca prowadzenia zajęć. Szczególnym wyzwaniem jest brak synchronizacji kalendarza akademickiego z harmonogramem działań instytucji. Doświadczenie wieloletniej współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej pozwoliło na wypracowanie pewnych mechanizmów takiej synchronizacji. Instytucja rozumie, że we współpracy z uczelnią istnieją okresy przestoju, związane np. z przerwami międzysemestralnymi. Z kolei dla wydziału poznanie ze znacznym wyprzedzeniem działań planowanych przez partnera pozwala



odpowiednio zaprojektować proces dydaktyczny i wkomponować w niego ewentualną współpracę.

Do prowadzenia negocjacji często potrzebny jest wstępny sylabus, który ewentualnie może ulegać drobnym korektom i uszczegółowieniu. W związku z tym, że zajęcia opierają się głównie na analizie danych empirycznych i relacji przedstawicieli instytucji oraz ich dokumentacji, trudno na początku semestru szczegółowo zaplanować, co się będzie działo na poszczególnych zajęciach, co jest możliwe np. w przypadku konserwatoriów opartych na czytaniu lektur.

W konsekwencji pojawia się potrzeba wzmocnienia działań służących wyjaśnieniu koncepcji i celu zajęć studentom przyzwyczajonym do innej formuły pracy. Ważna jest także umiejętność bieżącej ewaluacji i gotowość wprowadzania zmian. Podstawowy dylemat stanowi więc równowaga między elastycznością, zdarzającymi się elementami niezaplanowanymi a utrzymywaniem zaplanowanej struktury. Wydaje się, że właściwą reakcją na takie dylematy jest odwołanie się do celu zajęć i efektów kształcenia, jakie chcemy uzyskać.

Istotnym zagadnieniem jest zaufanie. Po pierwsze, zaufanie do studentów i studentek, że odnajdą się w sytuacji nietypowej i wykażą zaangażowaniem odpowiadającym oczekiwaniom instytucji partnerskiej. Po drugie, zaufanie do instytucji, że otworzy się na współpracę z młodymi ludźmi, pokaże swoje realne problemy, nie podejmując prób kreowania określonego wizerunku, dzięki czemu zajęcia będą atrakcyjne dla uczestniczących.

Do nawiązywania współpracy z otoczeniem niezbędna jest zmiana wizerunku uczelni jako skostniałej instytucji, która nie potrafi sprostać realnym potrzebom instytucji, gdzie inny jest sposób pracy, organizacji, budżetowania, zarządzania itd. Brakuje wsparcia przez uczelnię takich działań, choć można zaliczyć nakład pracy związany z przygotowaniem omawianych zajęć w ramach pensum organizacyjnego.

Kolejny dylemat budzą kwestie proceduralne: czy formalizować tego rodzaju współpracę i na jakiej zasadzie? Sformalizowanie współpracy ułatwia późniejsze raportowanie, ale z drugiej strony może zniechęcać partnerów, bo wymaga

od nich dodatkowego nakładu pracy i wprowadza elementy biurokratyczne. Zainteresowanie formalizowaniem współpracy zależy również od rodzaju instytucji. W organizacjach pozarządowych taka potrzeba zdaje się mniejsza niż w instytucjach publicznych.

Istotnym zagadnieniem jest podtrzymywanie zaangażowania partnerów zewnętrznych, aby współpraca nie kończyła się na jednym projekcie. W świetle naszych doświadczeń to szczególnie trudne w sytuacji, kiedy współpraca instytucjonalna opierała się na osobistych kontaktach, a w instytucji partnerskiej nastąpiły zmiany personalne. Często nadchodzi wówczas koniec faktycznej współpracy bez jej formalnej kontynuacji i finalizacji.

By ową współpracę kontynuować, trzeba wyznaczyć długofalowe cele. Takim celem może być np. wspólne realizowanie projektu. Możliwe są tu dwie ścieżki. Jedna dotyczy sytuacji, kiedy instytucja ma już konkretny pomysł projektu i potrzebuje do jego realizacji określonego typu partnera. Jeszcze lepszym wariantem, wzmacniającym relacje międzyinstytucjonalne, jest realizacja projektu od początku do końca – od fazy wypracowania pomysłu przez aplikowanie o granty do faktycznej realizacji.

Wątpliwości mogą pojawiać się przy ocenie poziomu wykorzystania wyników współpracy dotyczącej przygotowywania zajęć z partnerem zewnętrznym. Nie wszystkie instytucje mają potencjał, aby w pełni wykorzystać efekty prac studenckich. Jednocześnie dynamika roku akademickiego związana jest z potrzebą nieustannego kończenia i rozpoczynania nowych modułów zajęć w trybie semestralnym, co utrudnia kontynuowanie współpracy nad wdrażaniem rezultatów. Instytucja zostaje więc pozostawiona „sama sobie” i wyłącznie od jej potencjału wewnętrznego zależy możliwość wykorzystania wyników prowadzonych działań, np. przez zatrudnienie wybranych osób, zastosowanie konkretnego rozwiązania.

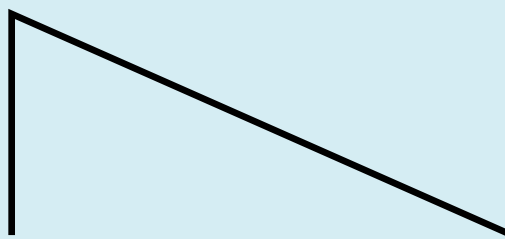
Nie tylko instytucje zewnętrzne, ale również sama uczelnia miewa problemy z wykorzystaniem wyników współpracy z partnerami zewnętrznymi. Mogą służyć do promocji, pozyskiwania kolejnych partnerów, uatrakcyjniania

oferty edukacyjnej, przyciągania nowych studentów itd., w dużym stopniu zależy to od obiegu informacji w uczelni. Dobrym rozwiązaniem są zachęty dotyczące np. redukcji pensum w związku z prowadzeniem zajęć w ramach współpracy zewnętrznej. Wiele zależy od otwartości władz na innowacje i kultury organizacyjnej.

Poruszonym wcześniej tematem była promocja wśród studentów i promotorów idei połączenia pisania pracy dyplomowej i odbywania praktyki. W tej kwestii obserwujemy zbyt małą w stosunku do skali potrzeb skuteczność. Może to się wiązać z niewystarczającym upowszechnianiem dobrych praktyk w tym zakresie. Idea nie wymaga wprowadzenia dodatkowych procedur, jedynie zmiany nawyków. Standardem powinna być np. rozmowa z opiekunem pracy, podjęta na początku procesu jej tworzenia, podczas której wskazane zostaną instytucje zajmujące się tematem interesującym dyplomanta oraz rozważone możliwości współpracy z nimi. Opiekunowie prac najczęściej mają rozeznanie wśród instytucji i mogą pomóc studentowi w podjęciu właściwej decyzji dotyczącej miejsca odbycia praktyki. Dodatkowym wsparciem bywają ich osobiste kontakty, które ułatwią studentowi dostanie się na praktykę. Kluczem jest jednak zidentyfikowanie takiej potrzeby, gdyż nie wszystkie prace dyplomowe muszą być realizowane we współpracy z instytucjami zewnętrznymi, jedynie takie, w przypadku których jest merytoryczne uzasadnienie.

ZAKOŃCZENIE – POZA NOWE ZARZĄDZANIE PUBLICZNE ?

W prezentowanym artykule staraliśmy się pokazać różne wymiary idei „praktyczności” w kształceniu na poziomie wyższym w uczelniach artystycznych na przykładzie własnych doświadczeń w tym zakresie. Koncepcja wydaje się pokazywać wiele możliwości rozwoju dydaktyki, pojawiają się jednak również wyzwania i dylematy. Jednym z głównych dylematów jest pytanie o zakres



odpowiedzialności za efekty kształcenia: czy w przypadku rozproszenia działań i autorów komunikatów kierowanych do studentów odpowiedzialność ponoszą wyłącznie wykładowcy? Jak sobie poradzić z ryzykiem w tym zakresie? Wydaje się, że podstawą jest antycypowanie trudności i umiejętność wyciągania wniosków z niepowodzeń. Dobrym pomysłem byłoby wsparcie kadry w zakresie nauczania praktycznego, np. przez dodatkowe szkolenia lub instrumenty motywacyjne dla podejmowania współpracy zewnętrznej. Aktualnie na wielu uczelniach rozwiązania tego typu nie są optymalnie wykorzystywane.

Nowe zarządzanie publiczne koncentruje się na łatwo obserwowalnych efektach. Nasze doświadczenia we wprowadzaniu elementów kształcenia praktycznego na kierunku historia sztuki o specjalności kultura miejsca dowodzą, że intelektualne zaplecze edukacji należy wzbogacić. Za inspirujące uważamy paradygmaty, które poszerzają i pogłębiają to, co rozumiemy przez edukację i jej dostosowanie do rynku pracy (czy szerzej: gospodarki). Mowa tu o *resilience* oraz *governance*.

W koncepcji *resilience*, którą można tłumaczyć jako „pozytywna adaptacja” bądź „odporność na kryzys”, kluczowa jest umiejętność „odbicia się” po sytuacji ryzykownej, stresującej lub na różne sposoby obciążającej. Edukacja *resilience* wzbogaca nasze rozumienie tego, jakie kompetencje powinien mieć student bądź studentka, i jak można je zdobyć. Rozumiana dosłownie „odporność na kryzys” dowodzi, że wykształcenie wyższe pomaga przetrwać okresy gospodarczych zawirowań. Osoby lepiej wykształcone częściej zachowują pracę w momencie załamania gospodarki i szybciej ją znajdują po zwolnieniu. Z jednej strony pracodawcy starają się zachować trudniejsze do zastąpienia, specjalistyczne

stanowiska, a z drugiej wykształceni pracownicy z większą łatwością znajdują nowe miejsce zatrudnienia.¹⁰ *Resilience* to coś więcej – nie jest definitywnie określoną kompetencją, ale raczej dynamiczną umiejętnością, która wymaga dostosowywania sposobów działania i uczenia się do sytuacji. Uczelnie wyższe odgrywają kluczową rolę w jej zdobywaniu. Stwarzają bowiem sytuacje, które testują jednostki, motywują je do szukania nowych perspektyw i wsparcia grupowego, wymuszają spotkania. Rolą nauczycieli jest w tym procesie zapewnianie sprzężenia zwrotnego dla studentów. Wskazywanie zarówno ich mocnych stron, jak i tych obszarów, nad którymi muszą pracować. Ważne jest również zaangażowanie potencjalnych pracodawców w proces kształcenia, co pozwala studentom i studentkom – jeszcze przed wejściem na rynek pracy – identyfikować swoje talenty i pracować nad nimi.¹¹ Inną metodą jest równe traktowanie formalnych i nieformalnych wymiarów kształcenia, ocen i doświadczeń, tworzenie środowiska pracy, które docenia różnorodność perspektyw, a także włącza osoby z różnych wydziałów i instytucji.¹² Kształcenie praktyczne, które opisujemy wcześniej, ma szanse spełnić te warunki: przygotować do pracy zawodowej autonomiczne osoby, które potrzebują jedynie wsparcia, by wybrać i realizować swoje trajektorie kariery.

Inną drogą konceptualną, którą można przekraczać wąskie ramy nowego zarządzania, jest myślenie o kształceniu w kategoriach współzrządzenia (*governance*).¹³ Ideą przewodnią współzrządzenia jest rozproszenie decyzyjności wśród podmiotów

włączonych w dany proces z zachowaniem ich specyfiki. W przeciwieństwie do panującego paradygmatu, w którym relacje sprowadzane są do schematu usługodawca/producent-klient, współzrządzenie uwzględnia różnorodność potrzeb, logiki działania i możliwości podmiotów: ekonomicznych, obywatelskich i publicznych. Administracja publiczna jest w modelu *governance* traktowana jak element społeczeństwa obywatelskiego. W naszym przypadku oznacza to włączanie partnerów w proces decydowania o przebiegu kształcenia praktycznego. Dotyczy to zarówno instytucji publicznych, jak i organizacji pozarządowych, które same określają swoje potrzeby i decydują o stopniu zaangażowania we współpracę, a także studentów i studentek, które również mają prawo decydować o tym, jak i gdzie spędzą czas przeznaczony na staż zawodowy. Pedagog lub osoba opiekująca się praktykami jest w tym modelu jedną ze stron negocjacji dotyczących praktycznego kształcenia. Nie możemy i nie powinniśmy bezdyskusyjnie określać, jakie będą jego efekty dla zainteresowanych stron.

Kształcenie o profilu praktyczny modyfikuje w dużej mierze rolę nauczyciela akademickiego. Odchodzimy od tradycyjnej roli naukowca, opartej na autorytecie i oderwanej od spraw gospodarki czy polityki. Naukowiec staje się w równym stopniu nauczycielem, co negocjatorem, a uczelnia miejscem, w którym uczą się nie tylko studenci i studentki, ale wszystkie osoby zaangażowane w proces, o ile zdecydują się opuścić wieżę z kości słoniowej bądź skłoni je do tego uczelniana administracja. Naszym zdaniem podejście tego rodzaju pozwala nie tylko spełniać zadanie uczelni wyznaczone jej przez państwo: zapewnianie wykształconej siły roboczej. W rozszerzonej perspektywie kształcenia praktycznego traktujemy studentki bardziej podmiotowo i indywidualnie. W ten sposób – paradoksalnie – przez kształcenie praktyczne pomagamy w tworzeniu nowego pokolenia aktywnych obywateli, twórczyń i pracowników. ¶

10 *Polskie szkolnictwo a potrzeby rynku pracy*, Fundacja im. Lesława A. Pagi, Warszawa 2015, s. 6.

11 S. Holdsworth, M. Turner, C. Scott-Young, *Not drowning, waving. Resilience and university: a student perspective*, *Studies in Higher Education* 2017, s. 10.

12 V. Caruana i in., *Promoting student 'resilient thinking' in diverse higher education learning environments*, Higher Education Academy, Leeds 2013.

13 H. Izdebski, *Od administracji publicznej do public governance*, „Zarządzanie publiczne” nr 1/2007

Wystawa jako film, czyli o łączeniu praktyki kuratorskiej i reżyserskiej

102

W historii polskiej sztuki wyodrębnimy wiele realizacji artystycznych z pogranicza kina i sztuki, które możemy określić mianem wystaw w formie filmów fabularnych. Nie chodzi tutaj o zwyczajne filmowe dokumentowanie istniejących artefaktów, ale o łączenie ich w filmie za pomocą fabuły, emocji i empatii. Przykłady tego typu realizacji znajdziemy w twórczości Władysława Starewicza, Andrzeja Wróblewskiego, Zbigniewa Warpechowskiego i Heleny Włodarczyk. W tym kontekście pragnąłbym opisać również kilka moich performatywnych realizacji kuratorskich, które można określić jako wystawy w formie filmów. Te trzy wystawy-filmy to *Cameo*, *Projekcja kinematograficzna* oraz pełnometrażowy film fabularny *Performer*.

Za pioniera tego typu realizacji można uznać Władysława Starewicza, który około 1912 roku, łącząc swoje dwie największe pasje: kolekcjonowanie owadów i kręcenie filmów, stworzył szereg dzieł z pogranicza entomologii i kina, nauki

i sztuki.¹ Budował gabloty z wypreparowanymi owadami i symultanicznie kręcił filmy animowane z tymi samymi owadami w roli głównej. Artysta przeniósł swoje naukowe eksponaty w świat filmowej fabuły, animując wypreparowane pierwotnie na potrzeby nauki owady, opowiadał ich fantastyczne przygody. Ostatnie retrospektywy Starewicza² skupiają się właśnie na zestawieniu tych dwóch działań.

Kolejnym ważnym punktem odniesienia dla historii wystaw w postaci filmów fabularnych jest projekt filmowy Andrzeja Wróblewskiego zatytułowany *Poczekalnia*,³ który artysta napisał

1 Por.: M. Giżycki, *Nie tylko Disney: rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2005.

2 Np. wystawa *Starewicz, Svankmajer and the Quaybrothers*; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 3.08.2014.

3 Więcej na ten temat pisałem w: Ł. Ronduda, *Exhibition as film: Exploring Andrzej Wróblewski's Waiting Room Scenario* [w:] *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, s. 187.

na przełomie 1955 i 1956 roku i nigdy nie zrealizował. Projekt, pomyślany jako retrospektywa w formie filmu fabularnego, zdaje się ogniskować najważniejsze problemy twórczości artysty. Dramaturgia filmu oparta jest na podróży przez szereg jego obrazów czy też raczej przez szereg filmowych wersji jego obrazów. Dzięki temu doświadczenie tego filmu przypomina doświadczenie wystawy, tyle że doświadczamy filmowych wersji obrazów, a powiązania między nimi są determinowane dramaturgicznie, w sposób charakterystyczny dla filmu, czyli przygodami bohaterów i ich emocjami, a nie jak zazwyczaj na wystawie – przestrzennie i dyskursywnie. Bardzo ciekawe przykłady wystaw realizowanych w kontekście filmu fabularnego wiążą się z twórczością Zbigniewa Warpechowskiego. Cały film *Wieczne pretensje* Grzegorza Królikiewicza wypełniony jest instalacjami artystycznymi Warpechowskiego, które zachowują wiele autonomii i na różne sposoby komentują oraz podbijają emocjonalną narrację filmu.⁴ Z kolei Helena Włodarczyk w filmie *Ślad* upodmiotowia rzeźby Aliny Szapocznikow, tworzy fabułę o ich wyjściu „w miasto” i ich przygodach.

Pierwszą wystawę-film *Cameo* zrealizowałem w 2009 roku i pokazałem najpierw w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. *Cameo appearance* to w terminologii ludzi kina określenie epizodycznego, zazwyczaj kilkusekundowego, pojawienia się znanej osoby w filmie fabularnym. Przez kilka lat gromadziłem fragmenty filmowe, w których artyści polscy, związani zazwyczaj z formacją awangardową, występowali w rolach drugo- i trzecioplanowych w polskich filmach realizowanych w kontekście profesjonalnej kinematografii. Najczęściej nie były to dobre filmy, nie były to też znane powszechnie osoby.

Występy te traktowałem jak specyficzne performance’y, w których artyści ci (jako aktorzy) zajęci byli dokładnie tym, czym na co dzień gardzili na polu sztuki, czyli uwodzeniem widza, zabawianiem go dialogiem, anegdotą, psychologią, ekspresyjną grą, empatią do postaci ludzkiej etc. Z kolei na oczyszczonym z tych jakości polu sztuki współczesnej starali się kreować opozycje dla świata generowanego przez kino.

Obserwowanie jak Edward Krasiński gra starego fotografa erotomana albo jak Tadeusz Kantor wciela się w młodego artystę krytykującego dwie starsze panie proponujące plastikom cudowne kalosze mogące przenosić ich w czasie i przestrzeni dostarczało dość perwersyjnej przyjemności badaczowi sztuki awangardowej. Podobnie perwersyjna przyjemność pojawiała się w momencie oglądania podobnych występów Zbigniewa Warpechowskiego (himeryczny lokator), Józefa Robakowskiego (toksyczny ojciec), Pawła Kwieka (przywódca powstania styczniowego lub ortodoksyjny żyd), Wojciecha Bruszewskiego (żołnierz), Krzysztofa Bednarskiego, braci Janickich i innych.⁵

Z jednej strony ta wystawa-film stanowiła próbę problematyzacji na co dzień odgrywanych ról, rozmycia wyraźnych reguł przynależności definiujących i krępujących sztukę i praktykę kuratorską. Z drugiej strony ukazanie artystów niejako w negatywie ich normalnej sytuacji było po prostu rodzajem słabej denuncjacji, pokazania ich otwartej kolaboracji z wrogiem. Artyści raczej nie chwalili się tymi występami i niechętnie odnosili się do projektu. Niemniej jednak *Cameo*, jako *found footage* złożony z fragmentów filmów zrealizowanych głównie w polskich wytwórniach filmowych, do których te wytwórnie miały prawa, pozwalał na realizację wystawy bez konieczności angażowania artystów. Szczególnie interesujące z kuratorskiego punktu widzenia było dla mnie zrealizowanie wystawy, która byłaby wypowiedzią

4 Więcej na ten temat pisałem w: *Polish New Wave. Polska Nowa Fala, historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowarska, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2008.

5 Wystawę można obejrzeć pod adresem: vimeo.com/23791366.

kuratorską o sztuce czy o artystach właśnie bez współpracy z artystami. Traktowałem tę realizację jak odpoczynek, odreagowanie po wielu męczących projektach współpracy z trudnymi artystami, do których w toku mojej praktyki kuratorskiej miałem wyraźną słabość. Niemniej jednak chciałybym podkreślić, że w *Cameo* podział ról był taki sam. Ja, jako kurator, pracowałem z dokumentacjami filmowymi performance'ów artystów. Następnie te krótkie dokumentacje grupowałem na wystawie, tym razem nie w przestrzeni wystawowej, ale w jednym ciągu, w formie filmu *found footage*. Szczególnie zainteresował mnie fakt, że po prezentacji *Cameo* w CSW, a później w innych galeriach, w Londynie i Nowym Jorku, artyści biorący udział w tej specyficznej grupowej wystawie zaczęli wpisywać sobie ją do CV.⁶

Chciałbym zatrzymać się chwilę przy prezentacji wystawy-filmu *Cameo* w nowojorskiej galerii Triple Candie specjalizującej się w tzw. kuratorskim performansie.⁷ Było to dla mnie szczególnie ciekawe kuratorskie doświadczenie. Twórcy galerii zaprosili mnie, bo moja wystawa-film wpisywała się w ich program tzw. *Art-less exhibitions*, czyli organizowania wystaw jako kuratorskich wypowiedzi o sztuce, ale bez posługiwania się sztuką. Galeria Triple Candie, działająca w nowojorskim Harlemlu na rzecz lokalnej społeczności, stała się słynna, gdy zorganizowała wystawę Davida Hammonsa (*David Hammons: The unauthorized retrospective*), posługując się kopiami i wydrukami jego prac, bez zgody artysty. To specyficzne kuratorskie *appropriation* było podyktowane frustracją z powodu niemożności zorganizowania wystawy Hammonsa w Harlemlu, czyli w miejscu, z którego pochodził, kiedy stał się jedną z gwiazd świata sztuki. Wystawa miała na celu aktywizację lokalnej społeczności, która nie odwiedza muzeów ani galerii na Manhattanie. David Hammons

nie podał do sądu galerii, ale nie był też zadowolony z sytuacji. Znacznie więcej poczucia humoru wykazał Maurizio Cattelan. Zachwycony retrospektywą, złożoną z rekonstrukcji jego prac w Triple Candie, zorganizował jej zakup do kolekcji Dakisa Joannou, znacznie wspomagając budżet niekomercyjnej galerii.

Drugą wystawą-filmem, którą chciałybym omówić, jest *Projekcja kinematograficzna/Seans kinowy*, której byłem kuratorem wspólnie z Michałem Wolińskim w 2008 roku.⁸ Polegała ona, najogólniej mówiąc, na próbie rekonstrukcji typowej projekcji filmowej, zmontowanej w jedną całość z oddzielnych elementów konstytutywnych dla konwencjonalnego seansu w kinie. Chodziło o ułożenie osobnych filmów, stworzonych przez różnych artystów w różnym czasie i przestrzeni, w zupełnie różnych celach i kontekstach, tak aby tworzyły jedną całość mimetycznie odtwarzającą wszystkie elementy projekcji kinematograficznej. Jakże to elementy? Otóż gdy idziemy do kina, najpierw widzimy jakieś trailery, później (oczywiście nie w kinach cyfrowych) numerki z rozbiegowej taśmy kinowej, czołówkę wytwórni filmowej, następnie właściwy film i wreszcie napis „Koniec” i napisy końcowe. Wszystkie te elementy zrekonstruowaliśmy z Michałem Wolińskim, sięgając po reprezentujące je filmy. Rozpoczęliśmy od trailera autorstwa Pawła Althamera, później numerki z rozbiegowej taśmy filmowej pokazaliśmy jako film *Numerki* Pawła Kwieka, następnie czołówki wytwórni filmowych, czyli film *Mistic Dramatic Corporative* Maurycego Gomulickiego i Ilian Gonzales. Później pojawił się właściwy film, czyli zapaliliśmy światło w kinie i przed publiczność wyszedł Zbigniew Libera powtarzający projekt filmu mówionego Pawła Kwieka z 1972 roku, zatytułowany *Komentarz*. Napis „Koniec” pokazaliśmy jako film *Koniec* Roberta Szczerbowskiego, składający się tylko z tego napisu. I wreszcie zaprezentowaliśmy

6 Por.: <http://lokal30.pl/janin-kantor-krasinski-robakowski-uklanski-at-triple-candie-new-york-opening-23-april-2010/>.

7 Por.: <http://www.triplecandie.org/2010%20Cameo.html>.

8 Więcej na ten temat: http://2014-2017.beczmiiana.pl/szukaj,1214,ruchome_obrazy_wroclaw_1707-2308.html?t=awangardowy%20wroc%5%82aw.

napisy końcowe, *credits*, czyli film *W hołdzie wszystkim ludziom filmu* Oskara Dawickiego.

Najprościej rzecz ujmując, punktem wyjścia do powstania *Projekcji kinematograficznej* była refleksja, że praca kuratora zajmującego się filmem polega w przeważającej mierze na operowaniu filmami artystów, które kurator pokazuje raczej w całości. To jest podstawowa różnica między kuratorami a artystami, którzy znacznie częściej posługują się techniką *found footage*, to znaczy operują fragmentem filmowym. Artystom znacznie więcej wolno. Kurator pokazuje filmy artystów w całości, może je najwyżej podporządkować swojemu conceptowi kuratorskiemu na wystawie lub projekcji. W ramach przestrzennej narracji wystawy film artysty wchodzi w relację z innymi pracami. W ramach programu filmowego wchodzi w relację z innymi filmami następującymi po sobie w czasowym przebiegu projekcji jeden po drugim. W przypadku *Projekcji kinematograficznej* chodziło o stworzenie, za pomocą filmów artystów, nowej organicznej całości. Podobnie jak artysta pracuje z fragmentami filmów i tworzy z nich nową całość, tak też kuratorzy w przypadku *Projekcji kinematograficznej* operujący całymi filmami artystów (postępujący jak kuratorzy), traktowali je jak fragmenty w tworzonej przez siebie nowej organicznej całości. W przypadku *Projekcji kinematograficznej* ważny był fakt, że ta nowa, stworzona przez kuratora całość nie jest uspołniana przez niego na poziomie tekstu kuratorskiego towarzyszącego projekcji (a przynajmniej nie tylko na tym poziomie), ale cała projekcja tworzy odrębną formalną całość – projekcję kinematograficzną, tworzy odrębne dzieło filmowe. Bardzo formalne kuratorskie projekty, takie jak *Projekcja kinematograficzna*, mógłbym nazwać mimetycznymi. Można je sobie też łatwo wyobrazić w fizycznej przestrzeni wystawy, gdzie za pomocą odrębnych prac artystów realizujemy jakąś mimetyczną całość, np. dom: mamy kłamkę Moniki Sosnowskiej, padające światło z okna Michała Budnego i tak dalej, aż wybudujemy i umeblujemy całe mieszkanie.

Chciałbym pozostać chwilę przy centralnym punkcie *Projekcji kinematograficznej*, czyli

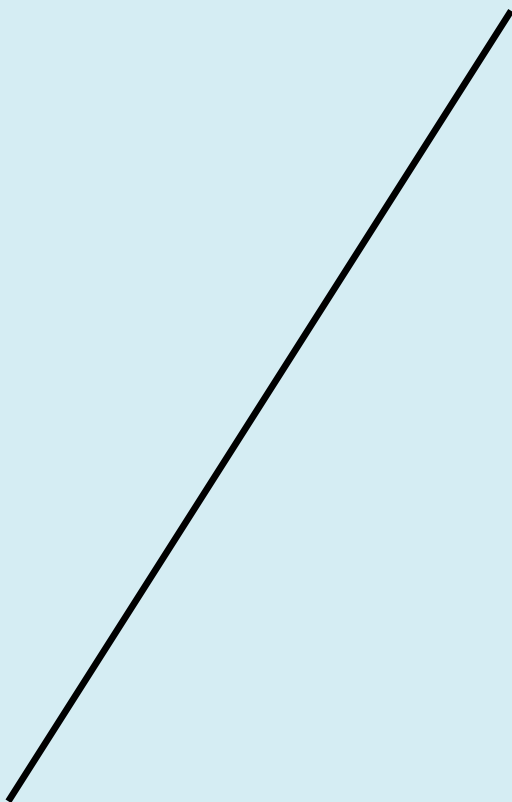
performansie Zbigniewa Libery, który w momencie, w którym powinien pojawić się „właściwy film”, wychodził przed widzów i odgrywał powtórnie film *Komentarz* Pawła Kwieka z 1972 roku.⁹ Z tego performance'u Libery wyewoluowała bowiem kolejna wystawa-film. Prezentowana tym razem na łamach powieści *W połowie puste* autorstwa mojego i Łukasza Gorczyca.¹⁰ Przypomnijmy: Libera odtwarzała film radykalnie tekstualny, obywający się bez taśmy i projekcji, istniejący jedynie w formie słownego komentarza. Paweł Kwiek, którego Libera naśladował, wykonywał swój performance, stojąc przed publicznością i improwizując na żywo opowieść o jego fabule. Odbywało się to przy zapalonym świetle w sali projekcyjnej. Owa treść była zlepkiem schematów i klisz charakterystycznych dla kina głównego nurtu. Kwiek chciał uruchomić tym mechanizm „mentalnej” projekcji (wizualizacji tekstu w wyobraźni widza). Zgodnie z praktyką Warsztatu Formy Filmowej, radykalnie odrzucający kino oparte na literaturze, formułował tezę, że po co kręcić film, skoro można go opowiedzieć. WFF, podobnie jak nowofalowi reżyserzy Grzegorz Królikiewicz i Andrzej Żuławski, oskarżali polskie kino lat 70., że zaniedbuje formę filmową, nadmiernie podporządkowując warstwę obrazową opowiadanej historii (według Żuławskiego np. kino moralnego niepokoju było nie kinem, lecz radiofonią). Ponadto *Komentarz* był radykalnym odrzuceniem zapośredniczonej przez film komunikacji kinematograficznej na rzecz bezpośredniej komunikacji z widzem. W tym kontekście performance Libery w ramach *Projekcji kinematograficznej* to była próba rewitalizacji konceptualnych filmów mówionych, mających prowokować mentalną projekcję w wyobraźni widza. Tego typu filmy były tworzone w Polsce w latach 70. przez Pawła Kwieka, Jana Świdzińskiego, Ewę Zarzycką

9 Ł. Ronduda, *Polska sztuka lat 70. Awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009, s. 120.

10 Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2010.

i Andrzeja Dłużniewskiego. Tradycja tego typu filmów sięga pierwszej awangardy modernistycznej, szczególnie jej dadaistyczno-surrealistycznej odmiany reprezentowanej m.in. przez belgradzką grupę Hypnistów i jej radio-kinematograficzne poematy, ale również przez doświadczenia poetów futurystycznych traktujących pisanie jak rodzaj kinematograficznej praktyki.

Projekcja kinematograficzna uzupełniona o filmy mówione Dłużniewskiego, Świdzińskiego, Kwieka i innych prezentowana była jako instalacja na wystawie. Przykładowo podczas Willa Tokyo w 2011 roku każdy wchodzący w skład *Projekcji kinematograficznej* film został pokazany na odrębnym monitorze: trailer Pawła Althamera, *Numerki* Pawła Kwieka itd. Przy centralnym monitorze z ciemnym ekranem w słuchawkach można było wysłuchać fragmentu powieści *W połowie puste* opowiadającego o festiwalu konceptualnych filmów mówionych, na którym – oprócz filmów Dłużniewskiego, Świdzińskiego i Kwieka – Oskar Dawicki prezentuje swoją pracę *Zerwany film*. Chciałbym tutaj przytoczyć fragment tego fragmentu: „Pokaz *Konceptualne filmy mówione – projekcje mentalne* otwierał występ Pawła Kwieka. Artysta ten zaprezentował klasyczny już swój performance kinematograficzny, zatytułowany *Komentarz*, z 1972 roku. Wyszedł przed publiczność z intencją, jak sam uprzedził, zapowiedzenia własnego filmu o dziewczynie, chłopaku i przeszkodach na drodze do ich miłości. »Rodzice chłopca są przeciwko temu związkowi, a wakacje niedługo się skończą« – kontynuował Kwiek. Mimo że nie było projekcji na ekranie, po kilku minutach zorientowaliśmy się jednak, że na sali istnieje coś, co można by nazwać specyficznym odbiorem opowiadanego filmu i że my sami jesteśmy autorami obrazów mknących w naszej wyobraźni, przywołanych słowami Kwieka. Ten mechanizm autor wyzwalał, operując zrutynizowanymi chwytami komunikatywnymi aż do znudzenia, rodem z *Samotności w sieci* czy innej komedii romantycznej. Jednocześnie artysta zmuszał nas do dystansu, co chwilę kompromitując naiwny styl narracji. W spiętrzeniu naiwności odbioru, zgody na nią, uzyskiwania dystansu i znów



utożsamiania się z wyobrażonymi sytuacjami zaczęliśmy zastanawiać się – na przemian w atmosferze własnych wybuchów śmiechu, to znów chwil powagi – czym jest w istocie komercyjne kino? Atakuje nas przecież takimi samymi banałami, jakie celowo zostały uruchomione w »projekcie« Kwieka – i podobnie, tyle że na serio, degraduując kulturowo... Seans Kwieka stawia najbardziej ryzykowne pytanie: czym powinien i czym nie powinien być film?

Tuż po występie Kwieka na scenę wszedł Andrzej Dłużniewski, kolejny weteran sztuki konceptualnej, prezentując podobną w formie, ale inną w wymowie filmową realizację mówioną z 1975 roku, zatytułowaną *Zdania o liczbach, ludziach i przestrzeni*. Na wstępie zastrzegł, że projekcja mentalna, którą rozpoczął Kwiek, trwa, ale wchodzi teraz w inny, bardziej esencjalny wymiar. O ile u Kwieka mogliśmy za pomocą rzuconych przez niego haseł uświadomić sobie, jak bardzo jesteśmy przeżarci przez tandetne obrazy, cyrkulujące w otaczającej nas kulturze wizualnej,

u Dłużniewskiego mieliśmy poznać prawdziwą siłę naszej wyobraźni, zdolnej przeciwstawić się sile spektaklu. Artysta wskazując na pusty, ledwo widoczny ekran w sali kinowej, zaczął wolno: »Ekran bladoszary. Balansuje człowieczek. Szara sylwetka nieco ciemniejsza od przestrzeni zamkniętej w ekranie. Krąży, znika poza ekranem, wychyla się, cofa. Obszar jego ruchów jest większy od ekranu. Przesuwa się poziomo, skośnie, pionowo, głową w dół, bokiem. Krąży. Obraca się. W pozycji głową w dół rysuje poziomą linię, szarą, nieco ciemniejszą od tła. Nisko, w niedużej odległości od dolnej krawędzi ekranu i przez całą jego długość. I wtedy spada. Wstaje, znika to z lewej, to prawej strony ekranu...«. Dłużniewski kontynuował swoją psychoaktywną opowieść filmową około dwudziestu minut. Projekcja mentalna, rozwijająca się na poziomie wyobraźni widzów, miała zgodnie z jego intencją produkować idealnie zdematerializowane konceptualne dzieło sztuki, które tylko wtedy jest najczystsza ideą – »nagim życiem sztuki« – gdy uwolni się od jego autorskiej intencji, a jeszcze nie zdąży zostać przez nas, widzów, wyobrażone, skonsumowane.

Tuż po ostatnich obrazach z filmu Dłużniewskiego, będących wizualizacjami słów »Kula, której promień jest dowolny i której wewnętrzna powierzchnia jest idealnym lustrem«, na scenę wniesiono Oskara Dawickiego, który miał wystąpić następny. Tytuł jego performance'u filmowego brzmiał *Urwany film* i był swoistą współczesną kontynuacją poprzednich konceptualnych realizacji z lat 70. Artysta, kompletnie pijany, w charakterystycznej brokatowej marynarce...».

W tym miejscu chciałbym przejść do opisu kolejnej wystawy-filmu, który przygotowuję (bowiem wciąż jesteśmy w fazie montażu). Chodzi rzecz jasna o pełnometrażowy film fabularny *Performer* (współreżyseria: Maciej Sobieszkański). Punktem wyjścia do scenariusza była powieść *W połowie puste*, którą napisałem wspólnie z Łukaszem Gorczycą i która dotyczyła życia i twórczości Oskara Dawickiego. Film o Oskarze stanowił naturalny efekt refleksji nad jego strategią performerską, która polegała na coraz ściślejszym powiązaniu gry aktorskiej z performance'em. Widać to szczególnie w filmie *Drzewo Wiadomości*, który wygląda jak fragment jakiejś większej całości, jak scena z jakiegoś filmu. Widzimy bohatera, jak przeskakuje przez ogrodzenie, zakrada się do jabłonki i zaczyna obgryzać owoce, następnie wlatuje ponad jabłoń, aby osiągnąć jabłkę znajdujących się na szczycie. Dawicki nie tylko w tym dziele rozmywał granicę między grą aktorską i performance'em, w Polsce granicy szczególnie przestrzeganej. Performance był tutaj zawsze antytezą aktorstwa, antidotum. Wydawało się, że film fabularny złożony z szeregu podobnych performance'ów Oskara będzie najlepszą metodą prezentacji jego pracy. Chodziło o stworzenie filmu-wystawy, w którym poszczególne performance'y Oskara, polegające na rozmyciu granic między aktorstwem a performance'em, wyznaczają ściśle fabułę filmu, są punktami napędzającymi akcję, budującymi emocje, determinującymi dramaturgiczny kształt filmu. Generalnie chodziło o to, aby kształt filmu wyznaczała sekwencja poszczególnych dzieł, następujących jeden po drugim performance'ów Oskara. Zazwyczaj w przestrzeni wystawy też mamy do czynienia z sekwencją poszczególnych dzieł, ale są połączone za pomocą przestrzennej narracji ekspozycyjnej, zazwyczaj dyskursywnie na poziomie tekstu kuratorskiego. W przypadku filmu *Performer* poszczególne dzieła w przestrzeni filmu następujące jedno po drugim powiązane są dramaturgicznie, fabularnie i emocjonalnie, czyli za pomocą podstawowych narzędzi filmu fabularnego. Niemniej jednak wciąż stanowią wystawę, ale realizowaną innymi środkami. ¶

**Jestem zainteresowany sztuką,
która działa w obszarze znaczeń
a nie sztuką,
która tworzy przedmioty fizyczne**

Jan Świdziński

108

Ta kartka z autorską deklaracją przygotowana została w 2010 roku na wystawę w CSW Zamku Ujazdowskim w Warszawie, ale na zasadzie synekdochy może być znakiem koncepcji, którą Jan Świdziński (1923–2014) zawarł w swoim manifestie *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (opublikowanym w 1976 roku). Ciekawe, że – gdy latem 2018 roku zamieściłem fotografię tej kartki na Facebooku w związku z wystawą *Przedmioty aktywne* (ODA, Piotrków Trybunalski) – wznieciłem na nowo spór o znaczenie tej deklaracji.

Z czego wynikało przywołane przekonanie Świdzińskiego? Było wyrazem sprzeciwu wobec traktowania dzieł sztuki jako obiektów o niezmiennym znaczeniu. Faktycznie bowiem, choć są one fizycznie niezmienne, to ich znaczenia – wymowa i przekazy, jakie niosą – ulegają zmianie z powodu choćby tego, że zmienia się sztuka i świat, w którym istnieją, a wraz z nim potrzeby i przekonania ludzi.

Dlatego w tekście *Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej* (1976) Świdziński pisał: *Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość znaczeń. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się*

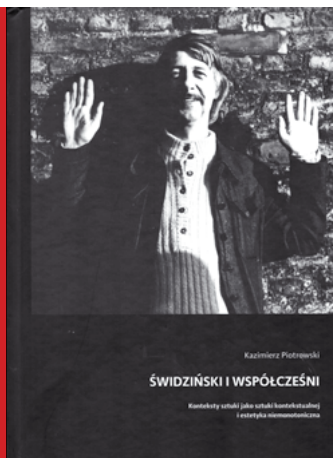
stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcję zdezaktualizowanych przedmiotów.

Zatem sprzeciw wobec tworzenia przedmiotów w sztuce oznaczał, że nie powinny one być jedynym i najważniejszym celem sztuki (bo ma nim być działanie w sferze znaczeń), ale to oczywiście nie wyklucza tego, że przedmioty w sztuce mają rację bytu i praktycznie nie sposób ich wyeliminować.

Koncepcja sztuki jako sztuki kontekstualnej ma dwa aspekty. Jest zarówno apelem do podejmowania w sztuce kwestii pozaartystycznych, jak i perspektywą badawczą wobec powstałej sztuki – drogą rozpoznawania, że często niezależnie od intencji artystek i artystów znaczenia odnajdywane w ich twórczości zależą nie tylko od właściwości samych dzieł, lecz i kontekstów, w jakich się pojawiają i są komentowane. Nawet sztukę z założenia autonomiczną warto zobaczyć także i w takiej perspektywie. Dlatego w dyskusji o modelach autonomii sztuki kontekstualny punkt widzenia jest konieczny do polemicznego rozważenia. Właśnie jako wciąż aktywny kontekst ideowy. ¶

GRZEGORZ BORKOWSKI

Recenzja



◀ KAZIMIERZ PIOTROWSKI ŚWIDZIŃSKI I WSPÓŁCZEŚNI:
KONTEKSTY SZTUKI JAKO SZTUKI KONTEKSTUALNEJ
I ESTETYKA NIEMONOTONICZNA, MAZOWIECKIE
CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ „ELEKTROWNIA”, 2015

Cytat z tekstu Jana Świdzińskiego, twórcy kontekstualizmu, w naszym redakcyjnym dziale „Archiwalne, ważne dziś”, trudno pozostawić bez kontekstu. A stanowi go książka Kazimierza Piotrowskiego *Świdziński i współcześni. Konteksty sztuki jako sztuki kontekstualnej i estetyka niemonotoniczna* wydana przez Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”. Figuruje w niej rok wydania 2015, ale prawda jest taka, że to przybliżony czas złożenia przez autora książki w wydawnictwie. Faktycznie publikacja ukazała się w roku 2018. Dość długo czekała na swoje wejście na scenę publiczną.

Tak czy inaczej, już na niej jest i chwała za to przede wszystkim autorowi, ale także wydawcy. Nie można jej ignorować. Miałem przywilej bycia recenzentem wydawniczym książki, co dokumentuje fragment mojego tekstu umieszczony na tylnej okładce. Uważam, że jest bardzo ważna i bardzo dobra, chociaż niemiłosiernie gruba. W recenzji, dużo obszerniejszej niż to jest w zwyczajnym, wnikać dość szczegółowo w różne aspekty pracy. Fragmentami dość krytycznie. Całą recenzję opublikowałem w książce *Władze widzenia*.

Postsekularna kultura sztuk pięknych właśnie w roku 2015, a więc dużo wcześniej niż „Elektrownia” wywiązała się z obietnic wydawniczych.

Mój entuzjazm dla dzieła Piotrowskiego wynika ze skali tego przedsięwzięcia. Zadanie, jakiego podjął się Kazimierz Piotrowski, jest imponujące i w skrócie wygląda tak: ujawnić związki między ewoluującą epistemologią, kryjącą się w kluczowych koncepcjach artystyczno-estetycznych i praktykach artystycznych badanego czasu, a osobą artysty żyjącego (długo) i zmieniającego się wraz z jego dziełem i wraz z jego otoczeniem w jego wymiarach lokalnych (powojennej Polski) i uniwersalnych (rozumianych jako art world końca XX wieku).

Natomiast mój krytycyzm dotyczy psychologizujących fragmentów analizy Piotrowskiego. Mam wrażenie, że o ile skrzyżowanie epistemologii z historią daje w książce bardzo interesujące i zachęcające do dalszych badań rezultaty (choć zapewne kontrowersyjne i pobudzające do polemiki), o tyle psychologizowanie (podnoszące czytelniczką atrakcyjność książki) w tym kontekście wydaje się pewnym ekscesem, naddatkiem, mocno

subiektywną wycieczką autora.¹ Ale jak nie psychologizować na temat twórczości Jana Świdzińskiego, gdy odkryje się, skrywany głęboko wcześniej, fakt współpracy artysty z bezpieką. To odkrycie dokonane przez badacza twórczości Świdzińskiego musi odcisnąć głęboki ślad na percepcji kontekstualizmu. Wywrotowość i „niekonkluzywność” konceptualizmu Świdzińskiego mogą mieć charakter kompensacyjny (...). To forma „ostatecznej” waloryzacji życiowego błędu, życiowego uwikłania, etycznej nieczystości. Praca nad epistemologią sztuki, jaką wykonuje Świdziński, to zdaniem Piotrowskiego tworzenie kontekstualizmu **zamazującego**. Szok powodowany odkryciem głęboko skrywanej działalności artysty na szczęście nie stał się destrukcyjny dla całości projektu badawczego Kazimierza Piotrowskiego. Znalazła się w nim pewna furtka (choć w książce pozostała tylko uchylona) dla udzielenia Janowi Świdzińskiemu rozgrzeszenia. „Furtka” to estetyka niemonotoniczna, ale by to pojąć, trzeba uważnie przeczytać całą pracę.

Mam świadomość, że nieznanne aspekty życia Jana Świdzińskiego po ujawnieniu mogą stać się toksyczne, a nawet zabójcze dla pamięci o nim. Stało się to nie lada wyzwaniem dla jednego z najtęższych intelektualistów we współczesnej polskiej estetyce i krytyce artystycznej, jakim jest Kazimierz Piotrowski. Ale spora konfuzja zagraża

słabszym umysłom, dla których intelektualne wyrafinowanie Świdzińskiego zawsze było drażniące. Niektórzy także z zazdrością patrzyli na koniunkturę, jaką przeżywał artysta i jego twórczość po roku 1989. Proszę jednak nie zapominać, że mściwość, z jaką można fakt ten interpretować, to dziś łatwizna, która nie przynosi chwały.

Twórczość Jana Świdzińskiego po opublikowaniu omawianej książki postrzegana być musi także w kontekście pozaartystycznej, i bez wątplenia niechlubnej, jego działalności. Czy wytrzyma tę próbę? ¶

1 Autocytaty z książki: J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Postświecka kultura sztuk pięknych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 238 i 239.

Dwugłos na temat książki Jana Rylkego *Moralitety*

PRZEMYSŁAW KWIEK: Ta książka ukazuje się w czasach, kiedy nowe podręczniki do Historii dla klas IV (Kalwat i Lis, s. 164), jak opisuje Adam Leszczyński (który je przeczytał): nakazują naukę takiej to wiedzy: że *PRL jest jednolicie czarną, tragiczną epoką ucisku, w której nie wydarzyło się nic dobrego. Nawet 10-latkom nie warto aż tak upraszczać* (Polityka nr 45/2018, s. 54).

A co dopiero 70-latkom! Tak się składa, że J. Rylke, J.S. Wojciechowski, P. Kwiek, autorzy ostatnio wydanych i wzajemnie recenzowanych ważnych książek (bo nie było lepszych kompetentnych recenzentów), najlepsze swoje lata, mistrzostwo branżowe i początki dorobku kreacyjnego mieli właśnie w PRL-u (w jego „odwilżowym” i „otwartym” okresie – odpowiednio Gomułki i Gierka).

Po Internecie ostatnio chodzi krwisty mem: *Trzeba odrąbać siekierą Kościół od Państwa!*. Jak najbardziej się zgadzam. I chodzi tu o kontekst książki Rylkego, czyli kontekst Jego Twórczości, której ta książka jest superkreatywnym ekwiwalentem. Bo spora część jej Artefaktów odnosi się wprost do Ikonografii i Bibliografii (od Biblii) Religijności (Polskiej). Co sprawia mi kłopot:

w recenzji mojej książki zostałem określony przez recenzenta Jana S. Wojciechowskiego jako ateista, antyklerykalista, socjalista, scjentyista... (*Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole*; Monografia, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu 2/19 2018, http://www.sztukakrajobrazu.pl/kwiek2_2018.pdf ISBN 978-83-947762-2-0 ISSN 2084-6150; recenzje wydawnicze – prof. dr hab. Jan Rylke i prof. dr hab. Jan S. Wojciechowski).

Coś w tym jest... Ale to nie tak! Wielką krzywdę wyrządził Artyście Rylkemu PiS (aktualnie rządząca partia; przez koniunkturalne naginanie karku przed Kościołem, uczynienie Kościoła swym „Partnerem Podmiotowym”). Wprowadził obowiązek bycia wierzącym i praktykującym – Obywatelom Katolikiem (tzn. Człowiekiem). To ten i tylko! „Właściwy Obywatel”, czyli „Człowiek”. To faszystowsko-komunistycznej proweniencji utopijna padlina polityczna.

Takich adwokatów Autorowi nie trzeba (patrz: mówiące o tym konkretne Jego obrazy odnoszące się wprost do komunistów i faszystów)! Ten piękny, łagodny, humanitarny Etos Jego Sztuki, oparty

na Dekalogu i zwykłej Ludzkiej Kulturze Przyzwoitości broni się sam (choć autor nie zapomina, że „Człowiek” to zwierzę). A jeśli prawdą jest, którą jak mantrę ciągle powtarzam, że „Kontrast jest Matką Sztuki”, to najlepszym otoczeniem dla „Religijnej Sztuki Wysokiej Rylkego” jest nawet wrogie Jej... „Bezbożnictwo”. Dopiero Ona zanurzona w nim „gra” nieskończoną „Moralnością” swej poetyki, wyzierając zza woalu Mitologii Religii. To propozycja koncyliacyjna: „Moralityka jest niezależna, zawsze tak samo ważna, czy z prawa, czy z lewa. Nikt do niej z tej, czy z tamtej strony nie ma większego prawa! Chodzi o Wartości... A tu czas zatrzymuje swój bieg.

Moja Babka (Maria Jaworska z Tarczyńskich) zawsze mówiła: *Lepiej zajrzeć psu w dupę niż w cudze papiery!*. Z zagłędania w cudze papiery kanon nakazowo-rozdzielczy uczynili aktualnie rządzący. Nie pierwsi w tym względzie...

Jakże też, ale inny, uczynił Kanon – Rylke. Z zagłędania nie w cudze, ale w papiery Gatunku Ludzkiego... Jest wyjątkowy wśród twórców Awangardowych Sztuki Wysokiej ze swoją produkcją „Balsamu Chrześcijańskiego”. A nie zapominajmy, że Chrześcijanie są prześladowani w 70 krajach na świecie, ta książka trafiłaby tam na indeksy!

Zacytujmy znawcę (Małgorzata Wołczyk, *Rzeczpospolita, Plus Minus* nr 49/2018, s. 31): *Jak twierdzi prof. Davies, prawda zupełnie nie pasuje do utrwalonej narracji o „imperializmie europejskim” [Chrześcijańskim], który niewolił ludy (...). Oszustwo w kulturze Zachodu spustoszyło myślenie nawet o własnych dziejach. Rewolucjonści roku 1968 założyli przecież, że cały dorobek kulturowo-religijny Zachodu jest strukturą opresji, od której trzeba się uwolnić. Tymczasem historycy potwierdzają, że co najmniej przez dwa stulecia XVI i XVII w. – dla białej ludności Śródziemnomorza niewolnictwo [galery] stanowiło perspektywę o wiele bardziej realną niż dla czarnoskórych z Afryki czy Indian z Ameryki Północnej.*

Paradoksalny wniosek? Sztuka Rylkego jest historycznie walcząca, zaangażowana, a nawet rewanżystowska. Celuje dobrem w zło!

To dlatego PiS i prawica strzeliła sobie w stopę, i to z dwururki, swoją ślepotą na tę Sztukę. W czyją

więc stopę strzelają sobie też podwójnie Salonowi lewacy, ignorancy liberałowie, wylewając wspomniany „Balsam” do zlewu, niby „bo PiS-owski”? Crazy! Sklarowanie pogodzi, rozwiąże problemy, kiedy imieniem Rylkego jako bojownika o 10 przykazań zostanie nazwana jakaś ulica na Jego Ursynowie! A głowę daję! Nie tylko za Temat Główny *Moralitetów* (s. 138: czyli [opisane] nasze zachowania w świetle etyki normatywnej; s. 151: *Jak etykę normatywną przetłumaczyć na język Sztuki?...; Dlatego spróbowałem pokazać, jak twórcy odwoływali się do funkcjonujących wzorów etycznych i estetycznych, malując je zgodnie z moralnością i poczuciem piękna swojej epoki i indywidualnego uczucia*). I nie tylko za „Wartości Religijne”. Skoro mowa o Kanonie – Jakub Banasiak w *Szumie* (nr 8 – wiosna/lato 2005) zaproponował, by do istniejącego już „Kanonu Sztuki Polskiej” dodać parę nieznananych szerzej „Dzieł” (m.in. moją *Awangarda Bzy Maluje*).

Ja jestem pewny, że do tego zestawu trzeba bezwzględnie i to szybko dodać Rylkego: *Orły na przystanku* 1978, s. 13; *Mouseion polski* 1982, s. 16; *Priwiet z Jałty* 1985, s. 20; *Osiedle* 1982, s. 17; cykl *Z najnowszej historii Polski* 1987–1990, s. 27–30; *MDM – Chwała Peerelu* 1990, s. 31; cykl *Karty. Wróżby – Kartomancja* 1997, 81–87; cykl *Obrazy z Tekstem* – w tym: *Cohaesus* 2017/8, s. 90, *Pik komunizmu* 2005, s. 90, *Wilk tasmański* 1 2006/7, s. 93; cykl *Polak i Polka na ścieżkach historii*, w tym: *Polak dyskutuje z Sokratesem* 2012, s. 101; *Polka uczy tkania Mahatmę Gandhiego* 2014, s. 108 i *Hitler i Stalin spowiadają się Polakowi* 2015, s. 109; *Instalacja Panteon zapomnianych kwiatów polskich* 2017, s. 110–135; cykl *Obrazy męczeństwa* 2017–2018, s. 141–150; no i w końcu *Estetyka normatywna wg artystów europejskich* 2018, s. 160... Zresztą one już w tym Kanonie są, tylko „lud” jeszcze o tym nie wie (i Krytycy, młodzież)! Natomiast *Mouseion polski* 1982, s. 16, uważam za NAJLEPSZY obraz w powojennym Malarstwie Polskim!

Już dzisiaj trzeba podjąć konkretne urzędowe starania o urzeczywistnienie tego „ulicznego” postulatu (precedens: imieniem żyjącego Wałęsy nazwany jest dworzec lotniczy w Gdańsku. I to wtedy, kiedy większość głosujących Polaków

w ostatnich wyborach parlamentarnych na znaną Partię i część mniejszości, m.in. Ja, ma go za kabotyńskiego pajaca). Farby wiernie Mu służą (nie Wałęsie, a Rylkemu), jak gitara Hendriksowi, by – pracowity (nie gada, tylko robi) – wypowiadał się w Temacie. Z którego On mądry doskonale zdaje sobie sprawę... A ponieważ wychodząc „na żywo” przed „widza” poznał wystarczająco nowoczesną procesualną efemeryczną „branżę” Sztuki (Performance), sprzeczną zresztą z tą pierwszą (Malarstwem) – tą jednością przeciwieństw spokojnie sobie „śpiewa” „w temacie” co chce!

IO TO CHODZI! A WIĘC JEST „wolny” (WALCZĄC)!!!
W „umoralnianiu” i „dialektycznym formowaniu” OSOBY.
NIE BYŁO „nowoczesnego” POETY RÓWNOLEGLE „obrazującego”
(MOŻE OPRÓCZ MROŻKA). JEST RYLKE „obrazujący”
I WSPOMAGAJĄCY „obrazy” TEKSTEM **quasipoetyckim**
(I NAUKOWYM **autospojrzeniem** NA WŁASNĄ TWÓRCZOŚĆ).
TA ORYGINALNA, NAZWAŁBYM TO „psychologiczna synergia”,
TO BONUS KSIĄŻKI.
I NA KONIEC POJEDZIEMY **po bandzie** (JEDNOŚĆ PRZECIWIENSTW NR 2):
CZY ATEISTA MOŻE BYĆ WIERZĄCY? MOŻE! A RACZEJ,
CZY WIERZĄCY MOŻE BYĆ ATEISTĄ? MOŻE! NO! RYLKE JEST...
TYM „byciem” UNIKA **OBCIACHU**... NIE TYLKO DLATEGO!
JEST PO PROSTU **ŚWIETNY**. ¶

PISANE NA ODDZIALE KARDIOLOGII
SZPITALA BIELAŃSKIEGO, W DNIACH 4–8.11.2018

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Nie da się, jak pokazują dzieje polskiej sztuki ostatnich 200 lat, wyzwolić z uścisku sprzeczności, jaką nie- sie zderzenie wzorów kulturowych dominujących zanim narastać zaczęło ciśnienie modernizacji z wymogami wnoszonymi przez nowe technologie produkcyjne, organizację pracy i przypisane temu style życia. Tak rozumiana nowoczesność wniosła także swoje wartości światopoglądowe, a z nimi kolejne fale praktyk artystycznych. Długie lata trwania i niewątpliwe sukcesy nowoczesności przyniosły mniemanie, iż proces ten jest wzorcowy i nieuchronny, a sztuka, rezonująca momenty jej koniunktur lub samokrytyki, wydawała się kanoniczna dla naszych czasów. Kolejne etapy dziejów kultury w zachodnim kręgu cywilizacyjnym (co znaczy w kręgu, w którym modernizacja wniknęła najgłębiej w materialne struktury życia społecznego i świadomość) pogłębiły raczej niż uchylły rzeczoną na wstępie sprzeczność, zmieniając jednak warunki uprawiania sporu. Nie toczy się on już między mocnymi środowiskami „twardych” konserwatystów a modernistami. Spór toczy się niejako wewnątrz zmodernizowanej rzeczywistości z jej światopoglądowymi dyskursami. Inaczej mówiąc, mało kto (choć nie można powiedzieć, że nikt) chce wypaść poza ramy techniczno-organizacyjne stworzone przez nowoczesność, co oznaczać by mogło m.in. rezygnację z używania elektryczności, ale sporo jest już dziś chętnych, by nie łączyć używania elektryczności (i np. mydła) z koniecznością bycia ateistą lub antyklerykałem. Zwłaszcza, że elektryfikacja i higiena używane w trybie dyrektywy światopoglądowej pokazały już swoją ponurą, autorytarną gębę. Inaczej mówiąc, „najnowsza nowoczesność” (jak chce

Przemysław Kwiek) czy „druga nowożytność”, ewentualnie „ponowoczesność +” (tak to hasłowo wygląda w mojej perspektywie) jest obszarem kulturowego pluralizmu, w którym „konserwyzm” środków artystycznych i wartości światopoglądowych jest sprawą wewnętrzną nowoczesności. Obserwujemy jednak w Polsce wciąż bóle fantomowe w obrębie zmodernizowanej (lub intensywnie dalej się modernizującej) rzeczywistości kulturowej, w której „genetyczni” modernizatorzy wciąż potrzebują „konserwatywnego” wroga, wciąż, jak za dawnych lat (czyli w XIX i XX wieku), wyrzucają ich poza nawias współczesnej przestrzeni kulturowej. Cóż można powiedzieć: moi drodzy, wyluzujcie, nasz świat jest nowoczesny i problemy, jakie mają kulturowi konserwatyści, są częścią problemów tego świata. Nie da się spadkobierców innej niż awangardowa estetyki odesłać do średniowiecza. Martwicie się raczej o to, czy da się utrzymać prymat progresywizmu estetycznego w dzisiejszych warunkach kulturowych. Idea postępu przestała uwodzić nie od dziś. Mamy do czynienia ze zmiernym **przyszłości** jako rzeczywistości, którą dopiero wytwarzamy. Czy czasem nie pora na najbardziej radykalny koncept czasu, jaki nieobcy jest przecież elitom nowoczesnych? Czy nie pora przypomnieć koncept czasu paradoksalnego (preposteryjnego): przyszłość obecna jest w przeszłości. Uczmy się od naszych dzieci, to one najchętniej odrzucają awangardową estetykę. Pamiętajmy jednak o pluralizmie, bowiem paradoksalne użycie minionego czasu sztuki zostało już zastosowane w warunkach autorytarnego państwa jako propagandowe narzędzia do budowy jakiejś wymagowanej przyszłości. Zostało to zapamiętane jako bolesne, i mam nadzieję na zawsze odrzucone, doświadczenie artystów w Polsce.

Tych kilka wstępnych uwag robię przy okazji lektury najnowszej książki Jana Rylke noszącej tytuł *Moralitety*. **Nie ma lepszej egzemplifikacji przemian wewnątrz sztuki nowoczesnej jak twórczość Jana Rylkego!** Otrzymał się przejrzysty przegląd jego malarstwa, dzięki czemu możemy uchwycić jego artystyczno-estetyczną jakość. Wymyka się ona prostym klasyfikacjom wziętym ze słownika współczesnej krytyki sztuki. Rylke stworzył

swoje instrumentarium obrazowania z gwałtownymi uderzeniami pędzla lub intensywną barwną plamą odpowiadającymi szybkiemu rytmowi współczesnego życia. Uderzeniami adoptującymi do tradycyjnej techniki malarskiego obrazowania migotliwy i nieuchwytny rytm pikseli, dominującej dziś wirtualnej rzeczywistości. Artysta w charakterystyczny sposób ujmuje obrazy naszego otoczenia, tak jak ono rysuje się w codziennym doświadczeniu. Ale obrazy te nie są widokami z okna. Rylke proponuje nam wgląd w nasz świat wyobrażony, świat, w którym w figury materialnej rzeczywistości wcielają się „figury” naszej świadomości, gdzie mieszkają normy naszego człowieczeństwa.

Świat nowoczesny dostarcza nam dziś wyobrażonych figuracji w ilościach, które już nie mają konkurencji w naturze, a ich wykluczeniem się w naszych mózgach nie rządzą już żadne normy. **Malarstwo Jana Rylkego jest próbą przebiccia się z normatywną figuracją przez otchłanie współczesnej figuracji bezładnej.** Próbą udaną. Piszę to na podstawie własnego przykładu percepcji jego sztuki (zwłaszcza mocnych obrazów z cyklu *Obrazy męczeństwa*). Po pierwsze, w zdesakralizowanych przestrzeniach sztuki współczesnej obrazy Rylkego mocno poruszają **sumienie**. Po drugie, chętnie są marginalizowane, bardzo rzadko włączane do obiegu w dużych, publicznych instytucjach sztuki. Ponowoczesność, rozumiana jako awangardowa szpica walki z konserwyzmem, postrzegany jako złogi religijnego normatywizmu, nie radzi sobie zupełnie ze sztuką, która wchodzi z innej flanki – nie z „tyłu” czasu, lecz „od przodu”. Postmodernistyczni kuratorzy nie rozumieją sztuki, która nadchodzi z przyszłości, która już od dawna istnieje.


Przejrzystej retrospekcji malarstwa towarzyszy znakomity autokomentarz. Nie da się ukryć faktu, że artysta jest jednocześnie akademickim uczonym, co daje mu dyscyplinę myślową i, nie tak częstą u mistrzów obrazowania, umiejętność posługiwania się tekstem. Dzięki temu to, co przejrzyste wyziera w postaci obrazu, poparte jest przekonującą interpretacją słowną, bogatą w antropologiczne i filozoficzne odniesienia do literatury.

Zazdroszczę Janowi Rylkemu przejrzystej narracji, w jakiej ulokował swoją twórczość artystyczną.

Nadarza się okazja, aby osobiście ocenić pracę naszych elit kuratorskich, które tej twórczości nie potrafiły do tej pory nadać odpowiedniej rangi. Czytelnik otrzymuje znakomity przegląd wieloletniej twórczości, ujętej w przejrzysty, czytelny autokomentarz, jednego z najwybitniejszych polskich artystów nowoczesnych.

Promocja książki odbyła się, jak to jest już we zwyczaju, w Galerii Walki Młodych na Ursynowie. W wypełnionej po brzegi widzami Galerii/Pracowni, w anturazie swoich obrazów, autor wykonał performance będący plastycznie udratyzowanym słownym komentarzem do okładki własnej książki. Jej oryginał, sporych rozmiarów płótno, a właściwie zwój stanowiący rodzaj malarskiego inkunabułu, „odczytany” został przez autora ikona po ikonie. Jan Rylke w roli autora/malarza i inkunabulisty zaprezentował zwięzłą historię związków malarskiej ikony z światopoglądową *episteme* kolejnych etapów zachodniej cywilizacji. Oto stało się: trudno dziś oddzielić malarza od kuratora wystaw, mecenas twórczości, badacza i antropologa kultury. Poprzeczka wymaganych kompetencji we współczesnym świecie sztuki zawieszona została wysoko. Dla kuratorów i akademickich estetyków to kolejna zła wiadomość. Nie mają zbyt wielu możliwości konkurowania, mogą tylko próbować malować. Ahoj! ¶

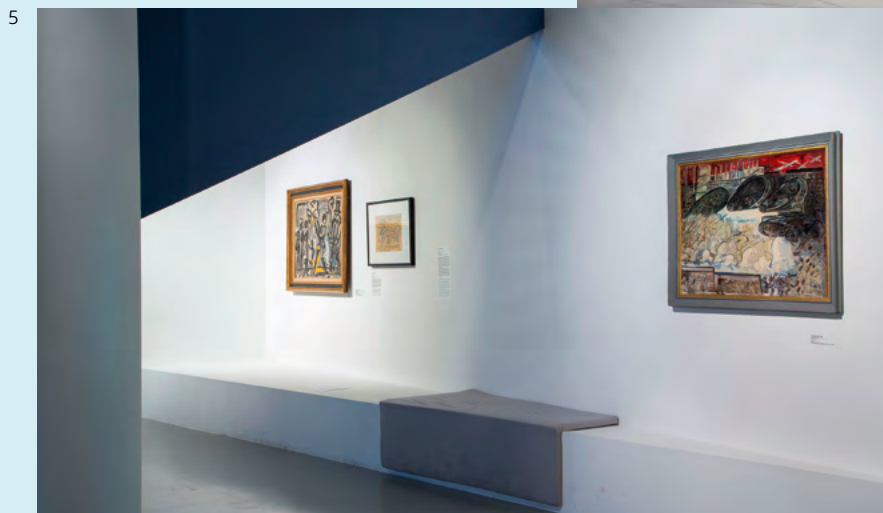
LISTOPAD 2018


Jan Rylke, *Moralitety. Monografia*,
Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu 4/2018
www.sztukakrajobrazu.pl

WYBRANE Z KALENDARZA:



116



1.

Krzysztof M. Bednarski

Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Październik 2018 – marzec 2019

Uznany rzeźbiarz w swojej twórczości bardzo często nawiązuje do postaci Karola Marksa, ale i do literackiej fikcji *Moby Dicka*. Przetwarza je w rodzaj ironicznego zwierciadła, w których możemy oglądać nasze ludzkie skłonności. / Fot. R. Sosin

2.

Ignacy Czwartos. Malarz polski

Muzeum Współczesne, Wrocław

Luty – kwiecień 2019

Krakowski artysta Ignacy Czwartos łączy w swojej twórczości figuratywną tradycję malarstwa (inspirowanego m.in. sztuką Nowosielskiego i Wróblewskiego) z elementami modernizmu. Na wystawie prezentuje prace podejmujące najnowsze tematy z historii Polski. / Ignacy Czwartos, *Kwiaty dla Wróblewskiego*, 2014, ol. pł., 200 × 200 cm, własność Wojciecha Janika

3.

Marta Zgierska

Rumieniec

Galeria Biała, Lublin

Luty 2019

Młoda, lecz już wielokrotnie nagradzana fotografka prezentuje cykl prac poświęcony wpływom traumy, pamięci i doświadczeń granicznych na ludzką psychikę. Można domyślać się tu próby autoportretu. Wystawa zbudowana jest wszakże wokół gestu zastaniania, ukrywania, a także rekwizytu maski (choć w ironicznej, bo kosmetycznej formie).

117

4.

Andrzej Paruzel

Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał na Strzemińskiego

Retrospektywa

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrowni”a w Radomiu

Luty – kwiecień 2019

Kurator: Stanisław Ruksza

Wystawa ukazuje perspektywę kilkudziesięcioletniej aktywności twórczej łódzkiego artysty (członka legendarnego Warsztatu Formy Filmowej), związanego z klasyką polskiej neoawangardy, w kontekście przemian sztuki najnowszej. / Fot. M. Kucewicz

5.

Wielka wojna

ms², Łódź

Listopad 2018 – marzec 2019

Kuratorzy: Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska

Wystawa z dużym rozmachem i w szerokiej perspektywie prezentuje złożone relacje między sztuką najnowszą a fenomenem wojny. We współpracy z licznymi, także zagranicznymi, instytucjami zaaranżowano ekspozycję prac wielu światowej sławy artystów okresu I wojny światowej, np. Ernsta Barlacha, Maksa Beckmanna, George'a Grosza, Fernanda Légera, Gina Severiniego, Henryka Stażewskiego. / Fot. Piotr Tomczyk

Wiktor Jędrzejec:
WHAT TO FILL THE FRAMEWORK WITH?

In the article *What to fill the framework with?*, Wiktor Jędrzejec provides a thorough analysis of possibilities as well as new requirements created by the Act on Higher Education being currently introduced. Obviously, he concentrates on the correlation between these issues and the idea of contemporary art and its current educational problems. He suggests looking at them in the context of a challenge – a challenge that no so much poses new threats, but opens and stimulates new development opportunities.



Sławomir Marzec:
MULTI-DIMENSIONAL PATHOS OF SPACE

The initial point for Piotr Smolnicki's works is usually a record of reality, most often a photo. Its consequence is interpenetration of many images, shadows, reflections, but also their layers, dimensions and scales. We are watching a smooth transition of the invariable into the transient. We are watching morphology and cosmos spinning together which creates the labyrinths of plans, dimensions and space. Piotr Smolnicki contrasts the cosmic mills of history and elapsing with the corner memory of sight. The memory of insignificant, irrelevant, immaterial. But close.



Arkadiusz Karapuda
DIESPURENSUCHE – ABSTRACT

Works on paper that Antoni Starowieyski showed in Galeria Atak accurately interpret the ambience of Mazovian landscapes and urban nooks. Being the reflections of his trips and journeys, Starowieyski's watercolours and gouache paintings allow viewing him as a modern romantic. The author penetrates and transfers the remnants of nature to culture and the remnants of culture to post-culture in the way congruent with Caspar David Friedrich's activity, but with an utterly different philosophical reflection. In his artistic creativity Antoni Starowieyski searches for clues. His quest is worth a closer look.



Alexandra Hołownia
PARIS – 45TH INTERNATIONAL ART FAIR - FIAC

The article analyzes global performance in contemporary times. Italian futurists affected the shape of art actions in Europe based on physical insanity and provocation. That explains the differences in narration and technique between the performances of European and non-European artists. Latino, Belarusian and Asian artists speak their own performing languages. Their art is shaped by their cultural background and origin.



Maja Wolniewska
THE AVANT-GARDE AND THE STATE, MUSEUM OF ART IN ŁÓDŹ, 26.10.2018 – 27.01.2019

‘The Avant-garde and the State’ exhibition prepared by the Museum of Art in Łódź focuses firstly on the presentation of relations between state institutions and undertaken art activities. The whole exhibition occupies three floors of the museum and is a cross-sectional study of the relationship of avant-garde, post avant-garde and neo avant-garde with the state. The topic of multi-ethnicity and mutual permeation of cultural influences is also worth our interest.



Hanna Hanć
THE DESIGN THINKING CONCEPT IN THE MANAGEMENT OF ART UNIVERSITY

The article points out to the possibility of applying the *design thinking* technology to the process of introducing change to strategic and operational management of an art university. The author touches upon the issues connected with a necessity to define an individual creativity strategy towards management, which requires teamworking. The *design thinking* culture and methodology may be used to manage change in artists' teaching environment, which naturally tends to create novel, innovative solutions. By asking HOW? instead of WHAT FOR?, the *design thinking* technology applied to mapping organizational problems may help in breaking down mental standards and habits that limit

our vision of the world. The answers received in such a process may be invaluable in introducing change to the management process of higher education institution.

Łukasz Izert
Kuba Maria Mazurkiewicz
FROM AUTO-EDUCATION TO DIDACTICS. MENTAL STRUCTURES LAB IN 2011- 2018

The article is a self-analytical description of shaping process (in practice) of novel techniques in art teaching. It gives insight into the methodological background of analytical work with students, the character of tasks to be completed and means to solve them. It shows the range of innovative teaching procedures which are far from traditional art teaching routines.

Olaf Kwapis
TOWARDS THE SOUTH... THE ROLE AND IMPORTANCE OF EDUCATIONAL TRAVEL IN TEACHING OF (ON) ART

Being built on extensive reading, the article is an attempt to present the history and tradition of educational travel in European culture, starting from Herodotus and ending with modern art teaching. The author clearly indicates the role of direct contact with historical monuments in shaping of European artistic culture. The author's conclusion that there is no studying art without direct contact with the work of art sounds really current, in the context of ongoing mediatization and indirect process of cognition, particularly of works of art.

Ewa Muszyńska
Berenika Zimończyk
THE TEACHER OF DRAWING OR THE TEACHER OF ART?

In the contemporary world, education faces new challenges and the necessity of introducing changes in the the system of education for future teachers. The article highlights some important elements of teachers' education which allow them to participate actively in a dynamically changing educational reality, to accomplish goals connected with the school of the future and to co-create the environment that would foster the growth of students' creative potential. The article emphasizes special importance of the teacher's social competencies to the process of education and upbringing. They are indispensable in the process of building a student's individual potential, abilities of co-operation in educational and social situations of various kinds.

Piotr P. Płucienniczak
Karolina Thel
HOW TO TEACH PRACTICALLY? EXPERIENCES OF THE FACULTY OF MANAGEMENT OF VISUAL CULTURE, THE ACADEMY OF FINE ARTS IN WARSAW

The article is devoted to the description and analysis of implementing the educational practical profile as shown in the activity of the Faculty of Management of Visual Culture of the Fine Arts Academy in Warsaw. The analysis referred to the teaching techniques used in the Faculty which adapted the teaching model to the labour market in the system context of so-called 'new public management'.

Łukasz Ronduda
AN EXHIBITION AS A FILM. OR ON COMBINING CURATOR'S AND DIRECTOR'S ACTIVITY

The author analyzes a specific art performance - an exhibition executed as a film. He indicates (based on existing literature) the sources of such practice in the artistic creation of Władysław Starewicz, Andrzej Wróblewski or Zbigniew Warpechowski. The main topic of the analysis is the author's own artistic activity and films-exhibitions that he made. Not only do we get to know the circumstances of their creation, but also individual concepts and methods of work.

STANISŁAW BAJ

PORTRETY WODY

Wystawa czynna

23.11.2018 – 20.01.2019

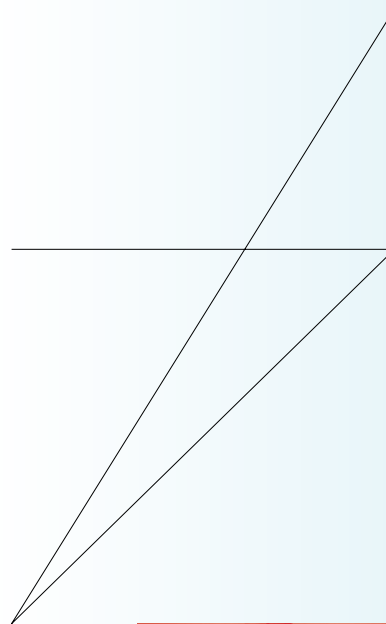
Muzeum Ziemi Chełmskiej
im. Wiktora Ambroziewicza
w Chełmie, ul. Lubelska 55

GALERIA
72



Jan Rylke
MORALITETY

MONOGRAFIA
sztuka 4
ogrodu /
sztuka 2018
krajobrazu
www.sztukakrajobrazu.pl



Niekwestionowanym
środowiskiem kształtowania
wartości jest kultura symboliczna,
a w jej sercu – sztuka. W obszarze
szkolnictwa artystycznego
reforma powinna doprowadzić
do oddania polskim artystom
głosu w światowym dyskursie,
prowadzonym przez liderów
kultury wizualnej, w żywotnych
kwestiach. Chodzi o problemy
stające wciąż w nowym świetle
i nowych kontekstach przed
ludźmi, w świecie nowych
technologii i nowych relacji
międzyludzkich. Problemy, które
dotyczą krajów rozwiniętych, a nie
peryferii. Jeśli nawet nie stanie się
to z dnia na dzień, przynajmniej
uruchomiony powinien być
właściwy proces, obudzona
świadomość, że pula wartości

Narastająca specjalizacja
wymaga ogólnego w zawołania
netycy i hydrobiologii
wać ludzi zdolnych do
nasze życie. Analogicznie