



Magdalena Janota-Bzowska

*Spotkanie z mistrzem – dyskusje
w obszarze sztuk pięknych*

Magdalena Janota-Bzowska

*Spotkanie z mistrzem – dyskusje
w obszarze sztuk pięknych*

Magdalena Janota-Bzowska

Spotkanie z mistrzem – dyskusje w obszarze sztuk pięknych

Face to Face with the Master – Discussions in the Fine Arts

Recenzenci:

prof. dr hab. Joanna Imielska, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

prof. dr hab. Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Opracowanie graficzne i projekt okładki: Monika Masłoń

Korekta: Ewa Czajczyńska-Mastalerz

Tłumaczenie na język angielski: Dominika Gajewska

Wydawca: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2020

Patronat: Instytut Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

ul. Szczęśliwicka 40, 02-353 Warszawa

Ilustracje użyte w tekście pochodzą z archiwów prywatnych artystów oraz z dokumentacji autorki.

Reprodukcje prac Marii Kiesner: Andrzej Ring

© Copyright by Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 2020

© Copyright by Magdalena Janota-Bzowska, Warszawa 2020

Wydanie finansowane z funduszy Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie przeznaczonych na działalność statutową. Badania naukowe nr BSTP 19/19-I

numer ISBN 978-83-66010-47-5

Magdalena Janota-Bzowska

*Spotkanie z mistrzem – dyskusje
w obszarze sztuk pięknych*



Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej

Warszawa 2020

Spis treści

Wprowadzenie	8
Część I	
Moje światy są sobie bliskie - rozmowa z Marią Kiesner	13
Pomiędzy szaleństwem emocji a kalkulacją - rozmowa z Grzegorzem Mroczkowskim	25
Malowanie jest drogą, zadawaniem pytań - rozmowa z Joanną Stasiak	35
Inspiracja jest w naturze - rozmowa z Mariuszem Woszczyńskim	45
To co robię, wynika z tego, gdzie jestem - rozmowa z Wiesławem Bieńkuńskim	55
Zaczyna się od obrazu i wraca do obrazu rozmowa ze Stefanem Paruchem	65
To jest moje życie - rozmowa z Małgorzatą Widomską	75
Sztuka potrzebuje formy - rozmowa z Maciejem Zychowiczem	87
Idę za tym, co odkrywam - rozmowa z Jaremą Drogowskim	101
Mój wybór i moja historia - rozmowa z Bruno Koperem	113
Jestem w drodze - rozmowa z Tomaszem Sadlejem	125
Poszukiwanie archetypów jest porządkowaniem wiedzy o sobie samym - rozmowa z Agnieszką Kwiatkowską-Zwolan	135
Nie staram się robić, tak zwanych, ładnych rzeczy - rozmowa z Moniką Masłoń	147
Róbmy rzeczy zwykle, ale starajmy się w nich siebie przekraczać - rozmowa z Danielem Rumiancewem	157
Część II	
Inspiracje	169
Informacje o projekcie	170
Relacje mistrz – uczeń	176
Profil pedagoga – artysty – mistrza	185
Zakończenie i wnioski	193
Summary:	199
Indeks osób:	204
Spis ilustracji:	207
Bibliografia:	209

Wprowadzenie

Działania artystyczne są znakomitą przestrzenią dla kształtowania postaw w wymiarze artystycznym, ale także głęboko humanistycznym. Nie pytamy dziś o sens edukacji artystycznej, który jest bezdyskusyjny, ale zwracamy uwagę na potrzebę jej powszechności i wypracowywania najlepszych dla niej metod pedagogicznych. Takie spojrzenie przyświecało przygotowaniu niniejszej publikacji, gdyż łączy ona rozważania o sztuce i pedagogice.

Opracowanie składa się z dwóch części. Pierwszą stanowią wywiady z twórcami-artystami, którzy jednocześnie są czynnymi pedagogami przedmiotów artystycznych. Druga część to omówienie badań i przedstawienie refleksji wynikających z analizy zgromadzonych materiałów.

Głównym celem przedsięwzięcia jest dyskusja wokół dobrych praktyk w edukacji artystycznej. Interdyscyplinarny charakter rozważań wymagał dostosowania narzędzi badawczych pochodzących zarówno z historii sztuki, krytyki artystycznej, jak i pedagogiki z uwzględnieniem niektórych elementów pedeutologii.

W pełni zdaję sobie sprawę ze złożoności zadania, jakim jest połączenie dziedzin naukowych i artystycznych. Mam świadomość ich odrębności w płaszczyźnie językowej i metodologicznej. Jednak, przekonana o istotności poruszanych zagadnień i zainspirowana śmiałością moich mistrzów, podjęłam to ryzyko.

* * *

Na wstępie chciałabym gorąco podziękować wszystkim moim rozmówcom za przyjęcie zaproszenia do udziału w projekcie oraz za ogromną życzliwość. Te spotkania dostarczyły mi wielu wzruszeń, a zapis kilkunastu rozmów przeprowadzonych w latach 2018 - 2019 jest dla mnie nieprzebranym źródłem wiedzy. Spotkania były wspaniałą przygodą i możliwością zagłębienia się do fascynujących światów.

Moi rozmówcy reprezentują różne pokolenia, wywodzą się z różnych środowisk akademickich. Swoje życie związali z najróżniejszymi dziedzinami twórczymi poczynając od malarstwa, poprzez grafi-

kę, rzeźbę, fotografię, a na szeroko rozumianych nowych mediach kończąc. Mieszkają w odległych częściach Polski, od Krakowa, przez Warszawę po Olsztyn. Tym, co ich łączy, jest szczególne miejsce, a mianowicie - stara kamienica przy ulicy Spiskiej 16 w Warszawie, gdzie mieści się Instytut Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej.

Moje zaproszenie przyjęli (w kolejności alfabetycznej):

prof. Wiesław Bienkuński

dr Jarema Drogowski

prof. Maria Kiesner

prof. Bruno Koper

dr hab. Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan

dr Monika Masłoń

prof. Grzegorz Mroczkowski

prof. Stefan Paruch

mgr Daniel Rumiancew

prof. Tomasz Sadlej

prof. Joanna Stasiak

dr Małgorzata Widomska

prof. Mariusz Woszczyński

prof. Maciej Zychowicz

Jestem głęboko przekonana, że lektura wywiadów będzie istotnym elementem dyskusji o współczesnej sztuce i edukacji artystycznej. Zawarte w książce rozmowy podejmują problem w dwóch aspektach. Z punktu widzenia historii sztuki archiwizują wybrane elementy twórczego dorobku współczesnych artystów polskich należących do grona pedagogów Instytutu Edukacji Artystycznej APS. Natomiast z punktu widzenia pedagogiki są rozważaniem o specyfice pracy pedagogicznej w ramach przedmiotów artystycznych. Mam nadzieję, że rozmowy te staną się inspiracją do nowej odsłony w dyskusji o edukacji artystycznej.

* * *

Pozwoliłam sobie na zachowanie w tekście bezpośredniej formy zwracając się do moich rozmówców z pominięciem formalnych tytułów. Wzorem innych środowisk akademickich w Instytucie Edukacji Artystycznej, panuje wśród pracowników koleżeński zwyczaj mówienia do siebie po imieniu. Pozwoliło to na bardziej prywatny charakter rozmowy. Dziękuję za tę możliwość.



Część I



dr hab. prof. APS Maria Kiesner

Absolwentka Wydziału Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 2002 roku obroniła w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego wyróżniony nagrodą im. Józefa Szajny dyplom za poszukiwanie nowej formy wypowiedzi oraz aneks z plakatu w pracowni prof. Mieczysława Wasilewskiego. W latach 2005 i 2007 była stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2015-2016 pracowała na stanowisku asystenta w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Andrzeja Bieńkowskiego i prof. Łukasza Korolkiewicza na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP oraz prowadziła samodzielnie pracownię malarstwa w Katedrze Mody Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie. W roku 2009 obroniła doktorat na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a w 2017 decyzją Rady Wydziału Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie uzyskała stopień doktora habilitowanego. Pracuje w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Jej domeną malarską jest pozbawiony sztafażu miejski pejzaż architektoniczny. Interesują ją zapomniane relikty socmodernizmu i modernizmu.

Graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting. In 2002, she defended her graduate project (which received the Józef Szajna prize for seeking new forms of expression) at Prof. Jarosław Modzelewski's studio and an annex in poster-making at the studio of Prof. Mieczysław Wasilewski. Holder of fellowships from the Ministry of Culture and National Heritage in 2005 and 2007. In 2015-2016, she worked as an assistant at Prof. Andrzej Bieńkowski's and Prof. Łukasz Korolkiewicz's Painting and Drawing Studio at the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Design. She also ran the painting studio at the Chair of Fashion (Warsaw Academy of Fine Arts Department of Design). In 2009, she defended her PhD at the Faculty of Art, Nicolaus Copernicus University in Toruń, and in 2017, by a decision of the Faculty Board of the Warsaw Academy of Fine Arts, she obtained her habilitation. She works at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education in Warsaw. Architectural urban landscapes without human figures are a frequent motif in her painterly works. She is also interested in forgotten remnants of social modernism and modernism.

Moje światy są sobie bliskie

rozmowa z Marią Kiesner

Istotne dla Ciebie wybory na drodze artystycznego rozwoju miały miejsce już w czasie studiów?

Podczas pierwszego roku studiów na Wydziale Malarstwa ASP trafiło się do jednej z dwóch pracowni. W pierwszej uczył profesor Jarosław Modzelewski, dla wielu z nas, w tym dla mnie, już wtedy ważny malarz. Był to jego pierwszy rok na akademii w charakterze samodzielnie prowadzącego pracownię malarstwa. „Z rozdzielnika” zostałam przypisana do pracowni profesora Wiesława Kruczkowskiego. Czułam, że to niezwykle niesprawiedliwe. Kruczkowski miał dla mnie stale jedną korektę, żeby był porządek temperatur, w cieniu ciepło, w świetle zimne barwy lub na odwrót. Irytowały mnie te korekty. Uważałam, że to jest po prostu spłycenie malarstwa, a dziś jest to moim naczelnym zagadnieniem - pilnowanie cienia i światła i tego porządku. Potem byłam u profesora Leona Tarasewicza. Po dwóch latach okazało się, że Modzelewski dostał pracownię dyplomującą. Wielu studentów się do niego zapisało. Ponad czterdzieści osób pracowało w niewielkiej sali. Sztalugi, model, kurtki, stoliki z farbami, cały kram. Ale Modzelewski nikogo nie odprawił. Wszyscy mogli zostać. Przez kawał semestru nie widziałam w ogóle całej modelki, tylko jej nogi albo głowę. Resztę sobie wymyślałam. Tamte obrazy powstawały z wyobraźni. Studyjne obrazy z wyobraźni!

Do pracowni wchodzi się przez nietypowe drzwi z wymalowanym królikiem. Czy powstała, bo nie mieliście wystarczającej przestrzeni na Akademii?

Zaczęliśmy szukać pracowni, bo tam nie dawaliśmy rady malować. Chodziliśmy po Pradze i oglądaliśmy różne miejsca. Znaleźliśmy ją w 2001 roku. Zaczęliśmy malować. Modzelewski przyjeżdżał do nas na korekty.

Rafał Kowalski założył tę pracownię. W tym czasie, kiedy ją wynajmowaliśmy, on jedyny, jako absolwent, był partnerem do rozmowy dla miasta. Wynajął pracownię na siebie i malował tu z nami. Miał swoje miejsce w drugiej sali, ale przeszkadzał mu brak ciepłej wody. Malował olejami. Było bardzo zimno. Nie można było domyć rąk i pędzli. Przeniósł się parę lat później ulicę dalej, do takiego miejsca, gdzie jest ogrzewanie i woda. Jest mu tam lepiej. De facto cały czas jest najemcą tego lokalu. To jest rodzaj jakiejś solidarności w braci malarskiej, że tego miejsca nie zwrócił do miasta. Na tym polega savoir-vivre praski, taka jest uroda tej dzielnicy.

Co to za miejsce?

Tu kiedyś była drukarnia. Na postumentach stały maszyny drukarskie. A dawno temu według przekazów była tu szwalnia. Na tabliczce przy ulicy jest napisane, że przed wojną była tu wytwórnia materiałów gumowych, w tym słynnej gumki myszki. Wiele legend krąży o tym, co tu było. Zaczęliśmy to miejsce po studencku ogarniać. Poza czasem, niewiele zainwestowaliśmy. Pomalowaliśmy ten lokal może dwa razy w czasach, kiedy tu nie było tak dużo obrazów, bo teraz jest tu poniekąd magazyn prac. Były tu wernisaże i odbywały się imprezy. Zapraszaliśmy różnych artystów. Robili swoje wystawy. Na przykład był tu Warszawski Festiwal Fotografii kuratorowany przez Magdę Durdę-Dmitruk. Wisiały wtedy prace Zorka Project. Potem zapraszaliśmy naszych studentów. Kasia Jaruga i Natalia Nitecka miały u nas swoje wystawy po studiach. Zgłaszali się chętni, a my udostępnialiśmy miejsce. Musieliśmy wszystko chować w małym pomieszczeniu. Tworzyła się bardzo ładna galeria, bardzo ciekawa przestrzeń.

Jednym słowem – łatwo nie było. Mieliście trudne początki.

Byliśmy grupą *młodych i pełnych entuzjazmu* malarzy. Przychodził do nas profesor Andrzej Zwierzchowski, który jest naszym sąsiadem ze Stalowej. Mówił o nas dziennikarzom, że „są tu jakieś studenciaki”. Nie traktowali nas zbyt poważnie. Byliśmy takimi, co się „bawia” w pracownię.

Vis-à-vis był Teatr Academia z profesorem Romanem Woźniakiem. Pierwsze rozmowy z nim zawsze toczyły się wokół tematu „Jak tam, czym się grzejecie?”. Grzaliśmy się piecami. Następnej zimy znowu padało pytanie: „Jak tam? Zimno? Czym się grzejecie?”. Początkowo nie rozumieliśmy o co mu chodzi, ale się okazało, że to zasadnicza kwestia. Teraz mamy pod nami knajpę, która grzeje, a nad nami hostel. W czasach, kiedy tu był pustostan, było zimno jak na podwórku. Tu jest 140 metrów. Pytanie Romana Woźniaka „Czym grzejecie?”, który sam miał 400 m, nie było bezpodstawne. Mieliśmy butle gazowe, potem przez chwilę kożę do grzania, ale nie byłam w stanie nią ogrzać pomieszczenia. Teraz są piecyki.

Ale się nie zraziliście.

Zostaliśmy tu jednak. Wrośliśmy w tę Pragę. Roman Woźniak robił różne imprezy, otwarte pracownię, zapraszał gości. Miał stowarzyszenie, w które nas trochę wciągnął. Przez lata u nas troszeczkę się zmieniła formuła. Zmieniają się ludzie. Ci, co się zajmują wyłącznie malarstwem, wykruszają się. To bardzo koronkowa robota takie bycie razem. Jeśli ktoś Ci coś przestawia, albo bierze Twoje rzeczy jest ciężko. Obrazy zajmują miejsce. Jeden lubi ciszę, inny koncentruje się słuchając głośno muzyki. Ktoś lubi bałagan, ktoś inny sterylne warunki.

Mówiąc o pracowni „My”, kogo masz na myśli?

U nas, to znaczy obecnie w pracowni, jestem ja, Stefan Paruch, którego rzeczy są tu z boku, a ja mu je ciągle przesuвам. Ania Wójcik jest w malutkiej sali. W drugiej sali jest Kasia Jaruga, nasza była studentka, absolwentka edukacji artystycznej w Kolegium Edukacji Artystycznej ASP. Jest wyrazistą osobą i dobrym kompanem. Pomieszczenie, gdzie pracuje jest dla twardych zawodników. Jest tam zimniej, bo są nieszczelne okna. Właściwie przestrzeń jest nie do dogrzania. Jest także Ewa Morka, projektantka mody. Trzy ma tu pudła, tkaniny, koronki. Kiedyś się nie udawało, jak ktoś był zupełnie z innej bajki, nie malarskiej, trudno było się z tą materią odnaleźć. Teraz to jest łatwiejsze. Te światy się spotkały.

Jest także jubilerka, Monika Goszczyńska, wypala różne drobiazgi. Robi koczyki. Jest też oczywiście Agnieszka Sandomierz, która jest moim partnerem pracownianym od wielu lat. Jest mi potrzebna. Robi mi korektę. Mówi: „zostaw, już nie maluj”, albo „maluj dalej”. Zawsze namówi mnie na kawę. Sandomierz była asystentką na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Maluje temperą. Jej technika jest inna od mojej. Zostawia swoje prace w fazie rysunku. Ja moje lubię pomęczyć trochę dłużej.

W pracowni była także Marysia Przyszychowska. Rzuciła miasto. Sprzedała mieszkanie. Wyprzedła obrazy. Wyjechała do Hajnówki. Zbudowała tam dom z gliny i słomy i ma eco-chatę. On była ważną osobą w tej pracowni. Malowała, inicjowała remonty, urządziła imprezy. Trochę jej brakuje.

Czasami nasza przestrzeń jest pracownią, czasami imprezownią. Czasami kręcą tu jakieś filmy albo sesje zdjęciowe. Fotografowie lubią to miejsce. Ono ma w sobie jakiś potencjał. Lokal grał w „Drugiej szansie”. Obrazy pojawiają się w produkcjach telewizyjnych. Czasami rekwizytorzy wypożyczają od nas narzędzia malarskie. Biorą skrzyneczkę i do niej skrupulatnie wkładają brudne pędzelki, paletę i potem to wszystko gra jako pracownia malarska na planie filmowym. Jesteśmy takim skansenem malarskim. Marzeniem o artystycznym bałaganie.

Jakie były Twoje pierwsze obrazy po studiach? Skąd czerpałaś inspiracje?

Po dyplomie, który dotyczył tragedii 11 września, byłam wtedy w Nowym Jorku, kontynuowałam motyw pejzaży miejskich. Malowałam ze zdjęć. Zaczęłam zbierać stare pocztówki, szukać, ściągać i kupować. Dostałam od takiego chłopaka, który handlował na Pradze starociami, trzy poźółkłe, czarno-białe pocztówki. Były na nich budynki z całą masą kominów Królewskiej Huty w Chorzowie. Nie mogłam w to uwierzyć, że ktoś wydrukował pocztówki z kominami i uznał je za piękne. Namalowałam jedną z nich. Wszyscy byli poruszeni tym obrazem. W drugim, stanowiącym do niego parę, usunęłam obecne na pocztówce słupy wysokiego napięcia. Uznałam to za śmieszne, XIX - wieczne myślenie o pięknie. W tym czasie Joanna Stasiak jeździła do Paryża i robiła swoje wolne kopie z Poussina. Opowiadała o nim, jaki jest wspaniały, jakie są jego chmury i niebo. Po oczyszczeniu zdjęć z industrialnych motywów, zobaczyłam w przedstawionej na pocztówce fabryce klimat Poussina.

Eksperymentowałaś z technologią?

Chciałam w obrazach oddać kolor papieru pocztówkowego. Wychodziłam od rysunku. Barwiłam grunt w masie. Kolor papieru uzyskiwałam od razu przy barwieniu płótna. Robiłam eksperymenty z ramkami i ściekaniem farby. Żeby namalować niebo, używałam szerokiego pędzla. Nie chciałam, żeby było przegadane. Chciałam je tak tylko dotknąć. Malowałam temperą jajową, która zachowuje się momentami jak tusz.

Co jest wyjątkowego w starych fotografiach?

Stara pocztówka ujawnia często mistrzowskie widzenie. Można je odnaleźć na przykład w starych fotografiach Czesława Olszewskiego. Jest w tym takie nabożeństwo. Rozmiar aparatu powoduje, że motyw trzeba uważnie dobrać. Wielki format negatywu ujawnia głębię. Ważna jest wysokość horyzontu, rytm pionów. W starej fotografii ważne jest też świecenie papieru. Ciekawe są retuszowane nieba z pocztówki. Burzowe niebo lubię najbardziej, gdy jasny budynek świeci na ciemnym tle.

Poruszasz tematy związane z architekturą. Nie chciałaś zostać architektem?

Nigdy sama nie projektowałam i mnie do tego nie ciągnęło. Bardziej ciekawi mnie relacja przestrzeni do obiektu, bryła posadowiona w konkretnym miejscu. Zawsze mnie zachwyca, gdy coś ma szlachetne proporcje. Fotografia pokazuje relacje, światła, formę. Sama zdjęć architektury praktycznie nie robię. Są zazwyczaj poruszone, nieostre. Jednak nie zawsze cudze zdjęcia, nad którymi pracuję są dobre. Czasem znajduję w Internecie jakieś banalne zdjęcie, które mnie jakoś zachwyca klimatem, czy charakterem scenografii filmowej.

Widzę, że komponujesz swoje prace w cyklach.

To się samo układa. Jeden motyw rozrasta się do cyklu obrazów. Innym razem fascynuje mnie konkretna grupa obiektów. Przyglądam się dorobkowi konkretnego architekta np. Karola Sheyera i w jego projektach widzę powtarzające się elementy, które mnie zachwycają. Wtedy idę za tym. Gdy trafię na serię fotografii i wszystkie mnie interesują, to po kolei używam ich jako inspiracji. Szczególnym przykładem jest cykl DOM Richtera, w którym korzystałam z konkretnych stron ATLASU Gerharda Richtera. Weszłam wtedy w dialog z gotową propozycją od samego początku ułożoną w serię. Podobnie było z obrazami na podstawie fotograficznych dokumentacji rzeźb Katarzyny Kobro. Zdjęcia prac były hołdem złożonym wielkiej artystce XX wieku i moją malarską refleksją nad prostotą i monumentalnością zamkniętą według praw matematycznych w jej rzeźbach.

Wiele Twoich prac to odwołania do modernistycznej architektury PRL-u.

Ten temat jest konsekwencją wcześniejszych wyborów. Rozpędzona po studiach, cały czas pracowałam. Wtedy głośna była historia rozbiórki Supersamu. Fani architektury modernistycznej zakładali fotoblogi. Moda na modernizm dopiero się rozkręcała. W kółko potykałam się o fantastyczne zdjęcia niesamowitych budynków. Były równie piękne, jak stare pocztówki. Namalowałam wtedy cykl obrazów o Supersamie. Obrazy się podobały. Zostałam zaproszona do Zachęty na wystawę „Malarstwo XXI wieku”. Wśród moich starych obrazów są takie, które były malowane ze starych książek krajoznawczych typu „Ziemia Małopolska”, albo „Poznań i okolice”. Zdjęcia w tych książkach z reguły były czarno-białe i mocno przekontrastowane. Złe w druku. Ściana budynku zrastała się na zdjęciach z cieniem. Nie rozdzielała się na odrębne części. To było gotowe przetworzenie, które było interpretacją, zaczynem do głębszej refleksji malarskiej.

Często pracowałam nad obrazami inspirowanymi zdjęciami z książki „Latem w mieście” Mikołaja Długosza, który zajmuje się PRL-em, zbiera stare pocztówki. Niektóre prace z tamtego czasu mają kolorystyczny klimat nawiązujący do starych zdjęć ORWO. Z motywów Mikołaja Długosza namalowałam między innymi szkołę. W tle na zdjęciu były jeziora, zieleń, miasteczko. Wycięłam je, a budynek zamieniłam w makietę. Moja architektura pojawia się w takiej przestrzeni, którą można nazwać „nigdzie”. Otoczenie przestaje być krajobrazem. Jest tylko płaskim tłem. Malowałam też ośrodki wczasowe z pocztówek wynalezionych przez Długosza. Są motywy, do których wracam po latach. Poza tym, ta architektura jest naprawdę genialna. Fascynował mnie hotel Merkury w Poznaniu, PTTK w Płocku, Dom Kultury w Rybniku. Malowałam też banalną architekturę, na przykład pawilony gastronomiczne w Tychach. Na zdjęciu oryginalnym były jakieś ławki, stoliczki, parasole. Dobrze wkomponowane,

zaprojektowane. Budynek Biblioteki Narodowej przy Alejach Niepodległości to PRL w czystej formie. Rozległe, posępne gmazysko, ułożone jest z prostopadłościanów, gdzie detal tworzą metalowe kraty balkonów i schodów, czy ciągi okienne.

Dawniej często malowałam Warszawę, Saską Kępę. Teraz właściwie robię to rzadko. Mam kilka starych obrazów o tej tematyce. Na przykład obraz „Żelazna” i „Dom handlowy Feniks” pochodzą z czasów, gdy malowałam ginące budynki. Pawilonu Emilka i tak zwanego wiatraka, które portretowałam, też już nie ma. W pewnym momencie zaczęła mnie uwierać ta publicystyka. Dalej przeżywam, jak burzą budynek, więc trudno powiedzieć, abym to wyjęła z serca. Jeśli zburzono lata temu jakiś budynek, a ja przejeżdżam obok tego miejsca, to nadal nie mieści mi się w głowie, żeby można było coś takiego zrobić. Wydaje mi się, że jest to straszne barbarzyństwo.

Kiedyś miałam wystawę „Konstrukcje w Puławach”. Namalowałam budynek, który jest obecnie wyburzany. Był wspaniały. Można było tam kręcić filmy z lat 70. Nie był ani remontowany, ani odnawiany, a teraz kompletnie go burzą i wybudują na tym miejscu galerię handlową.

Twoje obrazy to często głos w dyskusji.

Zacząłam eliminować ten wątek. Jak cykl ma jakiś wspólny mianownik, to dziennikarz wie, jak to nazwać i jak o tym napisać. Znika rozmowa o obrazie. Publicystyka tego typu tworzy z obrazu zbyt łatwy produkt.

Na Twoich obrazach są także modernistyczne wnętrza.

To bardziej rysunki niż obrazy. W książkach, z których korzystam jest sporo zdjęć pokazujących, jak domy wyglądały w środku. Moje interpretacje malarskie nowoczesnych wnętrz są odwrotnością pejzaży. To nie światło oblewa bryłę, tylko wlewa się do jej wnętrza przez okna, drzwi, lufciki. Lubię taką inwersję przestrzeni - obejrzeć dom z zewnątrz i od środka. Dlatego też zainteresowałam się fotografiami Gerharda Richtera przedstawiającymi jego dom. Zrobił zdjęcia fragmentów budynku, w którym pracował. Całość układa się w potłuczone puzzle, ale dzięki temu rozumiemy charakter i konstrukcje obiektu. Fotografie wydawały się przypadkowe. Jednak gdy zaczęło się je oglądać, okazało się, że były wszystkie, co do centymetra, perfekcyjne. Niewielkie obrazy z motywem domu Richtera zakupiło Muzeum Narodowe w Lublinie, do kolekcji „Znaki Czasu”. Cykl opowiadał o malarzu, o jego pracowni i przestrzeni. Chciałam wejść w dialog z tym wybitnym malarzem poprzez motyw, którym był nam bliski.

Odrębny temat stanowiły prace inspirowane twórczością Katarzyny Kobro.

Powstały w wyniku zaproszenia do wystawy o Katarzynie Kobro. Kurator Małgorzata Czyńska dała mi zdjęcia domów, w których mieszkała Kobro. Malowałam temperą. Lubię te obrazy ze względu na światło białej ściany. Wydaje mi się kolorowa. Podoba mi się, także pewna ich surowość. Prace związane z Kobro były pokazywane również na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi i we Wrocławiu na wystawie o artystach inspirowanych architekturą w Muzeum Architektury. Mam też w swoim dorobku obrazy inspirowane rzeźbami tej artystki. Lubię je bardzo. Traktuję, jak idealne modele, archetypy budowlane, które są stałymi motywami moich obrazów.

Ikoniczne były też armeńskie przystanki.

Obrazy powstały na konkurs pod tytułem „Armenia, tożsamość i miłość” zorganizowany przez Galerię Bardzo Białą. Siedziałam wtedy na wsi i malowałam kultowe przystanki z czasów Związku Radziec-

kiego. Chciałam uzyskać fakturę i wykorzystałam w swojej pracy zwykły piasek. Armeńskie przystanki przeszły do finału konkursu. Zostały docenione.

W podróży na południe dotarłaś między innymi do Szwajcarii i Włoch.

Fascynuje mnie modernizm włoski. Przed habilitacją brałam udział w wystawie zorganizowanej w rodzinnym miasteczku jednej z włoskich animatorek kultury. Potem z tego pokazu zrobiły się kolejne trzy albo cztery wystawy we Włoszech. Zaczęłam malować modernizm włoski. Termy w Mediolanie malowałam z pewnego przypadkowego zdjęcia dwa razy. Nikt nie zna historii tego budynku, nikt nie wie, gdzie te termy były. Nawet rdzenni Włosi nie umieli tego powiedzieć. To była ciekawa przygoda. Lubię obrazy z architekturą Mediolanu. Cenię je sobie za to, że są gęstą tkanką.

Bezimienne były dla mnie budynki, które malowałam po pobycie w Zurychu. Zaintrygował mnie modernistyczny basen. Obiekty stały nad wodą. Obok kajaki, leżaki. Podobały mi się zewnętrzne schody. Miałam czas zafascynowania konstrukcjami i surowym betonem Szwajcarów. W ten sposób nastąpiło płynne przejście do mojego zainteresowania architekturą brutalistyczną.

Na Twoich pracach nie ma przedstawień figuralnych. Dlaczego?

Na moich obrazach nie ma ludzi, bo wprowadzają opowieść. Nie podoba mi się narracja, która powoduje człowiekiem. Zaczynasz o nim myśleć i skrada on uwagę budynkom.

Twój styl ewoluuje.

Obrazy do doktoratu i po doktoracie różnią się. Zwróciła mi na to uwagę Barbara Łyczkowiak, która była jednym z moich recenzentów. Byłam zaskoczona. Przecież maluję tak samo. Ale rzeczywiście okazało się, że dzisiejsze prace są odważniejsze. Są paradoksalnie bardziej kolorowe, choć koloru nie używam za dużo. Przy nich, archiwalne są prawie rysunkami.

W jaki sposób pracujesz?

Jeśli się nie rozumiem konstrukcji budynku, to nie mogę skończyć obrazu i stale go przemalowuję np. raz są okna, potem je zamalowuję. Czasem elementy są w konflikcie. Trzeba je pogasić, aby zaświeciły najważniejsze. Niebo raz jest szare, potem białe i znowu szare. Zawsze rozważam zagadnienia czysto studyjnej pracy, np. jak namalować białą ścianę w cieniu. Najpierw maluję laserunkiem na jasno. Po paru dniach przemalowuję na ciemno. Potem zastanawiam się, czy nie wrócić do dawnej wersji. Obrazy są swego rodzaju poligonem doświadczalnym. Ciągle jestem gotowa coś w nich zmienić. Moja metoda pracy jest taka, że najpierw rysuję, a potem sukcesywnie eliminuję elementy. Czasem nie mogę się zdecydować, czy chcę, aby wyraz był malarski, czy aby pozostał na etapie szkicowego rysunku. Czasem maluję do góry nogami. Wszystkich namawiam do tego. W ten sposób porządkuję formy. Przestają być jedynie budynkiem, a stają się kompozycją brył. Wszystkie obrazy obracam.

Na niektórych pracach czuje się, że kolor jest wzięty z pocztówki. Jest takie wrażenie druku. Ale muszę zaznaczyć, że nigdy nie jest to tylko przemalowane zdjęcie. W jakiś sposób, za każdym razem od nowa buduję kompozycję. Przemalowanie motywu stanowi jedynie promil pracy. Potem muszę zrozumieć, co z czego wynika, co jest za czym, co jest, na której linii. Podoba mi się na przykład skośny cień. Lubię, gdy obraz jest zwarty i uproszczony. Powtarzają się rytmy. Czasem jednak nie ma okien i obraz jest taką zamkniętą formą. Niebo jest też architekturą. Budynek jest wsparty na chmurze. Jest z nią zro-

śnięty. Są takie obrazy, które maluję od dawna i ciągle jestem z nich niezadowolona. Czasami zdarzają się eksperymenty, kiedy mam potrzebę coś zmienić i coś inaczej namalować. W obrazie „YMCA na Powiślu” eliminowałam różne elementy. Zmieniałam kolory. Bawiłam się tym obrazem.

Jesteś nie tylko malarzką, ale i pedagogiem.

Praca pedagoga jest naturalną częścią mojego życia. Nigdy nie funkcjonowałam bez niej. Od 8.00 do 15.00 byłam w pracowni, a potem jechałam na zajęcia do Domu Kultury. Była to praca wieczorami. Pozostawiała przestrzeń. Pozwalała mi utrzymać się niekoniecznie z malowania. Nie wyobrażam sobie życia bez pracy pedagogicznej. Najłatwiej współpracuje mi się ze studentami, gdy wspólnie robimy to, nad czym aktualnie pracuję. Mój ulubiony przedmiot to widzenie artystyczne. Program zajęć opieram na swoich doświadczeniach malarza. Jest duże porozumienie między nami. Jestem wtedy wiarygodna w tym, co mówię, a oni mi ufają, jeśli to dotyczy architektury, pejzażu. Jak maluję architekturę, to mówię, żeby nie liczyć okien, malować wrażeniowo. Żeby odebrać uczucie i miasto. Podczas moich zajęć w Instytucie Edukacji Artystycznej studenci malowali ze zdjęcia. Dokładnie robili to samo, co ja robiłam w pracowni. Dawałam im pocztówki lub mieli je przynieść z domu. Z tych pocztówek malowali swoje obrazy. Obydwa światy, malarza i pedagoga, są sobie bliskie.



Maria Kiesner, *Korngold na Francuskiej*,
2019, 60x60 cm, akryl na płótnie



Maria Kiesner, *Rubinsky House 2*,
2019, 100x140 cm, akryl na płótnie



Maria Kiesner, *PLO w Gdyni*, 2019, 121x100 cm, akryl na płótnie



Maria Kiesner, *Collage z Łosiówką*, 2019, 100x140 cm, akryl na płótnie



Maria Kiesner, *Dworzec w Gdyni Strzebińskiego*, 2019, 140x100 cm, akryl na płótnie



prof. dr hab. Grzegorz Mroczkowski

Absolwent Wydziału Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiował w latach 1989-1994. W 1994 r. otrzymał dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Aneks do dyplomu wykonał pod kierunkiem prof. Edwarda Tarkowskiego w pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ściennego. Od 1994 roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa w pracowni Technologii i Technik Malarstwa Sztalugowego. Od 2003 roku zatrudniony w Instytucie Sztuk Pięknych w Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach, a od roku 2008 zatrudniony w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. W 2019 decyzją Prezydenta RP otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. Maluje obrazy inspirowane pejzażem podążając w kierunku form abstrakcji geometrycznej.

Graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting, where he studied from 1989 to 1994. In 1994, he graduated with distinction from the studio of Prof. Stefan Gierowski. He made his annex project under the supervision of Prof. Edward Tarkowski at the Wall Painting Technologies and Techniques Studio. Since 1994, he has been working at the Academy of Fine Arts in Warsaw in the Department of Painting, Easel Painting Technologies and Techniques Studio. Since 2003, he has also been working at the Institute of Fine Arts, Jan Kochanowski University in Kielce. He has been teaching at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education since 2008. In 2019, by a decision of the President of the Republic of Poland, he received the title of Professor of Visual Arts. His paintings are inspired by landscape, evolving into geometric abstraction.

Pomiędzy szaleństwem emocji a kalkulacją rozmowa z Grzegorzem Mroczkowskim

Uprawiasz malarstwo abstrakcyjne.

Swoje malarstwo traktuję jako malarstwo realistyczne. Oczywiście mam potrzebę konstruowania, organizacji obrazu, kompozycji, ale jest to takie połączenie konstrukcji z intuicją. Dzięki intuicji człowiek patrzy, wyciąga wnioski z pejzażu i próbuje na nowo zorganizować. Moje prace to są pejzaże, które powstały w procesie porządkowania. Pejzaż- staram się od niego nie odchodzić, bo uważam, że malarstwo wyabstrahowane z rzeczywistości nie ma sensu. Horyzont, przestrzeń, ziemia, niebo, coś rośnie, coś stoi, pola zaorane w różnych oświetleniach niezależnie od pory roku. Jedziesz samochodem lub pociągiem i fotograficzne ujęcia pozostają w tyle głowy. Coś, co mnie zachwyci, staram się zapamiętywać. Nietrudno się domyśleć, że mój profesor Stefan Gierowski miał na mnie duży wpływ w malarstwie. Staram się to myślenie kontynuować. Nie czuję się epigonem. Profesor pracował nad swoimi problemami. Ja mam zupełnie inne problemy artystyczne, a moi koledzy podejmują jeszcze inne, chociaż wydaje się, że jesteśmy blisko.

Jak wybierasz swoje zadania malarskie?

Najtrudniejszy jest w wybór tego, co chcę namalować. Trzeba z dwudziestu rzeczy zrezygnować na rzecz jednej. To jest najtrudniejsze i najbardziej bolesne. Czasami jest tyle myśli. Wszystko się kotłuje. Tego pejzażu jest coś po lewej i po prawej stronie. Za duża ilość informacji jest niekorzystna i w końcu blokuje. Wtedy trzeba skupić się na czymś i starać się to zrozumieć i przemyśleć. Jest taka cienka granica pomiędzy szaleństwem emocji, a kalkulacją. Wchodzisz w swój skonstruowany prywatny świat, który podpowiada pewne tropy. Tych tropów jest strasznie dużo, ale musisz sobie wybrać kierunek. Pozostaje żal, że nie poszło się w inną stronę. Na koniec obraz to wynagrodzi, albo cię zawiedzie. Pewne obrazy wydają się gorsze na początku, a potem dojrzewają. Czasem jest odwrotnie. Najpierw wydają się dobre, a potem za miesiąc, dwa przychodzi refleksja: co ja namalowałem?

W jaki sposób pracujesz nad obrazem?

Maluję, żeby sprawdzić ideę, a nie po to tylko, żeby coś namalować. Praca jest wieloetapowa, bo na początku robię szkice małe, potem większe. Potem przechodzę na papier i akwarelę, która jest jakby pośrednią formą. Później przechodzę na płótno. To odwraca mi myślenie. Po drodze dzieje się dużo

ciekawych rzeczy. Jest wieloetapowe malowanie, podmalówki, kolejne poziomy. Co druga linia ma być namalowana, a nie każda. Pojawiają się różne rytmy, różne natężenia, pojawiają się rastry. To są bardzo ciekawe rzeczy. Czasami fotografuję. Powinienem częściej dokumentować etapy pracy, bo z tego można wyciągać wnioski. Może po drodze jest jakiś ważny drobiazg?

Malujesz akwarelę i temperę. To wymagające techniki. Jakie znaczenie ma dla Ciebie warsztat malarski?
Technika jest delikatna. Jest troszeczkę takim katalizatorem. Wiesz, że nie możesz sobie na wszystko pozwolić. Musisz się zmieścić w pewnych zasadach zorganizowanych przez samego siebie. Nie pozwala ona na jakieś dramatyczne decyzje, bo przestałaby wtedy działać ta swoją delikatna materia. Akwarela jest bardzo delikatna, chociaż nie do końca, bo jest też bardzo silna emocjonalnie. Tempera żółtkowa jest taką techniką, która wymaga przede wszystkim skupienia, koncentracji i czasu. Nie można sobie za bardzo pofolgować w emocjonalny sposób. Przewidywalność tej techniki jest na pewnym poziomie zagospodarowana przez wrażliwość uderzenia pędzla. Ten ślad pędzla jest nieprzewidywalnym elementem w przewidzianych ramach.

Kiedy Modzelewskiemu skończyły się pigmenty do tempery żółtkowej pomyślał, że wróci do farby olejnej, ale nie był już w stanie. Szlachetność tej techniki jest daleko posunięta. W konstrukcji obrazu pomaga mi linia. Przez zagęszczenie tworzy się plama. Ale same linie są bardzo istotne. Pokazują ślad pędzla. Dla mnie ważne jest jego uderzenie. Plamka za plamką To benedyktyńska robota.

To także swoista elegancja.

Zawsze pytam, czy moje malarstwo nie jest za bardzo estetyczne. Ja bardzo nie lubię estetycznej sztuki. Ono jest estetyczne przez delikatność, ale walczę, żeby nie przekroczyć granicy, za którą jest ładny obraz. Tego się boję najbardziej. Mówi się że estetyka zabija każdą sztukę. Na przykład prerafaelici i estetyka drobnomieszczańska, dla której obraz musi być ładny. A kto powiedział, że sztuka ma być ładna?

Jakie ramy ustalasz w swoim działaniu?

Nie jestem uporządkowany i spokojny. Staram się walczyć sam ze sobą. Sprawdzam ile jestem w stanie wytrzymać. Kiedy maluję pejzaż, tak go ograniczam, że sprawdzam do jakiego momentu jest jeszcze pejzażem, a od jakiego czystą abstrakcją. Nad większym obrazem łatwiej mi pracować. Nie mam jednak komfortu pracy. Mam małą dziuplę - pracownię i tych obrazów nie widzę w całości u siebie. Muszę je wynieść, zestawić, popatrzeć, sprawdzić. Pracuję intuicyjnie. Być może to jest dobra droga.

Istotną rolę w Twoim malarstwie odgrywają zestawienia kolorystyczne.

Moja kolorystyka jest dość zawężona. Głównie składa się z czterech podstawowych kolorów oraz czerni, szarości i bieli. Czasami są one kryjące, czasem transparentne. Kolory wzajemnie się przenikają. Tworzą nowe wartości, na przykład zestawienia zimnych z ciepłymi, poszukiwania kolorów dopełniających czy dominujących. Są takie zestawienia, które działają na ludzkie oko. Warto o tym pomyśleć podczas malowania, ale to nie powinno być najważniejsze. To jest taka moja opowieść o malarstwie. Sam sobie opowiadam malarstwo na swój sposób. Wydaje mi się, że znam pewne zasady, które obowiązują w malarstwie, którymi zawsze posługiwali się malarze. Staram się te kolory w taki sposób organizować, żeby to była taka moja wypowiedź na temat myślenia o kolorze. Miałem kiedyś potrzebę zrobienia obrazu bardzo kolorowego. Chciałem zobaczyć, jak oko zachowuje się na przesunięciach

i dominantach. Miałem potrzebę rozwibrowania, większej dynamiki w obrazie, choć moje obrazy zazwyczaj nie są takie dynamiczne.

Na jakie inne środki artystyczne poza kolorem zwracasz uwagę?

Ważne jest także odpowiednie światło. O każdym obrazie mógłbym powiedzieć, kiedy został namalowany. Zimą czy latem, czy podczas wschodu, czy zachodu słońca. Ale tego nie robię. Nie chcę przekraczać tej granicy. Kiedy obraz zaczyna dominować, wtedy go odstawiam. Widzę, że nie mam już nic do roboty. On sobie już sam świeci i opowiada o pewnych rzeczach.

Twoje prace mają efekty fakturowe zbliżone do gobelinów czy powierzchni murów.

Nigdy nie robiłem tkaniny, natomiast robiłem mięsiste malarstwo ściennie techniką sgraffito, która daje złudzenie tkaniny. Dopóki człowiek nie dotknie, jest przekonany, że to tkanina. To doświadczenie zostało. Ono owocuje. Wiele osób mówi, że moje obrazy są projektami do realizacji na ścianie. Nie odżegnuję się od tego. Na Akademii Sztuk Pięknych skończyłem jako aneks malarstwo ściennie. Dla mnie to doświadczenie było bardzo sensualne. Malarstwo ściennie możemy wykonać technikami malarskimi, które należą do najbardziej szlachetnych, choć niedocenianych i zapomnianych.

Jakie znaczenie dla Ciebie mają dzieła innych artystów? Czy trzeba się nimi nasycić?

Tak. To jest podstawa. Nie można się zamknąć z własnymi obrazami w pracowni. Człowiek zdziwaczę natychmiast, a obrazy staną się nieznośne. Oglądając we Florencji galerię, przechodzisz obok tych wszystkich obrazów i początkowo nic nie działa, choć wiesz, że są to genialne dzieła. Nagle zauważasz jakiś obrazek i kłękasz przy nim, i nie wiesz dlaczego. Jest coś genialnego w tym obrazie. Trudno powiedzieć na czym to polega. To jest magia. Jeżdżę po wystawach, po galeriach i oglądam. W tyle głowy zostają emocje, które wychodzą w poszczególnych pracach. Dlatego jeździmy i oglądamy, żeby czerpać, nie dla kopiowania pomysłów, ale ze względu na te właśnie emocje. Gdziekolwiek się pojedzie, do Rumunii na Węgry, na Ukrainę, można zobaczyć dzieła świetnych malarzy. Gdzieś w natłoku obrazów można jakieś rodziniki wypatrzeć. Przez cały czas trzeba zbierać myśli, oglądając dobre malarstwo. Jak widzę złą wystawę i złe obrazy, to wtedy przechodzi mi ochota na malowanie.

Co to znaczy dobry obraz? Jakie są kryteria wartościowania?

Dla jednych ten obraz jest lepszy, dla drugich ten. Kryteriów jest bardzo dużo, na przykład kolor, kompozycja. Kiedy naoglądasz się dobrych prac, to widzisz, że emanują one podobną siłą. Moim kryterium najprostszym jest to, jaki obraz bym powiesił u siebie na ścianie. Chciałbym mieć grafikę Jerzego Panka. On mi się nigdy nie nudzi. Ma taką siłę wyrazu. Póki co, pozostaje jeszcze w moich marzeniach. Czasami sztuka abstrakcyjna mnie tak porusza, jak obraz renesansowy Fra Angelico i mam dokładnie te same emocje, bo być może w tych obrazach działają podobne zasady: kompozycja, zestawienia kolorystyczne, światło wewnętrzne. Jednak, jeżeli to byłoby takie proste do zdefiniowania, to każdy byłby genialnym artystą.

Jak konstruujesz pokazy swoich prac?

Na wystawach jest tak, że przywozi się zawsze więcej prac. Mam taką zasadę, że zawsze mam pracę-pewniaka, obraz, który musi zawisnąć. I zazwyczaj to właśnie ten obraz nie wchodzi na wystawę. Mam w sobie tę wolność, że mogę tę pracę spokojnie odstawić. Układam prace i decyduję, co pasuje,

a co nie pasuje. Jak są dwie prace, trzy, cztery zyskują odniesienie. Wtedy wiemy, że coś jest dobre. Pokazuję, co robię i dlaczego to robię. Badam, czy to się sprawdza w całości. Były takie wystawy, że myślałem, że nie będę nic już robił w życiu. Miałem taką wystawę dawno temu. Przyszło dwóch kolegów z Akademii Sztuk Pięknych, profesor Andrzej Wiśniewski i Stefan Szydłowski - znany kurator. Podeszli do mnie mówiąc: błagamy nie rób więcej takich wystaw. To była taka kropka nad „i”. Ja też to czułem. To mnie utwierdziło, że trzeba bardzo uważać, poważnie podchodzić do tematu i traktować wystawy tak samo poważnie, jak malowanie obrazu. Nie można sobie odpuścić. Tak to niestety nie działa. Jednak wystawy są konieczne. Człowiek patrzy na obraz oczami innych. Masz obraz w pracowni, potem go wieszasz na wystawie i zupełnie inaczej go odczytujesz. Jednak zawsze patrzysz krytycznie. Z wystawami jest tak, że muszą być one dobrze przygotowane. Czasami dzieło sztuki jest świetne, a wystawę można zepsuć.

W Sztokholmie widziałem wystawę malarstwa XIX wieku. Obrazy były wspaniale zaaranżowane. Naprawdę działały. Można było zrozumieć ideę, jaka towarzyszyła ich powstaniu. Ta aranżacja wymusiła sposób narracji. Zdarzają się takie perełki. Najpiękniejszą wystawą, jaką widziałem była wystawa Henriego Matisse’a galerii Tate w Londynie. Zrobiła na mnie silne wrażenie. Pomyślałem wtedy, że już nie muszę więcej oglądać żadnej wystawy.

Od lat prowadzisz zajęcia ze studentami.

Zaproponowano mi tę pracę zaraz po studiach. Podejmowałem także próby prowadzenia ćwiczeń z dziećmi w szkołach prywatnych. Wychodziłem stamtąd przetrawiony i zmaltretowany. Zawsze wydawało mi się, że nie docieram z tym, co chcę przekazać i co chciałbym od nich uzyskać, że to idzie trochę w próżnię. Nie wiem, z czego to wynikało. Być może po tylu latach pracy na Akademii mówię już używając takich słów-kluczy, albo jakichś skrótów myślowych czytelnych dla dojrzałych ludzi. Oni kojarzą na czym polegają pewne rzeczy. Nie trzeba ich wyrażać całym zdaniem z wyjaśnieniem na końcu. Wystarczy dwa, trzy słowa. To pewnie wynika z tego, że chcę jak najwięcej przekazać w najprostszym sposobie.

Jak pracujesz ze studentami? Czego ich uczysz?

Studenci przynoszą projekty. Na początku jest brak porozumienia. I nagle student przynosi coś wartościowego i oczekuje ode mnie odpowiedzi na pytanie czy to jest dobre, czy niedobre, recepty, co poprawić. Oczywiście nie okazuje się tego, bo niebezpiecznie jest ogłosić kogoś zbyt szybko geniuszem. Ja się od studentów też uczę wielu fajnych rzeczy, na które bym nigdy nie wpadł. Dla mnie to jest czysta przyjemność. Widzę zazwyczaj rzeczy, które mnie bardzo inspirują i ciekawią. Ja chciałbym coś takiego wymyślić, ale tego nie zrobiłem i nigdy tego nie zrobię. To jest genialne. Czasem zestawienia kolorystyczne są fantastyczne. Oczywiście zdają sobie z tego sprawę, że są one często na tym etapie przypadkowe. Nie są to jakieś przemyślane z olbrzymim doświadczeniem rzeczy. Studenci przynoszą pomysły, które są jak świeża woda. Samo dobro nie płynie oczywiście z każdej pracy, ale nawet w złej są świetne, bardzo głęboko ukryte wartości, które trzeba odkryć. Chodzę do pracy z radością, bo wiem, że będę czymś zawsze zaskoczony. Prace studenckie są najlepszą inspiracją i to buduje potrzebę mojego działania.

A co studenci dostają od Ciebie?

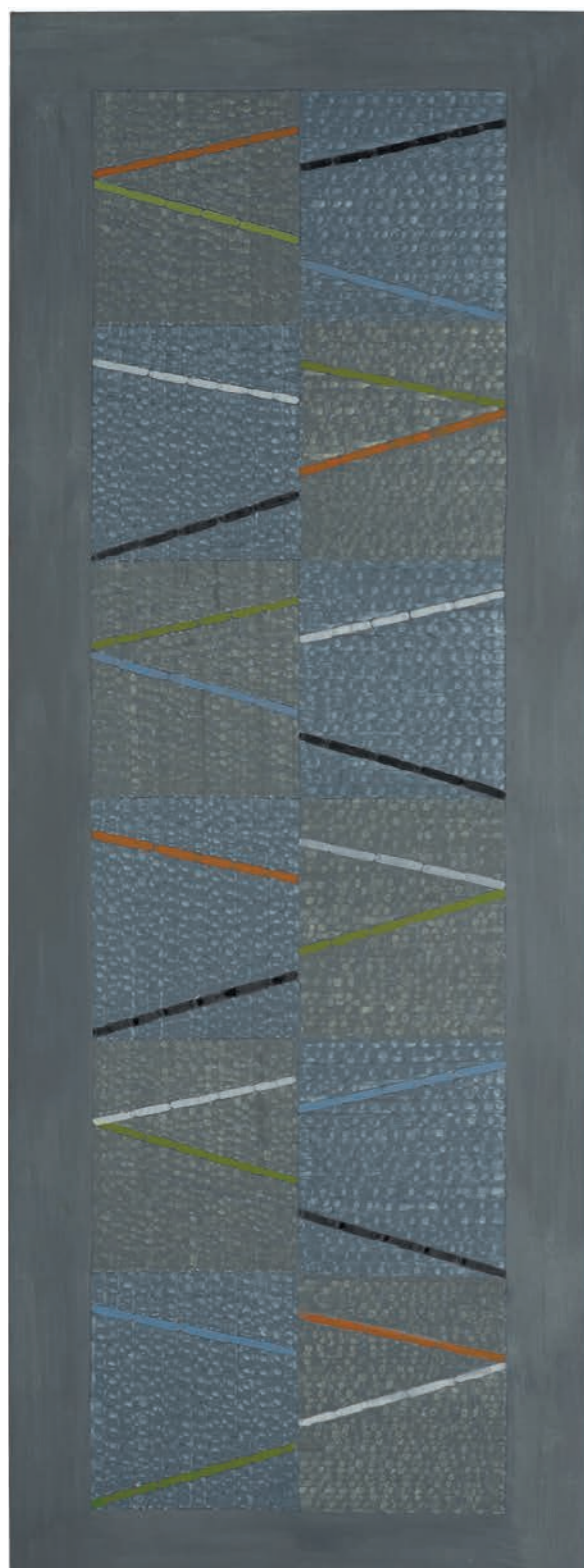
Trochę doświadczenia. Człowiek uświadamia sobie po latach pracy, że ma doświadczenie. Ciągłe zadają sobie pytania, czy jestem do tego stworzony, żeby przekazywać jakąś wiedzę artystyczną młodszemu od siebie. Było to dla mnie początkowo czymś deprymującym. Mówiłem strasznie ostrożnie, trochę się bałem. Mniej więcej po dwudziestu latach odkryłem, że mogę gadać swobodnie o tym, co wiem i z czym się zgadzam. To jest doświadczenie, którego człowiek nabywa i stara się przekazać. Tak było z moimi profesorami. Jedni gadali non stop od rana do wieczora, a inni przychodzili i mówili tylko jedno zdanie.

Na początku wydawało mi się, że to jest lekceważące. Ja tutaj oczekuję przyjścia profesora, a on mówi jedno zdanie i wychodzi. Dopiero po jakimś czasie zrozumiałem, że paplanina niekoniecznie jest dobrem. Czasem z tej liczby zdań jesteśmy w stanie wydusić tyle samo, co z jednego zdania. Te pojedyncze zdania bardziej pamiętam.

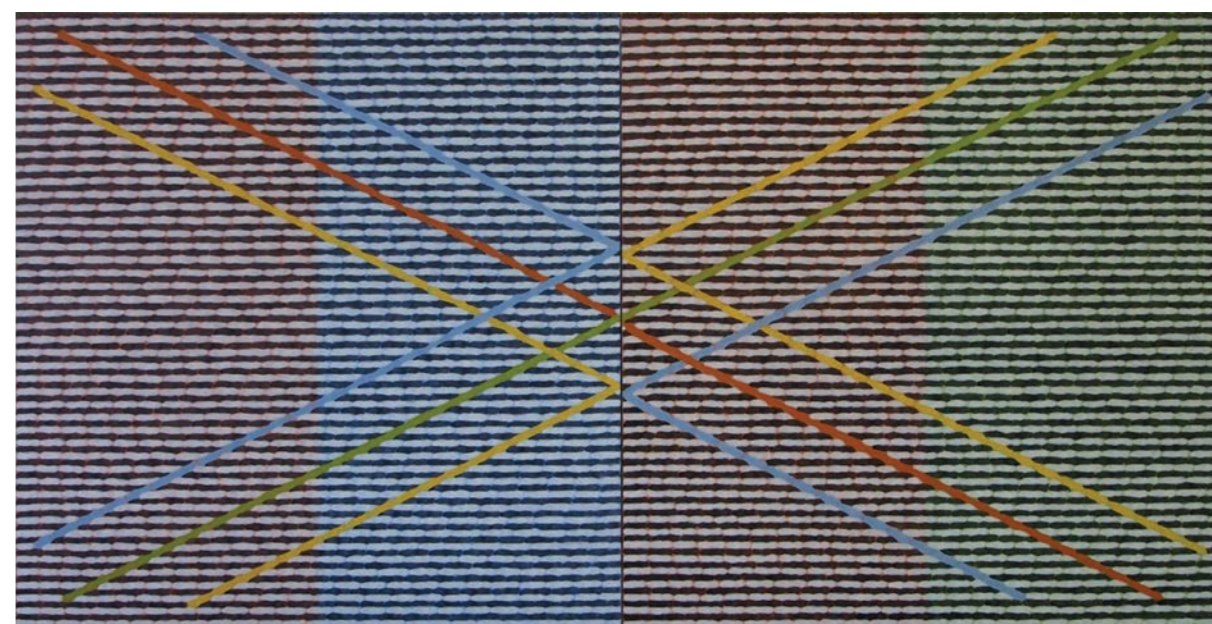
Wspomniałeś o profesorach. Czy masz na myśli profesora Stefana Gierowskiego?

Właśnie Gierowski mówił jednym zdaniem. Wystarczyło, że przyszedł, popatrzył i już wiedzieliśmy, o co chodzi. To już było jasne. Najbardziej zabawne były niektóre przeglądy. Pamiętam, jak większość dzielnie pracowała, a kolega przyniósł jakieś trzy prace, jakieś kwadraciki. Było to dla mnie zaskakujące, co profesor może powiedzieć na temat tych trzech prac. Tu była odwrotna sytuacja. Gierowski opowiadał wtedy półtorej godziny. Męczył człowieka do tego momentu, aż ten się wił i najchętniej by uciekł. Pokazał w ten sposób, że można opowiadać o każdej pracy, nawet takiej, która nawet na to nie zasługuje.

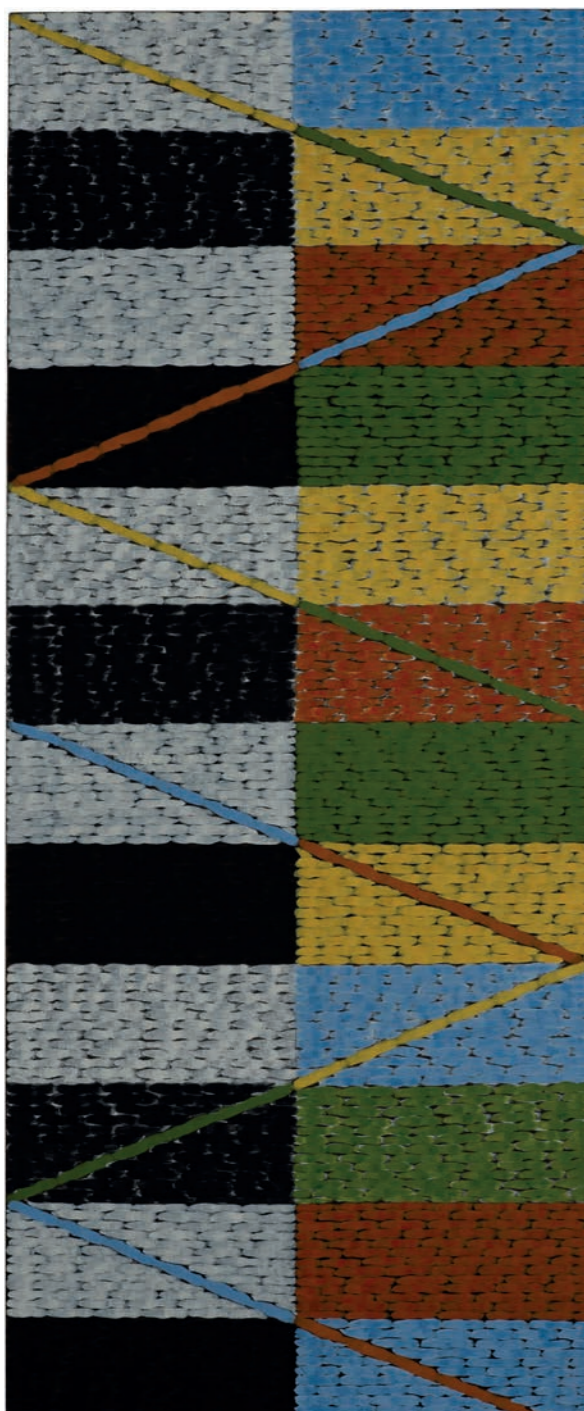
Tą opowieścią zwracasz uwagę studentów, na zagadnienia, których powinni się nauczyć. Dużo pięknych rzeczy w sztuce zostało wykonanych, ale można do tego dalej dołożyć cegielkę. Opowiadano już, że nastąpi koniec sztuki, koniec malarstwa, a to nieprawda.



Grzegorz Mroczkowski, *Pejzaż szary*,
2015, 200x70 cm, tempera żółtkowa



Grzegorz Mroczkowski, *Skosy*, 2015, 120x240 cm, tempera żółtkowa



Grzegorz Mroczkowski, **CZ-B-K**,
2016, 60x150 cm, tempera żółtkowa



Grzegorz Mroczkowski, **Tryptyk**, 2016-17, 120x360 cm, tempera żółtkowa



Grzegorz Mroczkowski, **CZ-B II**, 2015, 120x240 cm, tempera żółtkowa



prof. dr hab. Joanna Stasiak

Dyplom z malarstwa uzyskała w 1989 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w pracowni prof. Janusza Kaczmarskiego. W 1991 kontynuowała podyplomowe studia w The Ruskin School of Drawing and Fine Art w Oksfordzie, pod opieką prof. Stephena Farthinga. W 1998 roku wyjechała do Paryża na stypendium Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej, gdzie pracowała w Luwrze nad interpretacją obrazu Poussina Apollo zakochany w Dafne. Jest współautorką podręczników do szkoły podstawowej i gimnazjum z cyklu „Świat sztuki”. Od 1996 prowadzi autorską Galerię In Spe. Przez dwie kadencje piastowała stanowisko dyrektora Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie. Współorganizatorka konferencji i wystaw „Okruchy Atlantydy – Kapliczki Warmii” i „Jikihitsu. Sygnatury artysty”. Uprawia malarstwo sztalugowe z elementami pejzażu. Od dziesięciu lat maluje na jedwabiu. Mieszka i tworzy w warmińskim Trękusie.

She obtained her diploma in painting in 1989 at the studio of Prof. Janusz Kaczmarski at the Nicolas Copernicus University in Toruń. In 1991, she continued her graduate studies at the Ruskin School of Drawing and Fine Art in Oxford under Prof. Stephen Farthing. In 1998, she went to Paris on a fellowship from the Assistance Fund for Independent Polish Literature and Science, where she worked at the Louvre reinterpreting Poussin's Apollo in Love with Daphne. She is a co-author of elementary and middle school textbooks in the series "Świat sztuki". Since 1996, she has been running her own gallery, Galeria In Spe. She served for two terms as director of the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education. Co-organizer of the conferences and exhibitions "Specks of Atlantis – The Wayside Chapels of Warmia and Mazury" and "Jikihitsu. The Signature of the Artist". She practices easel painting with elements of landscape. For the last ten years she has been painting on silk. She lives and works in Trękus, Warmia.

Malowanie jest drogą, zadawaniem pytań rozmowa z Joanną Stasiak

Zaczynamy rozmowę od wybranego przez Ciebie obrazu.

Chciałabym żeby małpa z obrazu była świadkiem naszej rozmowy. To istota, która przejęła trochę ludzkich cech i mogłaby mówić za mnie. W dawnych opowieściach zwierzęta przemawiają do nas, ale to też trochę my sami.

Motyw małpy jest obecny w Twojej twórczości od lat.

Małpy wzięły się z mojej podróży do Indii, gdzie można je zobaczyć na wolności. Małpa jest naszym alter ego. Przez moment wydaje się być obrazem myśliciela, żeby za chwilę drapać się po sytym brzuchu. Nie wiemy pomiędzy jakimi siłami jesteśmy rozpięci. Po powrocie do Polski zaczęłam malować „Małpę karmiącą”. Pomyślałam, że nie jestem w stanie wprost mówić o macierzyństwie, a w ten sposób łatwiej mi opowiadać o moim doświadczeniu.

Teraz ten cykl, ma kontynuację w nowym motywie, jakim są ryby.

Ryby odbieram jako symbol religijny, nie tylko chrześcijański, ale także obecny w każdej kulturze. Na przykład bóg mądrości w starobabilońskich wierzeniach był przedstawiany jako ryba. Wyobraziłam sobie ich formy unoszące się na tle nieba, jak we wniebowstąpieniu. W rybach jest coś tajemniczego, a jednocześnie żywotnego. Z tych poszukiwań wynikły nowe formaty obrazów – kojarzące się z krzyżem, feretronem. Po podróży do Japonii inspiracją dla kształtu obrazów stały się też zawieszony na drążkach kimona.

Jak łatwo zauważyć, Twoje zainteresowania odległymi kulturami sięgają nie tylko Indii, ale jeszcze dalej na wschód, aż do Japonii.

Tam fascynujące są nawet szczegóły codziennego życia. Na przykład ryby przygotowywane w restauracji. Pamiętam danie z rybą okadzaną w ciemności dymem z palonej słomy. Wiecheć słomy spalił się dosłownie w dwie minuty. Było strasznie dużo dymu, a ryba wyglądała niesamowicie, jakby miała zamiar płynąć. Serwowane danie było tak blisko drzeworytu Hiroshige'go z ogromną rybą na pierwszym planie. Japończycy nie oddzielają codziennego, życia od sztuki.

Masz wobec tego konkretną wizję, zamysł kolejnego cyklu?

Fascynujące jest zawsze to, kiedy w trakcie pracy nad obrazem powstaje coś nowego. Szuka się, nie wiedząc dokładnie czego. Ułatwia to praca w cyklach. W jednej pracy nie umiałabym zawrzeć tego, co

chcę powiedzieć. Mam poczucie, że motyw rozwija się, zmienia, nabiera innych sensów. Kiedy powstaną już te różne warianty, wtedy wierzę, że dopowiedzą, wzmocnią swoje działanie. Malowanie jednego - zamkniętego dzieła przerasta mnie.

Malowanie to swego rodzaju filozofia, którą uprawiasz. Słowem kluczem może być także pojęcie duchowości.

Malowanie jest dla mnie sposobem życia, sposobem myślenia, rozpoznawania świata. Jest też rozpoznawaniem czegoś w sobie.

Istnienie „Świętej Trójcy” pędzla Andrieja Rublowa jest dla Pawła Floreńskiego dowodem na istnienie Boga. Dla mnie, istnienie niektórych obrazów jest dowodem na istnienie świata, który ma drugie i trzecie dno; świata duchowego, który jednocześnie nabrał namacalnego kształtu. Czasami jesteśmy w stanie zobaczyć to w świecie, a czasami jest nam łatwiej zobaczyć to przez obraz.

Świat na Twoich obrazach to często ujęty w koło kadr. Patrzymy nań przez szparę w deskach stoły. Dlaczego?

To jest szukanie tego, co znajduje się pomiędzy - trochę z tego, a trochę z tamtego świata - światła, które ma charakter alchemiczny. Łączy ono to, co na ziemi z tym, co na niebie. Jakiś okruczeństwo światła między deskami wydaje się zawierać w sobie daleki świat. Łatwiej mi zobaczyć dalekie w bliskim.

Wspomniałaś o pracach innych twórców? Jakie znaczenie mają dla Ciebie inni artyści?

Dla mnie są to inspirację równie mocne jak inspirowanie się naturą. Spotkanie z Poussinem, z Hokusai to spotkania z mistrzami. Nie ma znaczenia, że nieżyjącymi. To jest tak intensywne spotkanie, że nabiera charakteru podobnego do spotkania z realnym mistrzem. Rozpoczyna się od walki, od negacji. Poussina odrzucałam przez całe lata studiów za kostium, teatralny gest. Jego świat otwierał się przede mną stopniowo. Najpierw zobaczyłam malowane płasko sylwetki z drugiego planu, aż w końcu otworzył się dla mnie obraz z pejzażem, ludźmi, zwierzętami, drzewami i kamieniami. To był po prostu cały świat zobaczony przez malarza. Podobnie było z Hokusai. Początkowo widziałam spopularyzowaną egzotykę, by nagle w rysunku, który przedstawiał zgarbioną figurę malarza, dostrzec sylwetkę mojego mistrza.

Twoje prace mają nierzadko monumentalny charakter.

Myślę, że to wrażenie wynika z dużego formatu i centralnej kompozycji. Dzięki statycznemu układowi form silniej oddziałuje nawet drobny ruch figury.

Większość Twoich ostatnich prac powstaje w technice malarstwa na jedwabiu. Wydaje się, że ten warsztat jest Ci całkowicie uległy.

To jest nadal nieustanne eksperymentowanie. Trudność wynika z tego, że w czasie malowania wszystkie kolory są ciemne i trudno się połapać w ich relacjach. Trzeba czekać, aż wszystko wyschnie, żeby zobaczyć efekt. W pracowni mam słoje, a w nich rozrobione pigmenty i etykiety jedwabne z próbkami. Posługuję się tymi próbkami, tym kodem. Przygotowuję farby dużo wcześniej. Jest ich bardzo dużo, może trzysta różnych i ciągle robię nowe. To jest szczególnie ważne przy pejzażu, gdy muszę trafić w odpowiedni walor, we właściwy ton, bo inaczej nie osiągnę przestrzenności. Początkowo nawet myślałam, że ta technika nie nadaje się do malowania pejzażowego.

Jednym z kolejnych etapów doskonalenia Twojego warsztatu była podróż na wschód.

Wyjeżdżając do Japonii, miałam nadzieję zobaczyć, jak współcześni artyści pracują na jedwabiu. Okazało się jednak, że nawet w Kioto jest to niszowa technika, która ogranicza się do kopiowania starych wzorów. Tam żywa jest tradycja pracy na papierze, tradycja kaligrafii, malowania i drzeworytu. Zainteresowana sztuką polską profesor Akiko Kasuya zorganizowała mi spotkanie z Riną Madsudairą, która maluje na jedwabiu. Jednak spotkana w Kioto malarka nie nauczyła się tej techniki w szkole, ale doszła do niej sama. Używa gruntowanego jedwabiu, który staje się podobny do papieru. Na tym jedwabiu maluje samodzielnie ucieranymi farbami podobnymi do naszych akwarel. Prac nie utrwała. Nie ma problemu z rozlewaniem się farb. Jedwab jest sztywny. Oczywiście gdyby go zanurzyć w wodzie, to rozmazałby się zupełnie tak, jak akwarela. Prace, która mi pokazała były dla mnie zaskakujące, gdyż wyglądały tak, jakby były wykonane w technice akrylowej. Ta podróż pokazała mi, że warsztat którym się posługuję jest dla mnie wystarczający i że lubię zmaganie się z jego nieprzewidywalnością i przypadkowością. A przy tym niedościgłe wydaje mi się myślenie Japończyków o obrazie jako o trwałym zapisie ulotnej chwili.

Jak rozpoczęła się Twoja przygoda z jedwabiem?

Wszystko zaczęło się w Indiach. Na trzy dni przed wyjazdem moja przyjaciółka malarka Aleksandra Siemińska zapytała, czy będę tam pracowała. Odpowiedziała mi, żeby malować na jedwabiu. Początkowo technika ta wydawała mi się czymś zupełnie obcym. Po chwili zaczęłam przypominać sobie obrazy, które widziałam. Postanowiłam po prostu wykorzystać nowe podłoże i je sprawdzić. Zadzwoiłam do profesora Stanisława Trzeszczkowskiego, żeby mi powiedział, jak się maluje na jedwabiu. Poleciał przypiąć jedwab szpilkami do folii i kupić najprostsze farby do jedwabiu, utrwalane żelazkiem.

Jak wyglądały pierwsze próby z nową techniką?

To pierwsze dotknięcie było niezwykle. W słońcu, na dachu domu w Indiach rozpięłam jedwab. Położony kolor zaczął się na nim rozpląwać. Miałam okropne uczucie, jakbym coś poplamiała. Stał tam połamany, okrągły stół ogrodowy. Przyłożyłam blat i odrysowałam koło, żeby wprowadzić jakiś ślad porządku, jakąś granicę. W malowaniu na jedwabiu naprawdę ciekawe jest zderzenie między przypadkowością a zamysłem. Trzeba zmieniać koncepcję, wykorzystać to, co się zdarzyło. A jednocześnie w związku z tym, że tak trudno coś zmienić, trzeba mieć jasny zamysł kompozycji.

Jak to nowe doświadczenie zmieniło Twój dotychczasowy sposób pracy?

To jest zupełnie odmienny warsztat od malarstwa olejnego, w którym pracowałam dotychczas. Zwykle długo przemaalowywałam jeden obraz. Na płótnie można sobie nawet pozwolić na zaczynanie malowania bez koncepcji obrazu i poszukiwanie jej w trakcie pracy. Na jedwabiu tak się nie da. Trzeba wiedzieć, jaka będzie kompozycja, jaki będzie rozkład miejsc jasnych i ciemnych. Światło mamy tylko i wyłącznie z podłoża, z bieli jedwabiu. Nie ma białej farby i jeśli się za dużo powierzchni zamaluje, to światła nie da się odzyskać w procesie malowania. Robię szkice. Jest to bardzo pomocne. Zazwyczaj są one czarno-białe. Kolor to już jest kwestia ostatniej chwili. Najtrudniejsza jest kompozycja. Trudność polega na tym, że maluje się w poziomie, na dużym stole i co jakiś czas trzeba obraz powiesić w pionie albo wejść na drabinę żeby go zobaczyć w całości.

Masz zdolność tworzenia sytuacji artystycznych.

To wynika z ciekawości. Kiedy nad czymś pracuję, ciekawi mnie, jak ktoś inny by to zrobił, co wynikałoby ze wspólnej pracy. „Wielki Tydzień w Trękusie” był dla mnie ważnym projektem. W ramach pracy grupy artystów powstały wspaniałe obrazy opisujące wydarzenia tego tygodnia. Ciągłe mnie nurtuje temat religijny ujęty niejednoznacznie.

Jakie źródło miał projekt artystyczny nazywany przez uczestników „kapliczkowym”?

Znalazłam się na Warmii, gdzie wszędzie są kapliczki. Nie mają swoich serc, bo figury są zazwyczaj powyrywane. Mieliśmy okazję zobaczyć niektóre rzeźby z kapliczek zachowane w zbiorach na Zamku w Olsztynie. Wśród nich są bardzo poruszające Piety. Wydawało mi się ciekawe, żeby się z tym tematem zmierzyć. Nazwałam to działanie „Okrucy Atlantydy”. Do malarzy dołączyli rzeźbiarze. Z tego spotkania w Klebarku Wielkim powstały ciekawe realizacje z wielkich lipowych pni na placu między kościołem a plebanią. Lucyna Kraśkiewicz wyrzeźbiła Pietę. Maria trzyma przed sobą ciało Chrystusa odbitego w drewnianej dzieży.

Jak myślisz? Czy umiejętności artystyczne są wrodzone, czy można ich nauczyć?

Można je kształtować. Można pomóc wydobyć jądro talentu. Tym właśnie zajmuje się pedagog – artysta, rozpoznaniem predyspozycji, usłyszeniem tego, co ktoś chce powiedzieć.

Jakie znaczenie dla artysty mają jego artystyczni tutorzy?

Wpływ pedagogiczny jest czymś bardzo trudnym. To nie jest prosta relacja. Uważałam początkowo, że muszę zmienić swojego nauczyciela. Janusza Kaczmarskiego, który potem stał się moim mistrzem, uważałam za zbyt dyscyplinującego i ograniczającego. Wydawało mi się, że potrzebuję więcej swobody. Prawdziwy mistrz i prawdziwy uczeń wybierają siebie nawzajem, czasami po walce.

Jesteś artystką, ale jednocześnie pracujesz jako pedagog. Masz swoją metodę?

W tej pracy chodzi o to, żeby usłyszeć, co student chciałby powiedzieć i rozpoznać, jakie ma zdolności. Polega to na zadawaniu pytań. Trzeba nauczyć go, żeby nie zadowalał się pierwszą odpowiedzią, gdyż zwykle jest ona banalna. Trzeba wyrobić podejrzliwość, żeby oprzeć się temu bezkrytycznemu głosowi, który mówi, „bo ja tak widzę, bo ja tak chcę”. Doświadczenie podpowiada nam, że potrzeba skupienia, by prawdziwie wsłuchać się w siebie. Dlatego tak zwracam uwagę na każdy moment w pracowni. Już rozgadane wejście i nieuważne rzucenie okiem na martwą naturę może sprawić, że stracimy ten dzień pracy. Tylko maksymalnie napięta uwaga daje szansę na własne spojrzenie.

Masz doświadczenie pracy w szkole plastycznej. Jak oceniasz pogląd, że uczeń może być zdolny, ale leniwy?

Pracowałam przez krótki czas w liceum. Miałam rzeczywiście bardzo zdolną klasę. Była tam między innymi Majka Kiesner, Piotrek Bukowski, Ola Waliszewska, Ania Czarnota. W pokoju nauczycielskim często słyszałam, o innych uczniach, że ten i tamten taki zdolny, tylko nie pracuje. Wszyscy byli bardzo zdolni, tylko nikt nie pracował. Wtedy sobie zdałam sprawę i powiedziałam na głos, że zdolność to jest możliwość podjęcia kolejnych prób, podejmowanie wysiłku. Zdolności plastyczne są dosyć powszechne, bardziej powszechne niż muzyczne, ale dopiero, gdy ktoś chce podejmować kolejne zadanie, jest rzeczywiście zdolny.

Masz także doświadczenie pracy ze studentami.

U nas na studiach to jest wspaniałe, że można sobie wybrać pedagoga, z którym się pracuje, i u którego robi się dyplom. Ta prawdziwa relacja jest bardzo głęboka i jest zależnością. Również nauczyciel uczy się od uczniów. Dostrzega, że ktoś potrafi zrobić coś, czego on nie potrafi. Zachwyca go pomysł, na który sam nie wpadł. To jest wspaniałe. Gdy jadę na plener studencki, ciekawa jestem, jak ten rok będzie pracował. Uważam, że w pracy pedagogicznej jest to ważny moment. Są to dwa tygodnie skupienia. Można przeżyć te wszystkie etapy, które potem towarzyszą w dalszej pracy: fascynację, zmęczenie, zniechęcenie, próby rozpoczynania na nowo, wyciąganie wniosków.

Na jednym z plenerów zrobiliśmy taką zabawę. Postanowiliśmy wybrać z każdego przeglądu prace dla nieistniejącej osoby, która nie zaliczy pleneru. Przeważnie były to pierwsze prace. Było miło patrzeć, jak bez bólu, bez urazy i bez żalu wszyscy dorzucali się do tej teczki. Okazało się, że nieistniejący student należał do jednego z najbardziej konsekwentnych, co wywołało mnóstwo zdrowego śmiechu.

Myślę, że wiele się nauczyłam dzięki pracy pedagogicznej, chociażby pracy w cyklach. Mówiłam studentom, żeby nie męczyli prac i robili następne. We własnej pracowni pomyślałam, że skoro im tak radzę, to powinnam zrobić to samo. Nie sposób przewidzieć, jak to się zakończy. Z pracą pedagogiczną jest tak jak z obrazem. Ma się pewne doświadczenie, ale ono nie jest przydatne do końca w tym nowym działaniu. Tak samo jest z każdym nowym studentem.

Doświadczenia pracy pedagogicznej doprowadziły Cię do pewnych uogólnień.

Zajmowanie się sztuką to brak akceptacji, codzienne zniechęcenie i zmaganie się, a potem wychodzenie z tych stanów. Doskonale to opisywał Józef Czapski. Rozpracował te niemożności, to zniechęcenie, ten trud. Jak zabierał się za malowanie, to czuł się jak mnich, którego wszystkie demony odciągają od modlitwy. Na tym zmaganiu buduje się sztuka.



Joanna Stasiak, *Ichtyis II*, 2018, 197x163 cm, malarstwo na jedwabiu



Joanna Stasiak, *Miasta ryb*, 2019, 260x230 cm, malarstwo na jedwabiu



Joanna Stasiak, *Pejzaż z górą*, 2012, 175x113 cm, malarstwo na jedwabiu



Joanna Stasiak, *Malpa*, 2012, 130x110 cm, malarstwo na jedwabiu



prof. dr hab. Mariusz Woszczyński

W latach 1985-1990 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego, z aneksem z grafiki warsztatowej w pracowni doc. Rafała Strenta. W latach 1990-1994 był asystentem w pracowni malarstwa prof. Teresy Pągowskiej oraz trzech pracowniach rysunku i w pracowni rzeźby na Wydziale Grafiki. W latach 90. Przebywał na stażach i stypendiach w Marsylii, w Ecole d'Art, w Kunstakademie w Düsseldorfie oraz w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych La Cambre i Wolnej Szkole RHoK w Brukseli. Od 1996 r. pracuje na Wydziale Rzeźby w pracowniach rysunku prof. Zofii Glazer-Rudzińskiej oraz prof. Jacka Sienickiego. Od 2005 r. prowadzi pracownię rysunku i malarstwa. W 2015 r. otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. W latach 2012-2015 prowadził pracownię malarstwa w Instytucie Edukacji Artystycznej APS w Warszawie. Uprawia malarstwo, grafikę i rysunek.

He studied at the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting in 1985-1990. He obtained his diploma with distinction from the studio of Prof. Rajmund Ziemiński and an annex in print-making from the studio of docent Rafał Strent. In 1990-1994, he worked as an assistant in the painting studio of Prof. Teresa Pągowska and in three drawing studios and the sculpture studio at the Department of Graphic Art. In the 1990s, he took part in internships at the Ecole d'Art in Marseilles, the Kunstakademie in Düsseldorf, and La Cambre and Rhok Academie in Brussels. From 1996 he has been working at the Department of Sculpture in the drawing studios of Prof. Zofia Glazer-Rudzińska and Prof. Jacek Sienicki. He has been heading his own drawing and painting studio since 2005. In 2015, he was named Professor of Visual Arts. In 2012-2015, he headed the painting studio at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education. He practices painting, printmaking and drawing.

Inspiracja jest w naturze

rozmowa z Mariuszem Woszczyńskim

Jak wspominasz czas swoich studiów?

Studiowałem u profesora Rajmunda Ziemskiego. To był ostatni okres, kiedy jeszcze Warszawska Akademia Sztuk Pięknych miała ten charakter, jaki posiadała w latach 60. i 70. XX wieku. To była Akademia Cybisa, Nachta, Tomaszewskiego, Sołtana. To nie tylko była Akademia Malarstwa, lecz także przedwojennych tradycji wzornictwa przemysłowego, architektury wnętrz, myślenia kompozycją i warsztatem. Te tendencje były obecne w Warszawie od samego początku, od czasów Stabrowskiego, Breyera, Skoczylasa, Ostoi-Chrostowskiego, Pruszkowskiego. Jako student w latach 80. XX wieku, zetknąłem się ze środowiskiem grupy malarzy, którzy byli związani z kręgiem „Arsenału”. W 1955 roku zrealizowali w Warszawie wystawę, która była w jakimś stopniu oporem przeciwko naciskom politycznym. To była cała plejada twórców. Powojenne środowiska malarstwa polskiego to szeroka opowieść, wpływ stylów, kierunków, tendencji. Niezależnie od nacisków politycznych tamtych czasów, pojawiło się wielu ciekawych malarzy. Miałem szczęście być na Akademii, kiedy myślenie malarzkie było podstawą działania plastycznego. Nasi profesorowie mówili, że musi być, po pierwsze, fascynacja naturą, po drugie innymi malarzami, którzy są od nas lepsi i pozostaną lepsi, i po trzecie własna praca. Na studiach robiłem trochę grafiki i rzeźby. Był taki rok otwarty, wcześniej, jeszcze w latach 60., gdzie na pierwszym roku studiów poznawało się różne techniki, potem to zlikwidowano. Jak mówił profesor Henryk Tomaszewski: Ważny jest warsztat, rzemiosło, technika, ale trzeba mieć do tego klucz. Wydział Grafiki od tego czasu się rozrósł i ma zupełnie inne znaczenie, jak w czasach moich studiów, asystentury, gdzie bardzo istotna była kompozycja na malarstwie, tak samo jak technika na grafice warsztatowej.

Jaki wpływ na studentów miała sztuka światowa?

Kiedy studiowaliśmy na wydziale malarstwa nie można było tak jak teraz swobodnie jeździć po świecie. Kolega załatwił wycieczkę do Włoch. Miesiąc czekaliśmy na wizę. Pracowaliśmy pod Casertą. Wykonywaliśmy pracę konserwatorską w ogromnym pałacu i parku, który nazywają włoskim Wersalem, ale najważniejszy był sam wyjazd. Pamiętam Muzeum Archeologiczne w Neapolu. Pierwszy raz zobaczyłem malarstwo pompejańskie. Jest ono niesamowicie proste, klarowne, a równocześnie bardzo

przestrzenne, rozbudowane, pełne żywego koloru. Oczywiście inspiracja malarstwem pompejańskim pojawiła się w XIX wieku, kiedy odkrywano Pompeje, ale wtedy malarze malowali w stylu akademickim i ówczesne odkrycia Pompei czytało się inaczej niż obecnie. Stosowano świętą zasadę: rysunek, kolor. Malowano kolumbryny, które dziś kojarzą się bardziej z kinem, z tematem potraktowanym stricte. A Pompejanie byli przecież w klimacie Moneta czy Wyspiańskiego. Charakteryzowało ich krótkie myślenie i szybkie, celne działanie. Bezpośredniość i umiejętność obserwacji. Taka fascynacja, jak Japończykami u postimpresjonistów.

Kogo najbardziej cenisz spośród artystów? Jakie znaczenie dla Ciebie ma polska spuścizna artystyczna?

W historii sztuki Polacy są niedowartościowani. Nikt nas nie dowartościował i sami się nie dowartościujemy. Nie jesteśmy Niemcami. Nie jesteśmy Włochami. Nie mamy tej ciągłości, tradycji, ale mamy ciekawe okresy. Jednym z nich jest czas, kiedy Fałat odnowił Akademię, kiedy tworzyli Wyczółkowski, Mehoffer, Boznańska, Pankiewicz, Stanisławski. Malarze z całej rozbiorowej Polski jeździli do Krakowa by studiować. Wcześniej nie było szkoły, bo nie było pozwolenia od zaborców na jej utworzenie. Jeżdżono do Monachium i Paryża. Jeździli bracia Gierymscy, Witkiewicz, Brandt, Wyczółkowski, który także pojechał do Paryża. Kiedy studiował w Krakowie i nie miał, gdzie mieszkać, spał w pracowni u Matejki. Jan Matejko był wspaniałym człowiekiem wielkiej klasy i donatorem. Kiedy nie było nas na mapie, był malarzem dokumentującym, opisującym naszą trudną historię z pełnią wiedzy i ku pokrzepieniu serc. Był naprawdę spiritus movens wszystkich wydarzeń związanych ze Szkołą, z zabytkami, kościołami dawnego Krakowa. Wtedy je odkrywano na nowo, rekonstruowano. Jeździł z rodziną do Krzesławic, gdzie miał dworek. Tam spotkał Włodzimierza Tetmajera, świetnego pejzażystę, chłopomana, opisanego w „Weselu” Wyspiańskiego. Pewnego razu powiedział do niego: „Drogi Panie, z rana jak obywatelka chłopka idzie do studni po wodę, to także widzę w słońcu cienie niebieskie na jej koszuli, ale to już wy tak malujcie, ja zostanę przy królach, podmalówkach i w brązach, już się nie zmienię, niech każdy pracuje w swoim charakterze.” Z tej epoki jest Piotr Michałowski, mistrz kameralnego portretu, piewca epopei napoleońskiej. Jeszcze można by wspomnieć o Henryku Rodakowskim, także wielkim portreciście, który miał objąć schedę po Matejce.

A w bliższych nam czasach?

Środowiska artystyczne po II wojnie światowej funkcjonowały przy szkołach. W Gdańsku odbudowywano miasto po bombardowaniach, po zniszczeniach wojennych. Stworzono szkołę w Sopocie. To właśnie tam uczył Artur Nacht-Samborski, który później został ściągnięty do Warszawy. Podobnie jak Marian Wnuk, przed wojną pracował we Lwowie. Warto prześledzić, jak się układały losy tych, którzy przeżyli okupację niemiecką i wojnę. Kraków wzmocnili przybysze ze Lwowa, z Podola. Bardzo dużo napłynęło stamtąd malarzy, między innymi Czesław Rzepiński. W Muzeum Narodowym w Poznaniu są prace malarzy z lat 50., 60. i 70. Jest to chyba największa ekspozycja muzealna tego typu. Można na niej prześledzić wielość postaw z tego czasu, różnorodność środowisk. Tak wspaniale piszącego o sztuce praktyka jak Józef Czapski później nie było. Był to wybitnej klasy artysta, myśliciel, rysownik. Całe ówczesne pokolenie, to prawdziwe charaktery. Pamiętam opowieści naszych profesorów Pągowskiej, Sienickiego, Ziemskiego. Opowiadali o Nachcie, o tym, co robił Cybis, co robił profesor Szczepański, Potworowski, Jarema.

Wszyscy ci koloryści, którzy studiowali jeszcze przed wojną u Pankiewicza, w Krakowie i Paryżu. Warto wspomnieć o ważnej postaci życia kulturalnego Krakowa, Hannie Rudzkiej-Cybisowej. Nie do podrobienia są tacy, którzy w swoisty sposób potrafią wprowadzić wydarzenia z życia w obraz, obraz będący emanacją wyobraźni. Przykładem mogą być Tadeusz Brzozowski, czy Janina Kraupe, kolejne pokolenie malarzy wyrastające już po kolorystach. To są perły, różne temperamenty. U nas jest wielu wspaniałych malarzy, rzeźbiarzy. Polacy są indywidualistami i w tym quasi zawodzie widać to szczególnie.

Dla Paula Klee warto polecieć do Berna, żeby zobaczyć jego prace. Za jego czasów pokazywali go palcem, a on, mimo to zaczął myśleć po swojemu, inaczej. Każdy dla siebie powinien odkryć jakiegoś malarza. Dawniej nie można było swobodnie podróżować. Teraz jeździmy do Paryża, do Pragi. Podziwiamy, można rzec, cały świat. Czasami odkrywa się obrazy, które są nieznanego pędzla i są ciekawe, mamy tradycje dawnej sztuki ludowej, czy malarstwo art brut, czy obrazy dewocyjne z kościołów. Inspiracja jest właściwie wszędzie do odkrycia, liczy się jej pogłębienie, czyli zajęcie własnego terenu w malarskim działaniu.

W jaki sposób pracujesz?

Rysunek stanowi podstawę wszelkich działań. Pracuję dość szybko w trakcie konkretnej realizacji. Wcześniej człowiek chodzi, myśli, zastanawia się. Maluję tematy z wyobraźni. Realizacja to już kwestia bardziej wyobraźni niż bezpośredniej fascynacji naturą. Staram się tak pracować, aby to, co jest ważne w obrazie, czyli kompozycja i forma, zaistniały. Te sprawy są widoczne dla widza. Staram się, żeby obraz jakoś zaistniał, żeby miał i swoją gęstość i swój kontrast i elementy, które widać w pierwszym planie i elementy, które widać w drugim planie. Zwykle pracuję dość impulsywnie. Czasami jest tak, że trzeba pracować nad obrazem dłużej, ale zawsze musi być koncepcja.

Jakie znaczenie ma inspiracja i temat?

Inspiracja jest zawsze ważna. To nie musi być, Bóg wie co. Biegnie rytm życia i my w tym rytmie żyjemy. Wystarczy, jak człowiek się ukierunkuje w tę stronę. Inspiracja, ta pierwsza, jest w naturze.

Jak powstają Twoje obrazy i skąd wziął się pomysł na powtarzalność motywów w Twoich pracach?

To jest swego rodzaju przypadek. Nad tym się nie zastanawiam. Są dwie metody pracy niezależnie od stylu. Nauczyciele mówili o romantyzmie i klasycyzmie, a my jesteśmy gdzieś pomiędzy, z naszymi myślami i działaniami. Człowiek stara się, żeby była kompozycja, a czasami tak się dzieje, że ona ucieka. Wtedy trzeba głębiej wejść w temat - już czysto plastycznie. Trudno jest wszystko zwerbalizować. Po pracy nad większymi obrazami człowiek zaczyna rysować, zaczyna szkicować i pewne tematy wracają. Maluję płaską plamą. Przestrzeń buduję kolorem, a nie bezpośrednio jako przestrzeń stricte w rysunku perspektywicznym. Stąd wynika moje zainteresowanie malarstwem, nazwijmy je prostszym. Interesuje mnie, jak malowano w średniowieczu czy jeszcze dawniej. Mam prace lepsze i gorsze. To jest naturalne. Przy sposobie pracy, gdzie powstaje seria obrazów, trzeba elementy porządkować, one się jednak i tak przenikają. Jak mi za łatwo idzie, to też jest niedobrze.

Jakie tematy chętnie malujesz?

Jest plaża, element architektury, który się czasem powtarza i jakaś para. Fryzjer to też mój częsty temat. Lubię fryzjerów. Zawsze chodzę i oglądam ich pracę.

Skąd wziął się częsty w twoich obrazach i rysunkach motyw rowerzysty?

Byłem raz na plenerze w Holandii. Nawet starsze kobiety wsiadały na rowery i rano jeździły po zakupy. Człowiek jest w ruchu ciągle. Rowerzysta to prosta forma, którą można doprowadzić do znaku malarskiego.

Prowadzisz zajęcia z malarstwa dla studentów. Czy można nauczyć malarstwa?

Oczywiście, że można. Jak najbardziej. Najważniejszą rzeczą, jeśli chodzi o sprawy malarskie jest to, czego uczył Józef Pankiewicz, kiedy mówił o płaszczyźnie barwnej i jej działaniu. My pożeramy ją oczami. To jest tak zwana „gra barwna”, kontrast barwny, na którym opieramy działanie obrazu. Mówił o zewnętrznej stronie tego, co widzimy. Ale najważniejsze jest to, co jest schowane w obrazie. Dobrze jest mieć także możliwość poznania zbiorów historycznych malarstwa, możliwość zafascynowania się malarstwem dawnym, renesansowym, barokowym, czy rzeźbą, poznania muzeów na świecie. To jest takie myślenie, gdzie przyporządkowujemy wszystkie wartości artystyczne wartościom duchowym. Teraz mamy okres, gdy je właściwie zagubiono. Każdy, kto funkcjonuje w świecie sztuki musi wybrać ten swój worek, którym zacznie operować, walizę przeżyć, wydarzeń, spotkań, ludzi. Im więcej do niego włoży, tym więcej będzie mógł z niego wyjąć. Im więcej posłuchasz, im więcej zobaczysz, tym więcej możesz wykorzystać, przeżyć. Profesor Jacek Sienicki mówił, żeby nie przejmować się jak jest za dużo elementów w obrazie, bo to potem, z czasem wyczyści się, poprzez pracę i działanie, myślenie malarskie i praktykę.

Od lat uczysz także na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Już ponad dwadzieścia lat pracuję na rzeźbie. Wcześniej pracowałem jako asystent na grafice. Jesteśmy na wydziale, który ma konkretne wymagania. Pracownia rysunku i malarstwa, w której pracowałem najpierw jako asystent, a teraz ją prowadzę, opiera się na służeniu rzeźbie. Pracujemy z natury. Chodzi o to, żeby student się rozwijał, rozrysował się, żeby zaczął myśleć formą, kompozycją, nauczył się obserwacji, żeby ten rysunek pomógł mu w realizacji formy rzeźbiarskiej. Od razu widzę, jak student maluje. Młodzi muszą nabierać tempa, iść wyżej niż my. Nie ma zasady, że wszystko ma być tak, a nie inaczej. Każdy ma swój wewnętrzny rytm, możliwości, potrzeby, wrażliwość, jakieś rzeczy z którymi musi walczyć.

Czyli pełna dowolność?

Nie. Dawniej na rzeźbie było mnóstwo technicznych przedmiotów, które szkoliły manualnie. Podobnie na grafice. Byli fachowcy jeszcze, można rzec, sprzed wojny. Tu spawasz, tu młoteczką stukasz, tu na kamieniu pracujesz, narzucasz gips, robisz odlew. To jest rzemiosło. To, czym człowiek dysponuje i co potrafi zrobić. Zrób but, zrób stół, czyli najprostsze rzeczy, żeby je poznać. Trzeba poznać pryncypia. Teraz włączasz komputer i jest prościej. Ludzie przestali myśleć technicznie. Mój dziadek był szewcem. Jak robił buty, to były to prawdziwe buty. Potrzebował do tego wielu narzędzi. Teraz mamy automaty, które robią rzeczy.

O czym warto mówić studentom?

Najważniejsza w malarstwie jest praktyka. To jest po prostu praca. Zawsze coś odkrywamy. To jest ludzkie, naturalne. Jesteśmy w ciągłym ruchu. Poprzednicy nas motywują. Człowiek siedzi jak jubiler i ma przed sobą piękny kamień. Będzie z nim chodził i od razu go nie rozkroi. Jak mamy coś cennego

na czym nam zależy, to trzeba namysłu. Tematów są tysiące. Musimy jednak wprowadzić jakiś porządek. W szaleństwie nie ma żadnej metody. Trzeba myśleć. Stosować umiejętność obserwacji w rysunku, przy różnorodnej technice. To obserwacja jest zacznym, prowadzi nas ku myśleniu plastycznemu.

Nad czym teraz pracujesz?

Ostatnie prace są wynikiem pleneru na południu Francji, w Nicei. Rysunki powstawały równolegle z malarstwem. Fascynująca jest prostota plaży i dalszego planu. Z obrazami chodziłem dłużej, są bardziej nawarstwione. Pomysł został zrealizowany przez inspirację naturą. Połączyłem kilka widoków. Zwykle rysuję z wyobraźni. Jest dużo rysunków, gdzie jest horyzont, rowerzyści, dziewczyny na plaży, łapie się światło - takie tematy wakacyjne. Temat jest zawsze dobry. Nie ma tematów złych, ale ważne jest to, co się z tego robi.

Masz swoje ulubione techniki i narzędzia?

Używam obecnie farb wodnych. Lubię także płaskorzeźby. Kiedyś byłem u profesora Piotra Gawrona podczas piaskowania, w jego pracowni, w realizacji na mułek. To mnie zainspirowało. Lubię malować z piaskiem, akrylem, czy gessem. Coś się wtedy na obrazie dzieje. Jednak maluję pędzlem, powiedziałbym - po bożemu. Wróciłem do dużych formatów około 200 - 150 cm., które robiłem na dyplom w 1990 roku i zaraz potem, kiedy opierałem się na kolażowych rysunkach. Były one właściwie projektami do tych większych formatów. Także trochę czasu już upłynęło od tego momentu. Jakoś szczęśliwie mam wciąż znów czas, żeby nadal realizować większe formaty. Staram się utrzymać pewien otwarty rytm, także w formatach zbliżonych do 100x70 czy 50x70 cm. Zwiększyłem gęstość. Ale obrazy są, mimo to bardziej transparentne, świetliste, a równocześnie nie tak mocne w działaniu, nie tak określone, jak te prace wynikające z rysunków z lat 90. Wtedy powstawały z przeżycia. Teraz jest swobodniej, ale bez tego wewnętrznego ciśnienia, stąd bardziej staram się myśleć o kolorze, nastroju.

Obecnie zdarza się, że bordiura zamyka obraz. To fascynacja jego płaskością. Przecież w starych księgach zamykano rysunek, miniaturę ramką. Ta bordiura pomaga zachować powtarzalność elementów, ich wielkości. Bez niej obraz by się wylał. Raz mocniej działa kolor, raz bardziej rysunek. Jednak myślenie malarskie jest najważniejsze. W moim przypadku trudno powiedzieć, gdzie jest narysowane, gdzie jest namalowane. To, jak pracuję nie każdemu musi się podobać. Ale jeżeli to robię, to znaczy jest coś, co mnie zmusza do tych działań. To jest jakaś potrzeba. Kompozycja obrazu i jego koncepcja decydują o jego charakterze. Co trzeba zrobić? Trzeba to praktykować. Trzeba to wykonać. Człowiek jest zbudowany nie tylko z wartości pozytywnych. Różne w człowieku drzemią siły, tylko trzeba je przełożyć na wartości.

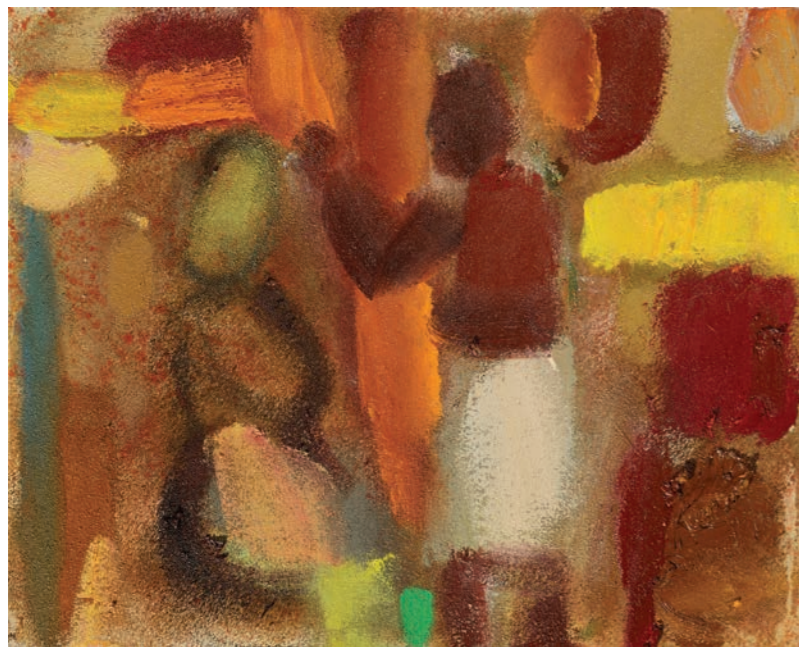
Jaki jest świat współczesnych wartości?

Teraz mamy ogromną komercję. Pokazują w mediach nieszczęścia, ludzkie dramaty. Kultura zeszyła na drugi plan i jest już jakby elementem biznesu. Kiedy mówimy o dawnych czasach, ludzie mieli trudniej niż my teraz, ale wartości były dla nich istotne. Profesor Rajmund Ziemiński mówił, że gdy czytasz kryminał, czytasz Balzaca, gdy czytasz Mickiewicza, musisz zachować pewną proporcję, abyś wiedział, co czytasz, gdzie jest wartość, prawdziwa wartość. To jest trudne do wytłumaczenia. Gombrowicz miał swoją teorię. Dlaczego Słowacki wielkim poetą był? Czy był? I tak właśnie jest. Dla kogoś coś jest, a dla

kogoś coś nie jest wartością. Tak też jest z obrazem. Ktoś powie o moich pracach: „bohomy, on nie umie rysować”. Reakcje są różne. Ale jest wolność osądu. Tu nie ma ograniczenia. Z malarstwem jest tak, że jest ono w dalszym ciągu otwarte.



Mariusz Woszczyński, **Łuck**, 2013, 45x65 cm, olej na płótnie



Mariusz Woszczyński, *Fryzjer czerwony*,
2015, 55x65 cm, olej na płótnie



Mariusz Woszczyński, *Pejzaż z rowerzystą*,
2015, 80x110 cm, olej na płótnie



Mariusz Woszczyński, *Dobosz wileński*, 1999, 110x75 cm, olej i akryl na płótnie



prof. dr hab. Wiesław Bieńkuński

Ukończył Akademię Sztuk Pięknych uzyskując dyplom z grafiki warsztatowej w pracowni Zenona Januszewskiego wyróżniony Nagrodą Rektora w roku 1982, oraz aneks z malarstwa w pracowni Jerzego Tchórzewskiego. Od 1983 roku jest członkiem Okręgu Olsztyńskiego ZPAP. W latach 1991-2003 pracował w Wydziale Urbanistyki i Architektury Urzędu Miasta Olsztyna na stanowisku plastyka miejskiego. Był wieloletnim pracownikiem naukowym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Od roku 2006 pracuje w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, gdzie pełni funkcję kierownika Pracowni Grafiki i prowadzi stworzoną przez siebie Pracownię Grafiki Warsztatowej. Jego domeną artystyczną jest grafika warsztatowa i malarstwo. Mieszka i tworzy na Warmii.

He graduated from the Academy of Fine Arts, obtaining a diploma in printmaking from the studio of Zenon Januszewski (Rector's Prize in 1982) and an annex from the studio of Jerzy Tchórzewski. Since 1983, he has been a member of the Olsztyn Branch of the Polish Association of Artists (ZPAP). In 1991-2003, he worked at the Olsztyn City Office in the Department of Urban Planning and Architecture as the city artist. He worked as an academic at the Warmia and Mazury University in Olsztyn for many years. He has been working at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education since 2006, heading the Graphic Art Studio and the Printmaking Studio, which he established. He practices printmaking and painting. He lives and works in Warmia.

To co robię, wynika z tego, gdzie jestem rozmowa z Wiesławem Bieńkuńskim

W Twoich działaniach twórczych widoczne są pewne etapy.

Ja tego tak nie widzę. Malując czy wykonując matrycę graficzną, jestem bardzo uważny, zawsze dążę do odczucia napięcia. Staram się je wyrazić, dlatego sięgam po różnorodne materiały i narzędzia. Eksperymentuję, poszukuję nowych metod pracy, jeszcze przede mną niewypróbowanych. Nie odchodzę zbyt daleko od klasycznego warsztatu. Rozwijając go, ulegam dalszym inspiracjom. Natomiast w malarstwie jest inaczej, wystarcza mi jedynie kolor.

Wychowałeś się w Częstochowie. To miejsce wywarło duży wpływ na Twoje działania twórcze.

Jasna Góra to moje młode lata. To był inny czas. Pielgrzymki na Jasną Górę nie wyglądały tak radośnie jak dzisiaj. Ludzie byli wymęczeni, szarzy; często ostatni odcinek drogi, Aleję Najświętszej Marii Panny, pokonywali na kolanach. Mieszkałem właśnie tam, przy trzeciej alei, na skrzyżowaniu ulicy Karola Szymanowskiego i Zofii Stryjeńskiej. Pod samą Jasną Górą panowała powaga i skupienie, ale były też stragany, których wraz z kolegami nie mogłem ominąć obojętnie. Były na nich rzeźbione świątki i malowane święte obrazy, ale również pukawki, korkowce i drewniane ptaszki na kółkach. Już nie ma tego wszystkiego, co wypełniło moje dziecięce i młode lata.

Ojciec mojego kolegi z ulicy Siedmiu Kamienic był znanym Częstochowskim malarzem. Pracownię miał w domu. Cały dom pachniał farbami olejnymi i terpentyną. Uwielbiałem ten zapach. Później poznałem malarkę, panią Sabinę Lonty i do niej chodziłem na naukę rysunku. Miałem ukończoną zawodową szkołę i odbyłą dwuletnią służbę wojskową oraz kilka lat pracy w różnych zawodach.

Podjąłeś studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Pracowałem cały rok rysując i malując w mieszkaniu pani Sabiny Lonty. Czułem się przedziwnie wspaniale. Mieszkanie – pracownia - zapach oleju lnianego i terpentyny. U pani Lonty przygotowałem teczkę do egzaminów wstępnych. Moja mama była sceptyczna. Obiecała jednak, że jak zdam egzamin i zostaną przyjęty na Akademię, to będzie mnie wspomagała finansowo (w tamtych czasach nikomu się nie przelewało). Ojciec pochodził z Wileńszczyzny, a rodzina mojej mamy z Galicji. Wiele się nasłuchałem o bohaterskich czynach mojego dziadka Kaliksta Pasiewicza, a zwłaszcza o braciach, którzy zginęli w czasie wojny. Kapitan Adam Pasiewicz zginął w 1939 roku w obronie Gdyni. Jak zginął Stefan

Pasiewicz, nikt dokładnie nie wiedział. Wiadomo było, że został zastrzelony przez Rosjan w 1945 roku. Te wspólne dramatyczne przeżycia zbliżyły rodzinę.

Były lata siedemdziesiąte. Z Częstochowy do Warszawy jechaliśmy prawie sześć godzin. Przywiozłem prace na Akademię. Moje rysunki się spodobały, ale było już po egzaminach wstępnych. Ostatecznie, rok później przystąpiłem do egzaminu, który zdałem pomyślnie. Konsultacje z profesorem Jerzym Tchórzewskim i profesorem Januszem Przybylskim przerodziły się z czasem w bardzo inspirujące dyskusje o sztuce i trwały jeszcze wiele lat po ukończeniu studiów. Przeniosły się na grunt spotkań przyjacielskich, aż do śmierci Jerzego Tchórzewskiego.

Początkowo zająłeś się malarstwem, ale to grafika warsztatowa stała się Tobie bliższa.

Pierwszy rok studiów rozpocząłem intensywnie pracując w pracowni profesora Stefana Garwadowskiego, drugi, u profesora Janusza Przybylskiego. Gdy wybieraliśmy specjalizację na trzecim roku, wybrałem grafikę warsztatową, chociaż strasznie się wahałem, bo mnie urzekał także Henryk Tomaszewski i jego plakat. Podobało mi się jego widzenie, jego skrót myślowy. Byłem nawet na wstępnej rozmowie i zostałem przyjęty. Mimo to wybrałem inaczej. Pociągał mnie ten warsztat. Ostatecznie wybrałem „blachy” i pracownię profesora Andrzeja Rudzińskiego. Dobrze się w niej odnalazłem. Odkryłem w sobie warsztatowca. Byłem zafascynowany klasycznymi technikami grafiki artystycznej: suchą igłą, czernią mezzotinty, akwafortą, akwatintą. Fascynował mnie cały proces opracowania matrycy, aż do druku.

Twoje działania twórcze toczyły się mimo zmieniających się warunków. Niektóre doświadczenia z minionych lat są dla Ciebie traumatyczne.

W październiku 1970 roku poszedłem do wojska. To był najgorszy możliwy moment. Puszczano nam w koszarach tylko oficjalne wiadomości w Dzienniku. Byliśmy zdezorientowani. Budowano dryl i strach. Któregoś wieczoru wpakowano nas do samochodów. Na szczęście nie wyjechaliśmy za bramę. Napięcie minęło, jakoś się hutnicy dogadali z władzą. Gdy oglądam po latach fragmenty kronik filmowych z tamtego czasu, myślę, że to ja mogłem być tym żołnierzem z karabinem.

Potem przyszły lata 80. i okres stanu wojennego.

W 1981 roku, w grudniu, byłem studentem, realizowałem pracę dyplomową. Przez Polskę przechodziła fala strajków. Akademia Sztuk Pięknych również w nich uczestniczyła. My-strajkujący studenci ASP w pałacyku przy Krakowskim Przedmieściu 5, nocami malowaliśmy plakaty wyrażające sprzeciw, krzepiąc ducha narodowego. Ponieważ byłem po szkole podoficerskiej, dostałem zadanie łącznika Akademii z siedzibą Solidarności Mazowsze. Przy okazji mogłem przemykać się do „Dziekanki”, gdzie pozostawała moja żona Marzenka, będąca w czwartym miesiącu ciąży. W stanie wojennym mieszkaliśmy w domu studenckim za pozwoleniem rektora ASP. Pamiętam, że moja pierwsza grafika z cyklu dyplomowego „Powrót” z nałożoną farbą drukarską leżała na prasie graficznej, nieodbita przez dwa tygodnie. To była jakaś rezygnacja. Odwiedzała nas wtedy bardzo przygnębiona pani Ewa Walawska, wówczas asystentka profesora Zenona Januszewskiego, obecnie profesor emerytowany, artysta grafik. Później mój kolega z roku - Zdzisław Strent, brat mojego duchowego sprzymierzeńca Rafała Strenta, pomógł mi znaleźć pomieszczenie na pracownię grafiki przy ulicy

Łochowskiej 15 na Pradze. Zdzisław był mocno zaangażowany w działalność opozycyjną. Emigrował do Francji, gdzie zmarł.

Moje ówczesne zmagania twórcze zmagania można nazwać opowieścią o sprzyjających i niesprzyjających warunkach. O spotkaniu bieli z czernią i o tej wielkiej tajemnicy światła. Po studiach, wraz z żoną i córeczką, wyprowadziłem się z Dziekanki. Nie było szans na samodzielne mieszkanie, a tym bardziej na pracownię w Warszawie. Przyjechałem do Olsztyna. Stan wojenny trwał. Rodzice żony mieli drugie, małe mieszkanie w starym budownictwie, do którego się przenieśli, a nam zostawili swoje, gdzie zamieszkaliśmy z córeczką, szczęśliwi, że mamy własne miejsce. Miałem niewielki kącik na pracownię. Cały podstawowy warsztat był złożony w mieszkaniu. Również prasa. Zacząłem starania o pracownię. Ponieważ nie mogłem, ze względu na dziecko, rozłożyć swojego warsztatu graficznego, zacząłem malować gwasze. Farby plakatowe były dostępne w sklepie papierniczym.

Nie zarzuciłeś jednak warsztatu graficznego całkowicie.

Jasne, że nie. Z warsztatem graficznym były oczywiste problemy ze względu na kwas, pył kalafonii, brak farby drukarskiej. Żeby kupić puszkę farby, musiałem pisać podanie do Wydziału Kultury w Urzędzie Wojewódzkim, a zakupy realizować w Warszawie. Farba drukarska miała, bowiem kontekst polityczny. Doprosiłem się o małą pracownię w pomieszczeniu piwnicznym. Okazyjnie kupiłem prasę litograficzną. Kamienie litograficzne, dzięki mojemu koledze z podwórka Ryśkowi Mamosowi, jakimś cudem znalazłem w Częstochowie. Pochodziły ze zlikwidowanej w latach pięćdziesiątych drukarni, w której drukowano książeczki do nabożeństwa. Duża ich część zasilila Europejską Akademię Sztuki w Warszawie. Podzieliłem się tym precudownym znaleziskiem z Robertem Kurzajem. Kamieni litograficznych było bardzo dużo. Wiele przekazałem do innych ośrodków akademickich, dzięki czemu powstało kilka pracowni litografii. Dzięki temu ta piękna technika miała większe szanse przetrwać. Rok po narodzinach mojego syna Marka, w 1989 wynająłem od spółdzielni mieszkaniowej duże pomieszczenie w bloku na jedenastym piętrze. Urządziłem w nim warsztat graficzny. Kiedy weszło prawo wolnego rynku, natychmiast wyrzucono mnie z mojej pracowni. Wtedy z żoną zaczęliśmy jeździć po okolicach Olsztyna w poszukiwaniu nowego miejsca. To był 1999 rok. Tak trafiłem do Kaborna.

Po latach przeprowadzek i zmian warsztatowych znalazłeś miejsce na prawdziwą pracownię twórczą. W swoim domu masz zarówno pracownię graficzną, jak i wspaniałe atelier malarskie.

Mój życiorys jest nierozłączny z tym, co robię. To co robię, wynika z tego, gdzie jestem. Adaptowałem budynek gospodarczy na pracownię malarską i graficzną. Mam swoje miejsce do pracy.

Malujesz w technice olejnej. Twoje prace malarskie tworzą dwa cykle tematyczne.

Jeden jest pejzażowy, a drugi portretowy. Maluję prace portretowe w cyklu „Sylwety – kryzys poznania”. Dlaczego taki tytuł? To nie są portrety konkretnych osób z mojego otoczenia. To są wizerunki czegoś, co każdy z nas nosi głęboko w sobie. Drugi cykl to „Pejzaże nieistniejące”. Są one wewnętrznym obrazowaniem.

Twoje obrazy są swego rodzaju rozmowami.

Dla mnie malarstwo to gra, to rozmowa, dialog, który przeprowadzam sam ze sobą. Cieszę się kolorem, gestem pędzla, fakturą. Nie wymyślam obrazów. Coraz rzadziej je tytułuję. Tematem jest człowiek,

rzadziej pejzaż. Rzeczywistość rozpoznaję określając słowami. Często brakuje nam słów. Tam, gdzie brakuje słów, lub gdzie są zbędne, jest moje malarstwo i grafika.

Czujesz się szczęśliwy podczas malowania? Nie masz wrażenia, że głębiej oddychasz?

Głębiej oddycham, kiedy rozpoczynam pracę nad obrazem. Kiedy wydaje się, że jest skończony - wychodzę z pracowni. Gdy wracam, często od nowa zaczynam nad nim pracę. Można powiedzieć, że naprawdę głęboko oddycham tylko wtedy, kiedy obraz oddycha wraz ze mną.

W Twoich pracach graficznych widać precyzję warsztatową, a w malarskich dynamikę gestów.

Zarówno w grafice, jak i w malarstwie, dążę do odczucia tych samych napięć, które mnie absorbują i jest to obojętne, czy do uzyskania tego efektu prowadzi mnie warsztat graficzny, czy kolor, czy gest w malarstwie.

Większość postaci jest mocno wyodrębniona konturem.

Lubię wprowadzać kontur. To jakby zbliżyć się, objąć coś nieokreślonego.

Nowe miejsca pracy artystycznej to także nowe inspiracje twórcze.

Poszukując miejsca do zamieszkania i przeniesienia mojej pracowni, rozglądając się po okolicy, natrafiłem na porzucone czy wręcz wyrzucone jakieś rzeczy ze starych domostw, na przykład części starych, zniszczonych mebli, szafy, stare walizki. Były na nich ślady minionego czasu - historia. Zainspirowały mnie. Tak powstawały moje asambláže. Natomiast, kiedy znaleźliśmy nasze Kaborno i stopniowo przeprowadzaliśmy adaptację domu oraz pracowni, równoległe eksperymentowałem z warsztatem graficznym. Do tworzenia matryc wykorzystywałem wiele materiałów budowlanych. Używałem folii w płynie, plexi, papy, pianki montażowej itp. Po przeprowadzce zmieniło się moje życie. W grafice rozpocząłem pracę nad nowym cyklem, który zatytułowałem „Pejzaż za horyzontem”. Horyzont jest w nas samych. Człowiek jako istota transcendentna przekracza go w sobie. O tym mówię w swojej pracy.

Połączyłeś obiekty z działaniami graficznymi, wykorzystując między innymi blachy offsetowe.

Świetnie się do tego nadawały blachy offsetowe bez emulsji światłoczułej. W kolejnych pracach połączyłem tę technikę z elementami malarskimi.

Jakie zagadnienia są ważne w pracowni, którą prowadzisz na uczelni?

Warto poznać dogłębnie warsztat i jego możliwości. Trzeba mieć narzędzia, aby móc z nich korzystać świadomie. Kupiłem jakiś czas temu epidiaskop, myśląc o grafice i żywym malowaniu. Sądziłem, że narysuję na folii i zaraz zobaczę efekt. Tylko raz go włączyłem, żeby zobaczyć, czy działa. Nie był mi potrzebny. Tylko mnie hamował. Urządzenia techniczne mogą zabijać emocje.

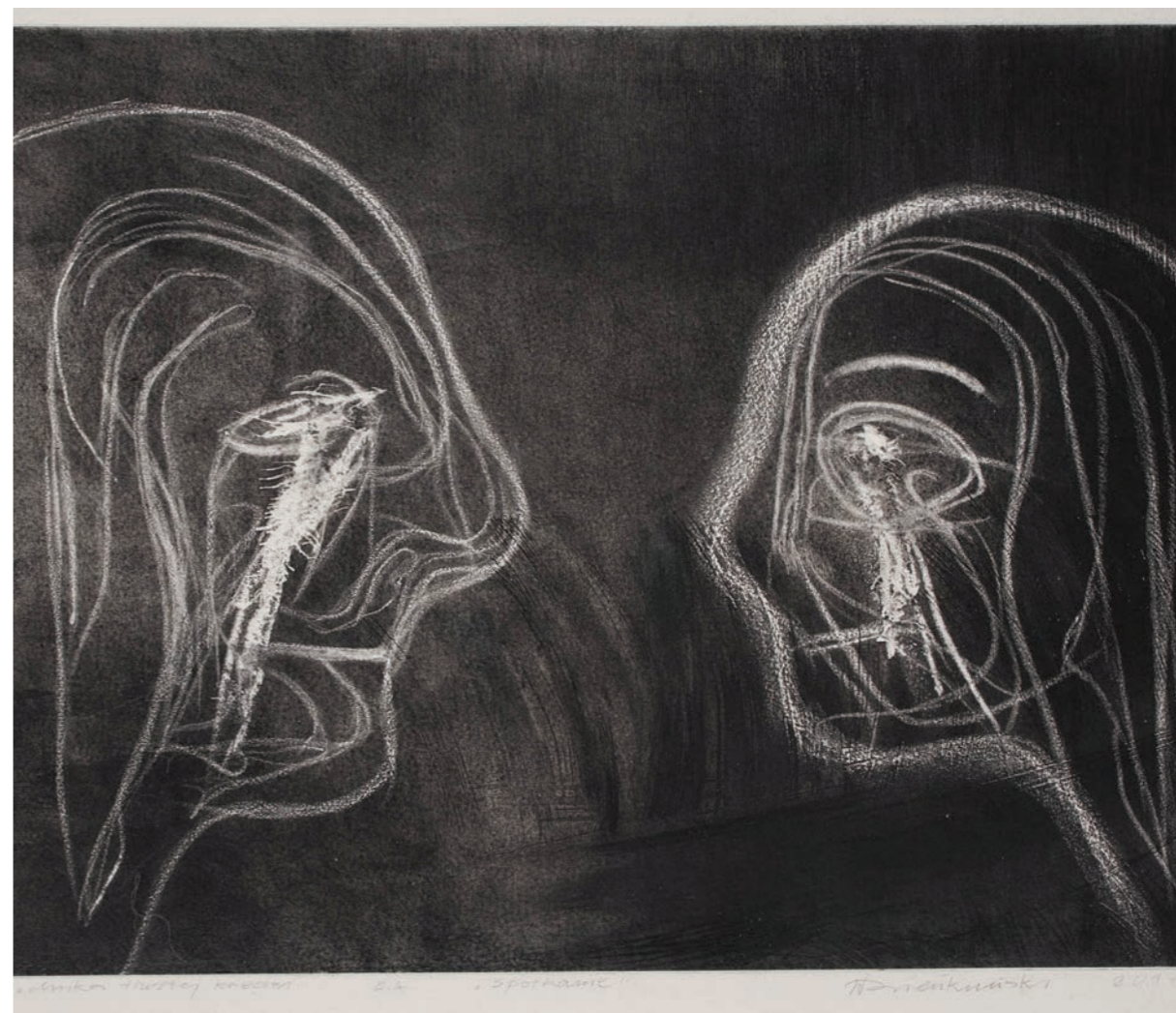
Uważam, że w kreacji twórczej najważniejszy jest eksperyment, a nie do końca kontrolowany przypadek. W uprawianych przeze mnie technikach klasycznych, ucząc się nowych sposobów trawienia, wielokrotnie wkładałem i wyjmowałem blachy z kwasu i uważnie obserwowałem zmiany, jakie w nich zachodziły. Z czasem zacząłem poszukiwać nowych procedur, wynajdywałem inne materiały, które mogłyby przejąć funkcję matrycy, i które byłyby impulsem do sprowokowania nowych zdarzeń, ciekawej gry. Nie projektuję swoich grafik - obrazów. Siłą, która mnie pcha do wyszukiwania różnych procedur graficznych jest chęć zmagania się z materiałem, konieczność dążenia do napięcia - podążania do wewnątrz.

O czym mówisz swoim studentom?

Wyobraźnia nie ma ograniczeń i podsuwa coraz to bardziej trudne, wręcz niemożliwe do realizacji, pomysły. Namawiam, żeby wzięli do ręki pędzel, kredkę, ołówek kawałek kartki, cokolwiek. Dopiero, gdy ich wizje ograniczą narzędzia, jakimi dysponują, zaczną się rozwijać twórczo.



Wiesław Bieńkuński, z cyklu **Portrety z Kaborna (Olek)**, 2019, 34x25 cm, akwarela, rysunek



Wiesław Bieńkuński, **Spotkanie**, 2017, 50x64,5 cm, akwatinta, akwaforta, tłusta kredka



Wiesław Bieñkuński, *Portret (5)*, 2004, 29,5 x 42 cm, gwasz



Wiesław Bieñkuński, z cyklu *Portrety z Kaborna (Zdzisiek)*, 2019, 36x25 cm, akwarela, rysunek



dr hab. prof. APS Stefan Paruch

Jest absolwentem Wydziału Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie gdzie w latach 1998-2000 studiował w Gościnnej Pracowni prof. Leona Tarasewicza. Dyplom „Lekcja przysposobienia obronnego” obronił w 2002r. w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. W latach 2003 - 2006 studiował w Wyższym Studium Montażu w PWSFTViT w Łodzi. W roku 2009 uzyskał doktorat na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W roku 2018 decyzją Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie uzyskał tytuł doktora habilitowanego. Pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, gdzie od 2019 pełni funkcję dyrektora. Prowadzi coroczne warsztaty w International Academy w Scheersberg w Niemczech. Wraz z grupą artystów współtworzy pracownię przy ulicy 11 Listopada na warszawskiej Pradze. Jego domeną jest malarstwo, ale także montaż filmów artystycznych oraz dokumentalnych.

Graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting, where in 1998-2000 he studied at the Guest Studio of Prof. Leon Tarasewicz. He defended his diploma project, Civil Defense Education Lesson, in 2002 at the studio of Prof. Jarosław Modzelewski. In 2003-2006, he completed the Advanced Film Editing Course at the Łódź Film School. In 2009, he obtained his PhD at the Department of Painting of the Art University in Poznań. In 2018, by a decision of the Board of the Painting Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw, he obtained his doctoral habilitation. He works as an assistant professor at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education, where he has also been serving as director since 2019. He leads an annual workshop at the International Academy in Scheersberg, Germany. Along with a group of artists he animates the studios at 11 Listopada Street in Warsaw's Praga district. He practices painting and edits art and documentary films.

Zaczyna się od obrazu i wraca do obrazu rozmowa ze Stefanem Paruchem

Od zawsze inspirują Cię tematy związane z wojskowością.

Dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie namalowałem na podstawie serii slajdów do lekcji przysposobienia obronnego, które znalazłem w jednej z sal dydaktycznych APS. Porzucone stare slajdy z minionej epoki służyły kiedyś edukacji studentów. Pokazywały jak się zachować w razie ataku bombowego czy gazowego. Przedstawiały schematycznie narysowanych ludzi siedzących w okopach albo schemat w jakiej odległości ma się znajdować infrastruktura przeciwpożarowa, albo w jaki sposób ma być zaaranżowany strych, aby spełniał wymogi przeciwpożarowe. To były typowe, byle jakie rysunki z podręczników do PO. W sensie wizualnym - graficznie i estetycznie były przezroczyste - czarny kontur, szare wypełnienie i prymitywny schemat.

Ładne w tych slajdach było tylko liternictwo. Natomiast cała reszta była naprawdę umowna, służyła tylko informacji i propagandzie. Dzisiaj takie plansze informacyjne z reguły są przestylistowane. Wkłada się w nie wykresy, przestrzenne diagramy, rysunki, które są zrobione za pomocą narzędzi 3D, z dużą liczbą kolorów, z cieniem, pełne efektów świetlnych. To jest jeszcze bardziej okropne niż tamte czarno - białe plansze, bo ma ambicję by było wizualnie w jakiś sposób interesujące. Natomiast tamte sprzed lat były zupełnie przezroczyste, neutralne estetycznie i to mi się podobało. Schematy, sylwety, proste umowne kształty, rzuty na wprost pojazdów, maszyn czy utensyliów wojskowych wydawały mi się gotowymi szablonami, które mogę przenieść na płótno. Ciekawe były też wskazówki, jak się mają zachowywać ludzie w sytuacjach zagrożenia. Były to często uproszczone w swoim realizmie, naturalistyczne rysunki z konturem w estetyce komiksu. Tym, co je różniło od diagramów, była zasugerowana w nich przestrzeń. Rzadko kiedy była w nich perspektywa zbieżna, częściej izometryczna.

Na ich podstawie powstał cykl czarno - białych, w zasadzie szarych, obrazów w różnej skali. Malowane były temperą jajową, ale też akrylami do ścian. Malowałem okopy, pomieszczenia, infrastrukturę wojskową. Obrazy były przedstawiające, ale nie było na nich ludzi.

W założeniu miały być bardzo surowe w swojej materii, banalności kompozycji. Miałem tam wszystko, ale przede wszystkim narrację, która dotyczyła dziwnego poczucia zagrożenia. Już w szkole średniej miałem lekcje przysposobienia obronnego. Obwiązywanie się bandażami, rzucanie granatem było dla

nas śmieszne. Niedaleko liceum, które ukończyłem, pod ulicą Gagarina znajdują się zbudowane w latach 60. schrony atomowe. Na jednej z lekcji emerytowany pan pułkownik zaprowadził nas do tych schronów. Zapamiętałem to jako strasznie klaustrofobiczne doświadczenie.

Przysposobienie obronne nie było jedyną inspiracją Twojego dyplomu artystycznego. Wiem, że jeszcze inne doświadczenie wpłynęło na wybór tematu.

Wcześniej byliśmy z Marią Kiesner w Nowym Jorku i staliśmy się naoczniymi świadkami wydarzeń z 11 września 2001 roku. Przyjechaliśmy do Ameryki 4 września. 8 września byliśmy jednymi z ostatnich gości na tarasie widokowym WTC. Pojechaliśmy do Nowego Jorku poszukać motywu na dyplom. Idea była taka, że jedziemy oglądać galerie: MOMA, The Whitney Museum of American Art, Guggenheim Museum. Wydawało nam się że znajdziemy tam motywy, które nas zainspirują. Oglądaliśmy prace Jacksona Pollocka, Pieta Mondriana, Pabla Picassa, Balthusa, wspaniałych klasyków XX wieku. Okazało się, że lekcja muzeów nie była jednak tak ważna, jak samo doświadczenie znalezienia się w centrum dramatycznych wydarzeń. Maria Kiesner namalowała potem apokaliptyczne pejzaże nowojorskie, obrazy figuratywne ze strażakami wychodzącymi z kurzu i obrazy religijne ze ściekającą farbą. Ja malowałem lekcje przysposobienia obronnego. Cykl na podstawie slajdów służących wojskowej dydaktyce był wynikiem szukania takiego trochę ostrego motywu. Chciałem, żeby był wyrazisty. Obrazy z przysposobienia obronnego miały być takie punkowe, rockandrollowe. Nie szukałem tematu antywojennego, albo ani pacyfistycznego, ale mocnego, surowego motywu, który będzie miał w sobie potencjał realistyczny i abstrakcyjny zarazem.

Czym jest dla Ciebie uprawianie sztuki?

To jest zmaganie się. Odrębną kwestią od tego, co obraz przedstawia, jest sam proces malowania. Zmagałem się przez wiele lat z tym, żeby zrobić prostą linię. Próbowałem sposobów kładzenia farby, czy różnicowałem maty na płótnie. Używałem taśm, farb w spreju. Starłem się, żeby obrazy były jak najbardziej perfekcyjne, ale za każdym razem mi się wymykały.

Twoje malarstwo rozpięte jest pomiędzy światem realnym i abstrakcją.

Zawsze miałem potrzebę malowania obrazów abstrakcyjnych. Nie wiem z czego to wynika, ale wierzę, że jest jakiś intelektualny potencjał w malowaniu abstrakcji, który chcę rozszyfrować. W pewnym momencie doszedłem do wniosku, że motyw mapy i plansz kartograficznych jest takim rozwiązaniem. Mogę mieć obraz przedstawiający i abstrakcyjny w jednym. Wydawało mi się, że w mapie jest wszystko, czego potrzebuję. Jest narracja, jest przedstawienie i jest formalny układ. Te kompozycje są uproszczonymi rzutami pejzażu. Układ podwórka, schemat domu, układ przeciwpożarowych infrastruktur, ulice, drogi w płaskim diagramie miały charakter pejzażu. Zacząłem w pewnym momencie malować mapy konkretnych lokalizacji, obrazy z Warszawy. Działo się to trochę na zasadzie pamiętnika z miejsc, które są dla mnie ważne. Malowałem Ursynów i Pragę. To były po prostu pejzaże widziane z góry. Bardzo lubiłem także mapy morskie. Są one zupełnie inne niż te przedstawiające miasta. Nic na nich nie ma, tylko niebieskie prostokąty, przez które czasem przebiega linia, albo pojawia się element litery z jakiegoś podpisu. Mapy pustyni są bardzo podobne do morskich, ale mają zaznaczony rodzaj roślinności. Gdzieś tam pojawiają się kropeczki.

Pracujesz na granicy malarstwa i rysunku. Jak budujesz swoje prace?

Myślę, że problem relacji sylwety, konturu i tła jest tematem zarówno rysunkowym, jak i malarskim. Badanie relacji, gęstości, liczba elementów, zestawianie elementów w każdym obrazie to problem, który rozwiązuję za każdym razem. Zadaję sobie pytania, czy kontur wychodzi spod spodu, czy jest nałożony? Kiedy go zredukować? Ile elementów ma być w kompozycji? Czy ma być dużo małych elementów na dużym blejtracie, czy niewiele na małym? Tych permutacji może być nieskończona ilość.

W Twoim dorobku pojawiały się kolejne cykle.

Malowałem także obrazy z liternictwem. Bawiłem się w abstrakcyjny sposób krojem pisma. Legenda na mapie ma swoją infografikę, piktogram i jego opis. Na przykład las wyobrażają zielone trójkąty. Zadaniem plastycznym, które sobie zadałem było zestawienie liter z graficzną reprezentacją tego, co znaczą. Każdy obraz był innym wariantem na malowanie tego motywu. Tak powstał doktorski cykl zatytułowany „Legenda”.

Co zainspirowało Ciebie do podjęcia tematyki związanej z tragedią obozów zagłady?

Jerzy Brukwicki zaprosił mnie do udziału w Triennale sztuki sakralnej w Częstochowie „Sztuka wobec zła”. Ponieważ rysuję diagramy, maluję mapy, pomyślałem, że zrobię plany architektoniczne obozów koncentracyjnych. Jako przykład map w metaforyczny sposób ilustrujących zło. Pamiętam, leżał też wtedy w pracowni jakiś katalog z Desy. Zobaczyłem w nim obraz Jerzego Nowosielskiego cały w ochrach, czerwieniach i czerniach, kolorach ikon. Ten obraz płonął. Był bardzo piękny. Namalowałem w podobnych kolorach rzut komory gazowej, który znalazłem na stronie muzeum Auschwitz. Zrobiło się poważnie. Okazało się, że takie formalne działanie może sugerować narrację, które będą niepokojące. Zrobiłem serię obrazów z motywami przedstawiającymi infrastrukturę obozów śmierci. Był jeszcze jeden powód, dla którego podjąłem ten motyw. W ostatniej klasie liceum poszliśmy z klasą do Galerii Foksal, na wystawę Luca Tuymansa. Pokazane zostały tam skromne obrazy przedstawiające wnętrza pomieszczeń obozów, komór gazowych, cel śmierci, jako banalne kadry z czarno - białej telewizji. Wspomnienie tego doświadczenia wróciło, gdy malowałem obrazy „Wobec zła”. Zaraz potem, gdy ukończyłem ten cykl, przeczytałem gdzieś słynne zdanie Oskara Dawickiego „Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście”. Zawstydzilem się. Zdałem sobie sprawę, że moja refleksja jest mimo wszystko powierzchowna. Profesor Joannie Stasiak bardzo podobały się te obrazy. Włączyłem je w cykl doktorski. Ale miałem jednocześnie poczucie jakiejś ich niestosowności. Porzuciłem w końcu ten motyw.

Tematy wojskowe towarzyszyły Ci także w następnych projektach.

Tak. Wpadła mi w ręce wojskowa encyklopedia z lat 70. i te motywy zaczęły bardzo mi się podobać. Przede wszystkim śmieszyły mnie. Na przykład cały sprzęt, który należał do Układu Warszawskiego był narysowany, natomiast samoloty, czołgi, radiostacje, rakiety, które należały do NATO miały zdjęcia. Ten klimat pachniał polityką, udawaniem. Słowniki i encyklopedie PRL-owskie miały ducha prężenia mięśni. Było to takie zimnowojenne. Niektóre diagramy były bardzo piękne, na przykład schematy okopów wojskowych. Ktoś zrobił to ewidentnie na podstawie zdjęcia. Położył kalkę na zdjęcie i obrysował wszystkie krzaczkę. Okazało się, że można na nie patrzeć jak na elementy abstrakcyjne. Taki charakter miały konstrukcje do okopów nazywane jeżem bojowym, schematy schronów atomowych czy wizerunki radiostacji. Ten retro sprzęt był rysowany w rzucie izometrycznym. Zachwycał detal potencjometru.

W pewnym momencie pojawiła się ludzka sylweta.

Pierwszy figuratywny obraz powstał wiele lat po studiach. Nie był on obrazem studyjnym. W zasadzie w ogóle nie miałem intencji zrobienia obrazu figuratywnego. Jak zwykle chciałem namalować diagram. Znalazłem motyw przedstawiający skafander kompensacyjny, z którego lotnik korzysta na dużych wysokościach, gdy są zmiany ciśnienia. Taki strój lotniczy ma dodatkowe konstrukcje: żyłki, kabelki. Zrobiłem taką pracę. Obraz miał taką samą wysokość jak ja. Był, w jakimś sensie, w ludzkim rozmiarze. Odstawiłem go i malowałem inne rzeczy. Tułał się po pracowni. Kiedyś przyszedłem do niej, gdy zmierzchało, była szarówka. Spojrzałem na tę pracę jeszcze raz. Miałem takie poczucie, że ktoś stoi. Jak pozostawiony przypadkowy płaszcz. Przypominał czyjąś obecność.

To opowieść o obecności?

Malarskie doświadczenie obecności można zobaczyć na przykład w obrazach Janusza Kaczmarskiego. Ja nie podejmuję takich poważnych tematów i mój skromny zasób malarski nie nadaje się do poważnych rozważań na ten temat. Ale pomyślałem, że mogę zrobić serię obrazów figuratywnych, w których prywatne, metafizyczne doświadczenie przełożę na intelektualne działanie malarskie.

Wydaje się, że poruszane przez Ciebie tematy balansują pomiędzy zachwytem a strachem.

W psychoterapii jest coś takiego, co się nazywa trauma transgeneracyjna. Drastyczne doświadczenia dziadków przekładają się na następne pokolenia i odbijają się emocjonalnym echem w życiu, na przykład wnuków. Jestem dzieckiem PRL-u wychowanym na filmach wojennych. Obrazy wojny były od zawsze częścią mojej wyobraźni. Jest taki słynny film: „Idź i patrz”, a w nim scena, kiedy Niemcy zaganiają wszystkich mieszkańców wsi do stodoły i ją podpalają. Dużo później obejrzałem ten film w całości, ale fragmenty widziałem jako dziecko. Prezentarka zapowiadająca zwiastun projekcji poprosiła, żeby młodzi widzowie odeszli od telewizorów, bo pojawi się za chwilę bardzo drastyczny materiał. Pamiętałem, że siedziałem sam w pokoju i zachęcony zapowiedzią oczywiście zacząłem oglądać. Była tam scena płonącej stodoły, w którą Niemcy strzelają z karabinów maszynowych. Ta moja trauma, to bardziej trauma popkulturowa. Podobnie jest z obrazami. Są efektem kultury, w której wzrastałem.

Czy każda książka z militariami jest dla Ciebie inspiracją?

Jest to kwestia estetyczna. Niedawno przez przypadek wpadło mi w ręce wydawnictwo prezentujące najnowsze zdobycze technik wojskowych. Był to magazyn mający charakter folderu reklamowego. Nie znalazłem tam nic ciekawego. Grafiki 3D, kolorowe diagramy, wielobarwne komputerowe kroje pisma, zdjęcia wzmocnione dynamicznie przez efekty z programu Photoshop nie wydały mi się w żaden sposób interesujące. Ilustracje często mogą być wspaniałe, ale nie zawsze są motywami na obrazy. Nie ciekawią mnie. W starych książkach, nie tylko o tematyce militarnej, ilustracje często przetwarzane są w diagram, schemat, ideowe przedstawienie. Ktoś już podjął decyzję jak zmienić konkretny obiekt na uniwersalne przedstawienie. Uprościł, usunął zbędne elementy. Korzystając z cudzych, często mechanicznych przetworzeń, mam szansę spojrzeć na motyw na sposób abstrakcyjny.

Nie kusilo Cię, aby samemu doprowadzić motyw do schematu i dopiero go dalej przenosić na obraz?

Moja praca to w zasadzie to samo, co rysowanie z natury, interpretacja tego, co się widzi. Z tą różnicą,

że nie przetwarzam na obraz konkretnej rzeczywistości, np. pejzaży albo martwej natury, ale ilustracje. Portretuję rysunki i grafiki.

Jesteś artystą, ale także pedagogiem. Jak uczyć przedmiotów artystycznych? Czym należy się kierować?

Muszę opowiedzieć na to pytanie w dwóch częściach mówiąc o moim doświadczeniu edukacyjnym, oraz o tym, jakie mam wyobrażenia o tym, jakim nauczycielem chciałbym być.

Zacznijmy od Twoich doświadczeń z czasu nauki w szkole.

Mam doświadczenie różnych szkół artystycznych. Studiowałem malarstwo i zrobiłem dyplom magisterski, doktorat i habilitację z malarstwa, ale malarstwo nigdy mi nie wystarczało. Zawsze miałem poczucie, że muszę spróbować czegoś więcej. Podczas edukacji w Akademii Sztuk Pięknych miałem kontakt z dwoma artystami, którzy wywarli na mnie ogromne wrażenie. Bardzo intensywnym doświadczeniem było niesamowite spotkanie z Leonem Tarasewiczem w Akademii Sztuk Pięknych. Leon Tarasewicz uczył gotowości do szukania inspiracji w życiu, w tym co się widzi, w tym co się napotyka. Bardzo często moje projekty na obrazy i projekty artystyczne przychodzą do mnie z czytania, oglądania. Mam po Tarasewiczu odruch – doświadczam i myślę, jak to można przerobić na działanie artystyczne. Drugim konstytuującym mnie wydarzeniem było spotkanie z Jarosławem Modzelewskim, który jest wspaniałym malarzem. Jego malarstwo ma to wszystko, co mają w sobie dawne obrazy, ale jest też współczesne. Jego prace są płaskie, ironiczne, lapidarne, ale zarazem bogate kompozycyjnie, kolorystycznie, wysmakowane w rysunku.

Akademia nie wypełniła wszystkich Twoich oczekiwań w obszarze sztuki?

Pytanie o sens malarstwa rozwiązywałem uciekając w inne obszary. Skończyłem Studium Montażu w Szkole Filmowej w Łodzi. Jestem wyedukowanym montażystą. Doświadczenie filmu i doświadczenia malowania są skrajnie różne. Malarz funkcjonuje zupełnie inaczej niż filmowiec, zupełnie inaczej konstruuje dzieło sztuki. Andrzej Wajda został kiedyś zapytany, czy mógłby wrócić do malowania. Miał wtedy osiemdziesiąt lat. Odpowiedział ironicznie, ale mądrze, że malarz maluje całe życie jeden obraz, a on woli opowiadać różne historie.

Ja maluję linie i sylwetę na tle i tylko wymieniam sobie motywy, gęstości, gamy, wielkości blejtramów, tak naprawdę to jest to samo malowanie, które wydarzyło się podczas dyplomu. Filmowcy przede wszystkim opowiadają historie. W malarstwie nie ma czasu. W warstwie wizualnej film jest jak fotografia – pozostaje na powierzchni, natomiast malarstwo zawsze idzie w głąb. Film nigdy nie osiągnie tego, co ma obraz. Proces malowania jest refleksją. Obraz jest zawsze autotematyczny, a malowanie jest opowiadaniem o samym procesie malowania.

Moje doświadczenie montażowe daje mi świadomość, że to jest służebna rola. Jestem wynajmowany do cudzych projektów, co jest atrakcyjne, bo mogę poznać ciekawych ludzi i poznać ich sposób myślenia. Montażysta porządkuje, nadaje rytm, wykonuje redakcję, kontroluje upływ czasu. Wiedza, którą nabywam podczas montowania filmów niezwykle przydaje mi się przy projektach multimedialnych.

A Twoja rola pedagoga?

Te dwa doświadczenia - malarstwo i montaż, spowodowały, że chciałbym, aby moje nauczanie miało hybrydowy charakter. Lubię taką sztukę, gdzie różne media przeglądają się w sobie. Chciałbym tak prowadzić swoje zajęcia, aby pokazywać inną stronę tego samego tematu.

Moim zamiarem jest, aby studenci dobierali medium do tego, co chcą powiedzieć. Gdy ktoś robi u mnie dyplom, to raz tworzy komiks, innym razem animację komputerową i film animowany, ktoś inny, fotografie czy wideo. Historii nie opowie się malowaniem. To jest niemożliwe albo bardzo trudne. W nowych mediach natomiast trzeba mocno się wysilić, aby osiągnąć ten stan immersji, który łatwy jest podczas malowania.

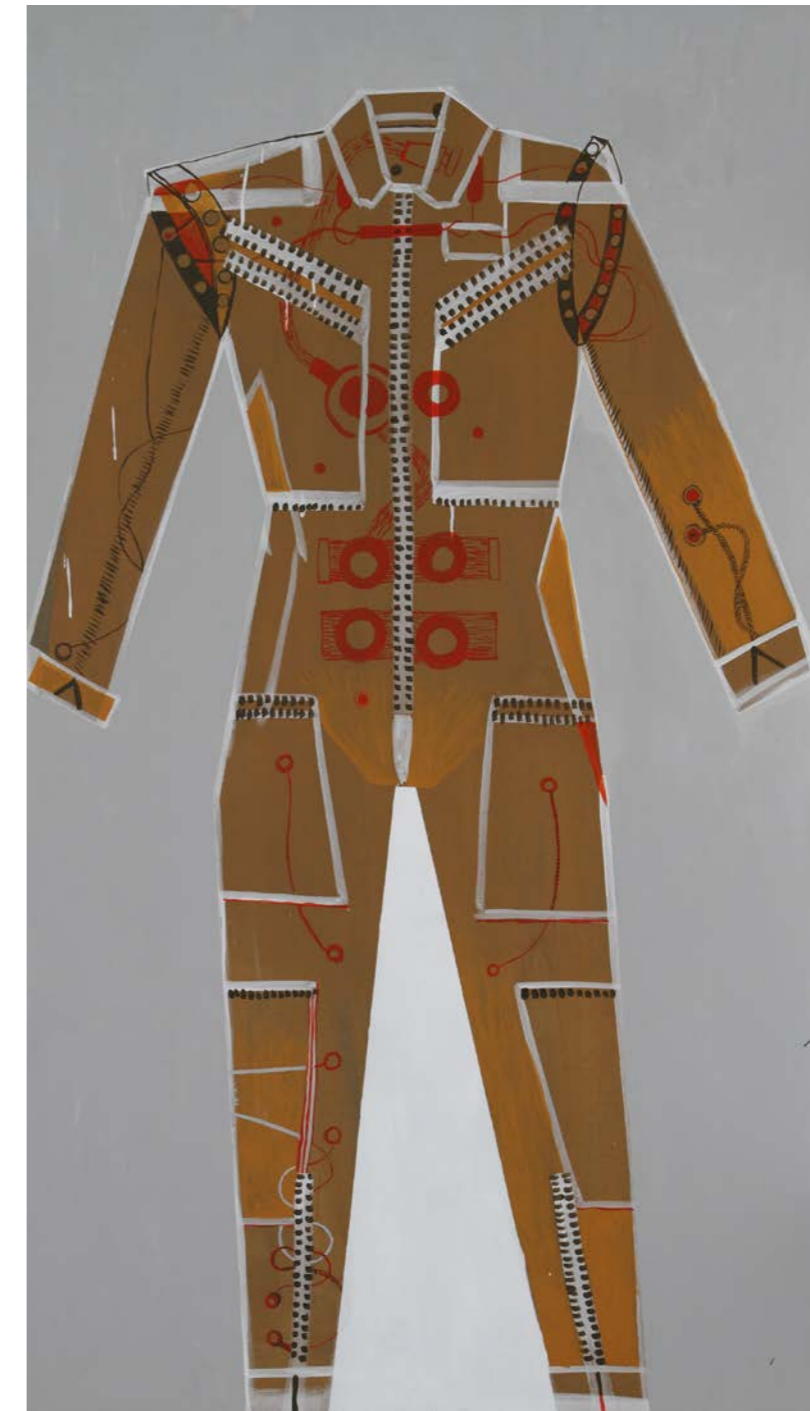
Jakie masz kryteria oceny studentów?

Ważna jest jakość wizualna, jakość wypowiedzi. Ważna jest też energia. Czasem jest tak, że dyplom nie jest do końca wizualnie udany, ale jest bardzo energetyczny. Mam parę takich doświadczeń, że uwierzyłem, że praca ze studentami ma sens. Pierwszy dyplom u mnie robiła Ania Kosińska. Stworzyła film animowany na podstawie opowiadania „Macica” autorstwa Edgara Kereta. Rysowała, animowała, zdobyła prawa autorskie do tekstu. Wysłała ten film na festiwale, zdobywała nagrody. Dyplom ją ukształtował. Potem był dyplom z Anią Ebert, która robiła aplikację dla dzieci ze spektrum autyzmu. Pracowała nad kwestią problemu z generalizacją u osób ze spektrum autyzmu. Zrobiła dla nich proste aplikacje, które mają wspomagać trening. Projekt był estetyczny, funkcjonalny i społecznie potrzebny. Potem było bardzo trudne, a zarazem najwspanialsze, doświadczenie z Angeliką Ciechowicz, która zrobiła na podstawie Ikonologii Cezarego Ripy portrety swoich znajomych. Dyplomantka wykonała alegorie przedstawień jej przyjaciół i znajomych w banalnych przestrzeniach i na to nakładała rysunek. Pełnił funkcję atrybutów. To było proste działanie wizualne. Przychodziło jej jednak z dużym trudem. Każdą decyzję podejmowała mozolnie. Musiała poznać cały proces. Zaznajomić się z aparatem fotograficznym, przekonać znajomych do uczestnictwa w projekcie, wybrać miejsce, narysować graficzne elementy, które były nakładane w technice komputerowej. Potem musiała te zdjęcia przygotować i wydrukować, oprawić, zaproponować formułę wystawy. To było wspaniałe doświadczenie powolnego budowania wypowiedzi artystycznej, nabywania świadomości i zdobywania umiejętności praktycznych.

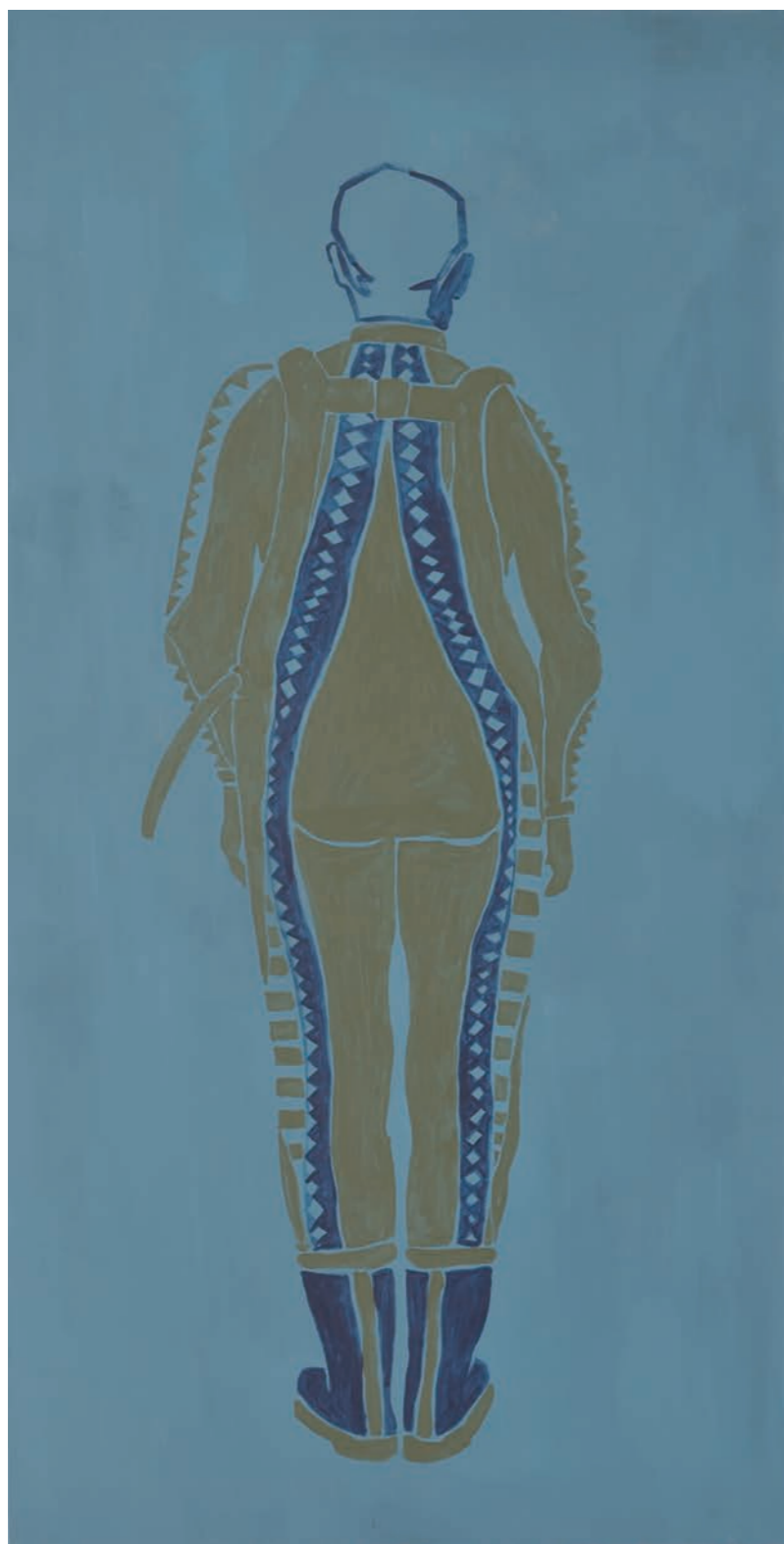
Przywiązujesz wagę do procesualności.

Interesuje mnie proces. Wzięty jest z metody malowania obrazów. To mam rozpoznane. Robię to w swojej sztuce i w działalności pedagogicznej. Uczę tak, jak maluję. Zwracam uwagę na dobranie kształtu, dołożenie go w odpowiedni sposób, znalezienie kontekstu dla jego miejsca, ustawienie odpowiedniej jasności obrazu, ustawienie gamy obrazu. Nawet jeśli studenci pracują w innych mediach, to zawsze dobieramy właściwe elementy, potem ich kolejność, sposób ich zrobienia.

Maluję obrazy w innych mediach – na tym polega moja praca dydaktyczna. Studenci na ćwiczeniach z multimedii muszą nauczyć się montażu, opanować narzędzie, spróbować znaleźć rytm, wybrać ujęcia i sposób, w jaki się łączą. Sposób montowania wpływa na to, jak odbieramy czas w scenie. Na ćwiczeniach z rysunku studenci muszą ustawić kontrast, zakomponować. Muszą także znaleźć sposób na skończenie pracy i znaleźć moment, w którym muszą się zatrzymać. Zaczyna się od obrazu i wraca do obrazu.



Stefan Paruch, *Skafander 1*, 2016, 178x100 cm, akryl na płótnie



Stefan Paruch, *Skafander 2*,
2016, 200x100 cm, akryl na płótnie



Stefan Paruch, *Skafander 3*, 2016, 200x210 cm, akryl na płótnie



dr Małgorzata Widomska

Dyplom magisterski z malarstwa obroniła na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku uzyskując w 2003 roku wyróżnienie za pracę pod tytułem „Odwróć się Miły wychodzę ze swego istnienia” w pracowni prof. Mieta Olszewskiego oraz aneks do dyplomu, który stanowiły serigrafie wykonane w pracowni tkaniny i sitodruku dr. Aleksandra Widzyńskiego. Studiowała także filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. W roku 2013 otrzymała tytuł doktora na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie za pracę „Pozór mojej obecności”, której promotorem był prof. Adam Brincken. Współpracuje z Instytutem Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, gdzie prowadzi pracownię rysunku oraz zajęcia w pracowni wykładowcy wizytującego. Uczy przedmiotów artystycznych w LO im Stefana Batorego, rysunku i malarstwa w LO im Sobieskiego w Warszawie wykorzystując terapeutyczny potencjał sztuki w autorskim programie pracy z młodzieżą. Uprawia malarstwo i sztuki wizualne.

She defended her master's degree in painting at the Gdańsk Academy of Fine Arts, obtaining a distinction for her work Turn around, Dear, I'm going out of existence at Prof. Miet Olszewski's studio, along with an annex consisting of serigraphs made in Dr. Aleksander Widzyński's fabric and silkscreen studio. She also studied philosophy at the University of Warsaw. In 2013, she obtained her PhD at the Kraków Academy of Fine Arts for the work The Semblance of My Presence, supervised by Prof. Adam Brincken. She is a collaborator of the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education, where she heads the drawing studio and teaches at the visiting lecturer studio. She teaches art subjects at the Stefan Batory High School and drawing and painting at the Sobieski High School in Warsaw, using the therapeutic potential of art in a program which she has developed for young people. She practices painting and visual arts.

To jest moje życie

rozmowa z Małgorzatą Widomską

Rozmawiamy w przestrzeni Twojej pracowni artystycznej.

Trafiłam tu przypadkiem dzięki podpowiedzi Agnieszki Rayzacher. To, co na początku musiałam przejść było bardzo trudne, trafiłam na sam środek remontu. Wpłaciłam pierwsze pieniądze, ale oczywiście pracować się jeszcze nie dało. Słyszało się młoty pneumatyczne, piaskowano klatkę schodową. Wszystko posprzątałam, pomyłam okna, a na drugi dzień wszystko było pokryte siwym pyłem, jakby przeszła burza piaskowa. Chciałam prawie zrezygnować. Myślałam, że nie wytrzymam. Teraz jest bardzo dobrze.

Masz światło z trzech stron.

Pracownia jest duża, co pozwala na odejście od płótna, ale niepokoiło mnie, że dość niska. Kiedy pierwszy raz weszłam był pochmurny dzień, ale akurat wyszło na chwilę słońce. Było tak jasno. Światło jest świetne. Mogę pracować tylko przy zwykłym słonecznym świetle. Przychodzę malować rano. Wtedy najlepiej widać kolor. Musiałam się przyzwyczaić, że światło pada odbite trochę z dołu. Jak się to weźmie pod uwagę, to nie przeszkadza.

Pracujesz tu od roku. Czy zasiedlając to miejsce przyniosłaś swoje wcześniejsze realizacje?

Niektóre prace są wcześniejsze. Mam na przykład pracę, która ma cztery lata i jest wyjściem dla działań, które robię teraz. Dzięki niej wszystko mi się skryształowało. Powstała w okresie, kiedy coraz częściej malowałam abstrakcje. Chodziło w niej o ujęcie emocji czyjejs twarzy. To jest zapis mojej emocji wobec czyjejs, bardzo intensywnej obecności. Widz może jej nie odnaleźć. Myślałam o pewnych cechach charakteru, które chciałam przedstawić w formie abstrakcyjnej. Ma to swoją tradycję w historii sztuki. Nie jestem pierwsza, bo Aleksiej Jawlensky działał podobnie. Zmagał się z twarzą Chrystusa. Starał się stworzyć portret, w którym najpierw czytelna jest linia, płaszczyzna i barwa. Oblicze wyłania się właściwie po wycofaniu spojrzenia już jako pojęcie. Pomyślałam teraz, że taka koncepcja jest właściwie teologią.

W Twojej pracy chodziło o znalezienie ekwiwalentu emocjonalnego.

To było dla mnie kluczowe. Obraz nie jest wobec tego czystą abstrakcją. Nie bawię się jedynie formą. Wszystkie moje prace opierają się na tym, że mam z tyłu głowy konkretną historię, która najczęściej

dotyczy przeszłości i jakiegoś *silnego osobistego przeżycia*. Zauważam, że mogę to doświadczenie dobrze przepracować w języku abstrakcji. Tworzenie figuratywne, będąc opisem, może skutecznie przywołać obraz - wspomnienie, ale dopiero abstrakcja pozwala mi na przywołanie uczucia z przeszłości. Uważam, że kontynuacja doświadczenia jest bardziej rzeczywista w abstrakcji. Zastanawiałam się, dlaczego tak się dzieje. Prześledziłam kilka związków kulturowych. Najprostszy przykład to ikona Matki Boskiej Częstochowskiej, która jest bardzo schematycznym przedstawieniem i figura Matki Boskiej Fatimskiej, która próbuje być iluzją realnej postaci. Mam poczucie większej mocy wizerunku tej pierwszej. Prawdliwość tę zauważył Hans Belting, który zajmuje się antropologią obrazu i analizami sztuki sepulkralnej. Mimetyczny nagrobek rzymski nie będzie już miał w sobie ładunku uobecnienia osoby pochowanej, jest bardziej próbą jej upamiętnienia. Inaczej dzieje się w wypadku symbolizujących zmarłego bielonych czaszek u Syryjczyków, czy egipskich mumii, które są uproszczonym zarysem spoczywającego ciała. Źródło abstrakcji tkwi głęboko w kulturze.

Oprócz obrazów, masz w swojej pracowni także inne obiekty artystyczne.

Jest tu jedna z moich prac, która nazywała się „Cztery spalone dzienniki”. Powstała kilka lat temu. W skład instalacji wchodził także prawdziwy notes. Działanie odnosiło się do sytuacji w moim życiu, kiedy spaliłam pisane wcześniej dzienniki - pamiętniki. Potem chciałam je w jakiś sposób przywrócić, choć nie utożsamiałam się już wtedy z ich treścią i nie miałam już narzędzi językowych, które mogłyby uchwycić rzeczywistość tamtych zdarzeń. Pisałam przez jakąś kliszę nastolatki. Czytając miałam wrażenie, że to nie jestem ja. Teraz wszystko widziałam zupełnie inaczej. W ten sposób odkryłam, że estetyka ma znaczenie weryfikacyjne. Jest czymś takim, jak logika dla nauki. Kiedy estetyka zapisu jest ułomna lub pretensjonalna, to dzienniki nastolatki przestają być źródłem prawdy. Oczywiście pozostają rodzajem autentycznej zagadki. Aby ją rozwiązać, muszę uprzedmiotowić siebie, co wywołuje nieznośne uczucie pęknięcia tożsamości. Spalenie ich i późniejsza rekonstrukcja są próbą ocaleniem ciągłości. Dbanie o język i uczciwość estetyczną, stawianie sobie coraz wyższych wymagań przybliża do prawdy o przedmiocie. Zdaję sobie sprawę, że jestem tutaj w polemice z całym nurtem sztuki akcentującej proces twórczy jako spontaniczną ekspresję.

Czy książki użyte w instalacji mają specjalne znaczenie?

Elementem „Dzienników” są pokryte farbą książki lekarskie mojej mamy, która swoje życie poświęciła pacjentom. Mam potrzebę, aby zamieniać w obrazy jej stare książki medyczne. To jest konceptualny rodzinny dialog. W moim domu był konfliktogenny etos matki - lekarki, osoby, która żyje, aby pomagać światu. Pomalowanie książek medycznych, jest też pracą z własnym poczuciem społecznej bezużyteczności, które w zderzeniu z postawą mamy musiało się pojawić. Pomimo że dla dziecka takie doświadczenie matki wiązało się głównie z brakiem jej obecności, jest niezwykle ważną i inspirującą osobą. Mama kocha sztukę, szczególnie wczesny renesans włoski. Jako dziecko z wypiekami twarzy oglądałam goliźny Rubensa. Kiedy podrosłam, podróżowałyśmy razem do muzeów Europy, wspierała mnie, żebym została artystką.

Jaki jest Twój warsztat pracy?

Warsztat pracy ewoluował. Kiedyś malowałam alla prima. Dostyc szybko dokonywałam obserwacji. Powstawała notatka szkicowa. Często nie odchodziłam od płótna, dopóki nie ukończyłam pracy. To

się zmieniło po urodzeniu dzieci. Obowiązki wymusiły, bym jak największą część pracy realizowała w domu. Nie było to łatwe, ponieważ łatwo się rozpraszam, potrzebuję ciszy i przestrzeni. Kiedy robiłam doktorat, wstawałam o piątej rano. Pisałam fragmenty pracy. Robiłam szkice na komputerze. Przetwarzałam i zestawiałam różne wersje. Bardzo często tak pracuję, że robię zdjęcie obrazu, a obróbkę kompozycyjną sprawdzam na komputerze. Porównuję kilka wersji i tę najlepszą decyduję się przeprowadzić w pracowni, gdzie i tak podejmowana jest większość decyzji. Wielokrotnie muszę coś zmienić, bo, na przykład wymaga tego format. Jeżeli ostateczna realizacja nie jest wielkości znaczka pocztowego, a założymy ściany, okazuje się, że działanie plamy, która na małym obrazku wygląda dobrze, potrafi radykalnie zmienić się po przeskalowaniu.

Istotną rolę w Twoich działaniach odgrywają technologie malarskie.

Rzeczywiście, w moim malarstwie płaszczyzny nakładają się, przesycają, mają swoją teksturę. Jedne są błyszczące, inne chropowate, jedne cieniutkie, a inne położone bardzo grubo. To zróżnicowanie i rozsmakowanie się w możliwościach farby po części wynika z tego, że pracuję bardzo długo nad jednym obrazem i mogę go bardzo powoli wzbogacać. Chociaż, paradoksalnie nadrzędnym celem tych przedstawień jest zachowanie prostoty, a nawet surowości. W niektórych pracach bardzo podoba mi się zestawienie barw i efektów na krawędzi. W procesie łatwo można polubić je kosztem kompozycji i to jest niebezpieczne. Malarstwo uczy rezygnacji. Z czasem wiem, co mam ocalić, a co wymaga redukcji, ale muszę się długo wpatrywać zrozumieć najsilniejsze wartości.

Twoje prace dają złudzenie tempery. Wydaje się, że starasz się przełamać warsztat olejny, aby uzyskać zupełnie inne efekty?

Teraz maluję tylko olejem. Miałam etap akrylowy, ale akryl jest dla mnie zbyt „tępa” farbą. Olej ma więcej możliwości różnicowania faktury. W moich obrazach bawię się na styku faktur, a akryl nie pozwala na to. W oleju przejścia są naturalniejsze. Farby same w sobie nie są szlachetne. To jest zabarwiona papka. O to, by była czymś więcej trzeba długo walczyć. Najbardziej szlachetną farbą jest tempera, która ma w sobie coś takiego, że patrząc, czuje się jej dotyk. Suchy pigment też wywołuje we mnie potrzebę bliskości. Niektóre moje prace wydają się całkowicie matowe. Osiągam to często nakrapianiem. To jest dość żmudne, ale w ten sposób mogę uzyskać głębię koloru. Muszę dużo planować, myśleć o tym, który kolor wprowadzić jako pierwszy, kolejny i co z tego wyniknie.

To swego rodzaju paradoks, że nakrapianie podpowiedziała mi fotografia. Mój brat jest fotografem. W rodzinnym domu, gdzie też mamy pracownię, jest mnóstwo jego zdjęć, fragmentów prac, wycinków. Zaczęłam badać z bliska, jak wygląda na nich kolor. Przypominał ten na obrazach Georgesa Seurata. Zobaczyłam, że energię barwy muszę położyć na granicy mieszalności. Nie chciałam jednak sięgać do pointylizmu, spróbowałam z nakrapianiem. Barwa, którą widzimy nie jest tą, która została użyta jako farba. Na moich obrazach przejścia są delikatne, ale odgrywają ważną rolę. W ten sposób buduję wrażenie jedności w obszarze płótna. Każda historia ma swoją kompozycję. Aby ją opowiedzieć, muszę dobrze zastanowić się nad jej emocją wyrażoną obszarami, które dana barwa będzie zawierała, nad kontrastem, nad linią i sposobem, w jaki się przed widzem pojawi. Im dłużej zajmuję się abstrakcją, tym większą mam świadomość, że nawet dwa milimetry robią różnicę. To jest jak komponowanie

utworu muzycznego. Kiedy coś osiągnę, mam poczucie zgody ze światem, jakbym zrozumiała jego zasady. Są płótna, które przegrałam totalnie, ale są też takie do których da się powrócić.

Wspomniałaś o swoim bracie. Połączyliście swoje artystyczne działania we wspólnych przedsięwzięciach.

Z bratem¹ mieliśmy razem trzy wystawy. Jedna odbyła się w Galerii Piętro Wyżej w Katowicach, kolejna w Galerii Piekary w Poznaniu i Galerii Lokal 30 w Warszawie. To był ciekawy projekt. Nazywamy go, zgodnie z koncepcją Aby Warburga, formułą patosu. Dopasowywaliśmy emocje wykonanych przez Michała zdjęć i moich obrazów. To wydaje się karkołomne zestawienie, bo ekspozycje fotografii i obrazów razem nie wyglądają zazwyczaj dobrze. Są to media, które wzajemnie się znoszą. Staraliśmy się tak połączyć nasze prace, aby wskazać na tę samą emocję lub zdarzenie, które do niej doprowadziło. Ciekawe jest na przykład zdjęcie tkaniny z naszego rodzinnego strychu połączone z abstrakcyjnym obrazem twarzy. W tym zestawieniu stają się jednością. Lubię też spotkanie fotografii upranego prześcieradła z dużym obrazem zatytułowanym „Łata”. Ten projekt był dla nas pewnym odkryciem. Okazało się, że nasza pamięć oraz wrażliwość twórcza nakładają się na siebie. Dopasowaliśmy prace pod kątem czysto formalnym, a one wykazywały zgodność przeżycia źródłowego. W żadnym wypadku przedstawienia nie są dosłowne, ale dla nas dwojga odniesienia były jednoznaczne. Wyczuwamy się rodzinnie. Jest to dla mnie szczególnie ciekawe w kontekście źródeł ustanowienia obrazu. Ta sytuacja przemawia także za tym, co podejrzewam od dawna; że język estetyki jest bliźniaczym językiem logiki, który legitymuje prawdę.

Prowadzisz dialog z materią? Badasz obrazy jak Mark Rothko?

Doceniam Marka Rothko, jednak jego malarstwo nie jest dla mnie główną inspiracją. Bardzo lubię Anne Truitt. Napisła świetne dzienniki, które są szczerym obrazem zmagania człowieka na wielu polach aktywności. Była też psychologiem, co wyczuwa się w jej, czasami zewnętrznym, podejściu do problemu. Robiła abstrakcyjne rzeźby, które pokrywała farbą, dlatego ja odbieram ją przede wszystkim jako malarzkę. Mówiła, że wynosi kolor do trzeciego wymiaru. Głównymi zagadnieniami jej twórczości były doboru barw i relacje ich obszarów. Gdzieś w jej dzienniku znalazłam fragment opisujący odczucia podobne do moich. Píše, że kiedy weszła na wystawę i zobaczyła wszystkie swoje rzeźby ustawione w przestrzeni galerii, poczuła, jakby wróciła do domu. To także dla mnie jest bardzo ważne. Jak zrobię trochę prac i zaaranżuję wystawę, to też mam poczucie domu. Oczywiście tego symbolicznego. To moje oswojone miejsce, które rozumiem. Jest to uczucie bezpieczeństwa, bycia w świecie, który znam, którego reguły stosuję.

Bardzo cenię także Ellswortha Kelly'ego. Tworzył głównie w Nowym Jorku. Ma w swoim malarstwie coś bardzo optymistycznego, coś z mądrej radości Matisse'a. Wszystko potrafił doprowadzić do abstrakcji. Obserwował przyrodę, miasto. Nigdy nie był tak znany, jak Jackson Pollock, Ad Reinhardt czy Willem de Kooning. Był od nich młodszy, delikatniejszy, nie pasował do maskulinistycznego etosu szkoły nowojorskiej. W tamtych czasach nie mógł się przebić do mainstreamu choć oczywiście miał swoje wielkie wy-

¹ Michał Bugalski - artysta sztuk wizualnych, ukończył fotografię na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie wykłada w IV Pracowni Fotografii.

stawy. Stworzył też niesamowity projekt miejsca o charakterze sakralnym. Bardzo kontemplacyjnie podchodził do koloru i jego działania, ale nie wprowadzał wątków mistycznych. Prawdą jest, że na studiach ogromne wrażenia zrobiła na mnie czasowa wystawa ruskich ikon, wielokrotnie wracałam do Muzeum Narodowego w Gdańsku, by ją zobaczyć. Za czwartym razem wpuścili mnie już bez biletu Jednak nigdy nie mierzę się z boskością w obrazach. Opowiadam o materii. O przeżyciu duchowym względem materii. Tu przypomniał mi się taki rodzinny dialog z mamą, który może wyjaśnia, dlaczego ta materia tak ciągle mnie dziwi i zachwyca:

- Wiesz mammo, czasem nie mogę uwierzyć, że mam ciało.

- A to zupełnie odwrotnie jak ja. Ja nie mogę uwierzyć, że mam duszę.

Ważnym etapem Twojej pracy artystycznej był doktorat.

Całą pracę oparłam o próbę rekonstrukcji w obrazach doświadczenia przeszłości. Szukałam literatury. Próbowałam zrozumieć problem od strony psychologicznej. Zastanawiałam się, czym jest proces twórczy.

Co Cię skłoniło do takich przemyśleń?

Wynikały one z sytuacji życiowej. Po urodzeniu dzieci moje tworzenie wydawało się już nikomu niepotrzebne. Część rodziny dziwiła się, że można tworzyć niejasne obrazy przy takiej ilości obowiązków. Pytali po co. Nie rozumieli, dlaczego poświęcam czas czemuś, co nie jest pożyteczne, produkuję przedmioty z którymi nie bardzo wiadomo, co zrobić. Jestem empatyczna i dość łatwo przejmuję spojrzenie innych celem zrozumienia ich zachowania. Niestety nie zawsze potrafię tę perspektywę szybko porzucić. W rodzinie męża praca wydaje się być usprawiedliwieniem egzystencji, wszyscy o niej mówią i się z niej rozliczają. Latem widzieli mnie, jak w każdej skradzionej chwili przesiaduję w pracowni wgapiając się w płótno. Ja ze swoim wielkopańskim warszawskim „odpoczynkiem” i refleksją wyglądałam dosyć kuriozalnie na zapracowanej lubelskiej wsi. Z jednej strony chciałam być odpowiedzialną żoną i matką, odpowiedzialnym członkiem rodziny, ale z drugiej strony, nie umiałam zrezygnować z tworzenia, bo czułam, że tracę tożsamość.

Bardzo dużo moich koleżanek po studiach artystycznych ze względów ekonomicznych i życiowych przestało pracować twórczo. Studia były dla nich jedynie elementem samorozwoju. Inne zrezygnowały z posiadania rodziny, by zapewnić przestrzeń sztuce. Dla mnie pogodzenie tych światów było fundamentalne. Czułam, że na każdym polu mam coś do zrobienia, ale poza mną nikt tego nie wiedział. Była to ciągła próba znalezienia wartości.

Rozpoczęłaś intensywną pracę?

Zacząłam zastanawiać się nad procesem twórczym. Do czego on mi służy? Dlaczego czasami mogłam przez długi czas nie malować? Co mnie blokowało, gdy nie mogłam malować? Zastanawiam się, co za tym stoi. Staralam się zrobić samorozpoznanie.

Nie należałam do takich osób, które zawsze robiły trochę prac. Blokowałam się. Było tak, że przez pół roku, na studiach, nie mogłam nic namalować. Teraz wiem, co mnie stopowało. Miałam bardzo dobre techniczne umiejętności. Mogłam mimetycznie zrobić wszystko. Łatwo łapałam nowe trendy. Wiedziałam, jak należy pracować, żeby być w mainstreamie, ale nie widziałam w tym w ogóle sensu. To było powierzchowne malowanie dla poklasku. Potem się zupełnie wycofałam.

Jak wyglądał Twój powrót do malowania?

Przez jakiś czas nic nie robiłam. Zaczęłam studiować stare malarstwo. Wróciłam do źródeł pierwszej fascynacji. Wróciłam do twórczości Piotra Potworowskiego, która zawsze byłą moją miłością. To dało mi poczucie siły, że zrobię coś z sensem, niezależnie od gratyfikacji finansowej. Przestałam się zastanawiać, czy będę wystawiać moje prace.

Musiałaś ustalić priorytety.

Nie umiem nie zadbać o dom i przyjść do pracowni, żeby malować. To wynika zapewne z pewnego gorsetu społecznego, który jest nałożony na kobiety i ciągle mnie ciśnie, ale wynika też z poczucia odpowiedzialności za osoby, które powołałam do życia. Niektórzy znajomi będą mówili - odpuść sobie, idź do pracowni. Jednak dla mnie jest to rodzaj strasznego ekscesu. Jak patrzę na Jakuba Glinńskiego i jego performatywne malarstwo przeprowadzające liczne zamachy na opinię publiczną, to moje ekscesy są bardzo prozaiczne, wręcz niewinne. Prawdopodobnie, jednak subiektywnie wyzwalają podobnie silne emocje. Czuję, że ważniejszy jest człowiek i malować pójdę dopiero, jak się nim zaopiekuję.

Twoje myślenie o innych ludziach prowadzi nas do Twoich działań pedagogicznych.

Zaczęłam uczyć w świetlicach środowiskowych, potem w szkołach, na uczelni. Zajął się edukacją. Bardzo lubię uczyć. To jest dla mnie doskonale doświadczenie, ma charakter dopełniający.

Czy każdego można nauczyć uprawiania sztuki?

Nie można nauczyć uprawiania sztuki osoby niezainteresowanej. Musi być obecna postawa minimalnego otwarcia. Dopiero wtedy można zacząć pracować i doprowadzić kogoś do punktu, w którym staje się już samoedukatorem. Nie chodzi o to, żeby stworzyć mistrza, ale żeby przygotować człowieka do samodzielnej pracy na polu sztuki. Oczywiście bardzo pożądana jest autorefleksja, samokrytycyzm i umiejętności dokonywania syntezy wizualnej. Tego ostatniego nie można nauczyć, a jedynie wzmocnić, docenić w procesie pedagogicznym. Bardzo lubię wypatrywać u studentów ich indywidualnych cech, które zaliczyłabym do uzdolnień. Aby rozwój artystyczny przebiegał harmonijnie i obejmował całą osobę, nie tylko jej rękę, należy być bardzo uważnym w relacji. Obecnie artystą można być na wiele różnych sposobów. Nie tyle chodzi o umiejętności manualne, co ćwiczenie się w tworzeniu abstraktów. To jest zdolność intelektualna i emocjonalna jednocześnie. Musisz najpierw poczuć, a potem umieć zakomunikować, co poczułeś. Jeżeli nie czujesz, to twój komunikat jest pusty, może być tylko powtórzeniem komunikatu kogoś, kto czuł prawdziwie przed Tobą. Trzeba mieć w sobie te dwie umiejętności: bycia bardzo wrażliwym i bardzo samokrytycznym. To jest raniące, dlatego trudno o poczucie samozadowolenia, a łatwo o depresję. W pracy pedagogicznej najwspanialsze jest współuczucie się. Uwielbiam ten moment, kiedy człowiek przychodzi do mnie z pomysłem. Siadamy razem, robimy burzę mózgów, biegamy wieloma ścieżkami. Pomagam się narodzić pewnym myślom, dostrzec ukryte relacje i komunikaty. A ponieważ jestem generalnie ciekawa ludzi, mam w tym ogromną przyjemność.

Jakie kryteria stosujesz w pracy pedagogicznej?

Próbuję rozpoznać człowieka. Dowiedzieć się, z kim mam do czynienia. To zajmuje na początku większość czasu. Potem próbuję wspierać, aby ta osoba rozwijała się w zgodzie ze sobą, na najwyższym

możliwym poziomie. Ćwiczenia, które zadają i korekty, które przekazuję są bardzo zindywidualizowane. Oczywiście wszystkie w świecie estetyki są dobrze znane. Żadne wielkie nowości. Na egzaminach wstępnych na Akademię Sztuk Pięknych odbiega się od ścisłych kryteriów oceny kandydata. Najważniejszym kryterium jest wyraz artystyczny. Jest ono nieostre. Praca może być niepoprawna perspektywicznie, ale jej wyraz artystyczny może być tak mocny, że chcesz, aby ich autor zrobił ich jak najwięcej. Robisz wszystko, żeby mu w tym pomóc. Dostrzegasz wartość w człowieku i jego pracy, którą zdziałał całym sobą. Nie lubię kokieterii, efekcików, wszystkich pięknych kłamstw którymi przymilamy się odbiorcy sprowadzając go, tym samym, do roli klienta.

Jakie zagadnienia w edukacji artystycznej są dla Ciebie ważne?

Bardzo naciskam na studiowanie natury ze względu na zdominowanie naszej percepcji przez świat obrazkowy, dwuwymiarowy. Dostęp do ładnych obrazków w telefonie, w Internecie jest zbyt szeroki i psuje poczucie estetyczne. To są gotowe kadry i gotowe propozycje. Ja zawsze miałam przed nosem obszerną rzeczywistość i kadrowania dokonywałam sama. To było wielkim wyzwaniem, skupieniem myśli, zauważeniem dominanty, ustaleniem celu. Na prowadzonych przeze mnie zajęciach najczęściej rysowaliśmy modela. Samo słowo model zmienia człowieka w funkcję pozowania. Niezwykle ważne dla mnie było, aby przekazać uczniom, że stoi przed nimi człowiek, osoba z konkretnym bagażem. Należy, na ile można, zbliżyć się do niej swoją emocją. Trzeba postać empatycznie wyczuć, nie tylko jej fizyczność, lecz zagadkę życia. To nie może być jakikolwiek człowiek. To musi być ten konkretny człowiek. Problemem malarstwa figuratywnego jest to, że często powstaje wykwintna powłoka człowieka. Jest to upokarzające. Człowiek, który doskonali się jedynie w umiejętnościach mimetycznych zatracając poczucie tego, kogo obrazuje.

Kolejnym problemem jest rytm natury. Paul Klee w Bauhausie opracował w notatkach cały kurs dostępny teraz pod tytułem „Thinking Eye”. Zaczynał od układu krwionośnego człowieka i budowy drzew. Każdy początkujący student musiał się wykazać takim rysunkiem. W naiwny sposób udajemy, że znamy rytm natury. Zawsze najtrudniejsze dla mnie było przekazanie uczniom i studentom, aby zauważyli, że rzeczywistość wizualna ma inny rytm, niż oni próbują pokazać. Chodzi o to, że odstępy pomiędzy odcinkami nie są tak wyrównane, jak chcemy je przecinać. Nie ma takiej powtarzalności, jaką chcielibyśmy zastosować. To jest trudne. Z jednej strony musisz nauczyć się zauważać rzeczy podobne, bo rytmy tworzy się przez podobieństwa, ale z drugiej strony musisz być wyczulona na wszelkie zaburzenia.

Udało Ci się pogodzić wszystkie życiowe role.

Jestem w drodze. Teraz od kilku lat jest tak, jak być powinno. Czuję, że się konsekwentnie rozwijam. Mogę pokazywać swoje prace. Jestem przekonana, że nie byłoby tego wszystkiego, gdyby nie „ograniczenia” rodzinne i moja sytuacja życiowa. Wewnętrzny imperatyw do tworzenia musi w moim wypadku brać się z niemożności tworzenia. Musi nabrznieć. Musi dojść do krystalizacji i do konkretyzacji. Wszystkie utrudnienia są, w tym sensie, błogosławieństwami. Radzę sobie z tym na płótnie. Nie rozdzielam przestrzeni na życie i twórczość. To są sprawy, które bardzo na siebie zachodzą, wręcz z siebie wynikają. Wszystko jest życiem.

Czy Twoje malarstwo ma zatem charakter terapeutyczny?

Stworzenie autentycznego komunikatu ma charakter terapeutyczny. Istnieje światło, w którym widać, czy obraz jest fałszywy, czy prawdziwy. Nie umiem podać narzędzi, jakimi to mierzę. Jestem przekonana, że zgodność między artystą, a jego dziełem jest wynikiem uczciwego dzielenia się sobą. Jest też odważnym poszukiwaniem przyjaciela, próbą przełamania samotności. To działanie ma w sobie potencjał terapeutyczny. U podłoża wszelkich chorób psychicznych leży jakiś rodzaj kłamstwa, szczególnie tego, które mówimy sami sobie. Sztuka pozwala spojrzeć w prawdę.

Lubisz patrzeć na swoje prace?

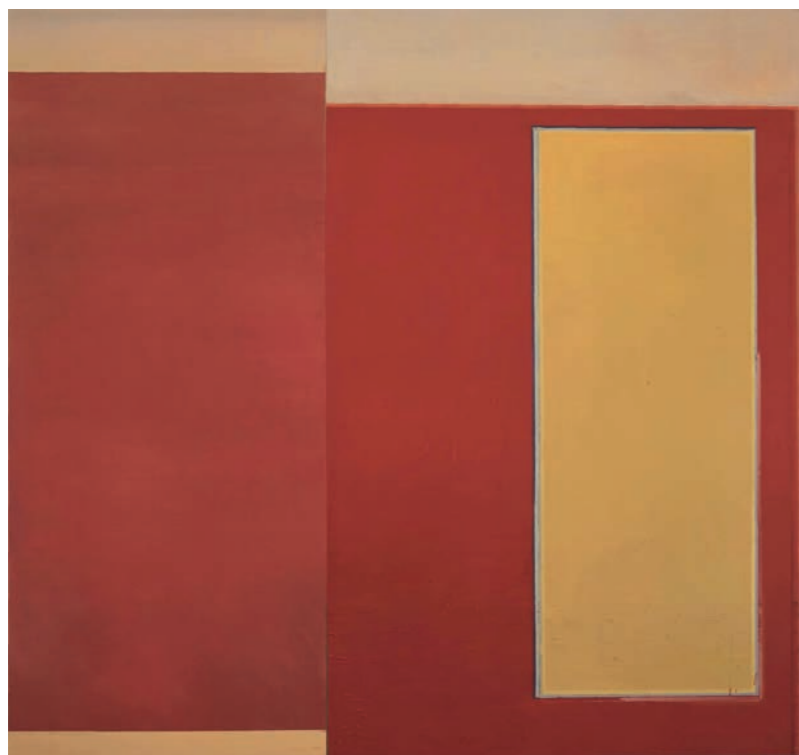
Teraz często tak. Kiedyś nie mogłam w ogóle. Bardzo mnie denerwowały. Obecnie mam takie dwa obrazy, które wiszą w domu i mi się nie nudzą. Nie chodzi o to, że z przyjemnością myślę, że je namalowałam. Nie rozsmakowuję się narcystycznie w swojej pracy. Obiektywnie są ciekawe. Nie przywiązuję się do obrazów, które mi nie wyszły. Niszczę je dosyć łatwo. Nigdy nie gromadziłam świętych dowodów na to, że jestem artystką. Kiedy przez dłuższy czas utrzymuje się we mnie zadowolenie z obrazu, obiektywizuję go i przestaję uznawać, że to coś mojego.

Czy można powiedzieć, że Twoje malarstwo, to taki symboliczny autoportret?

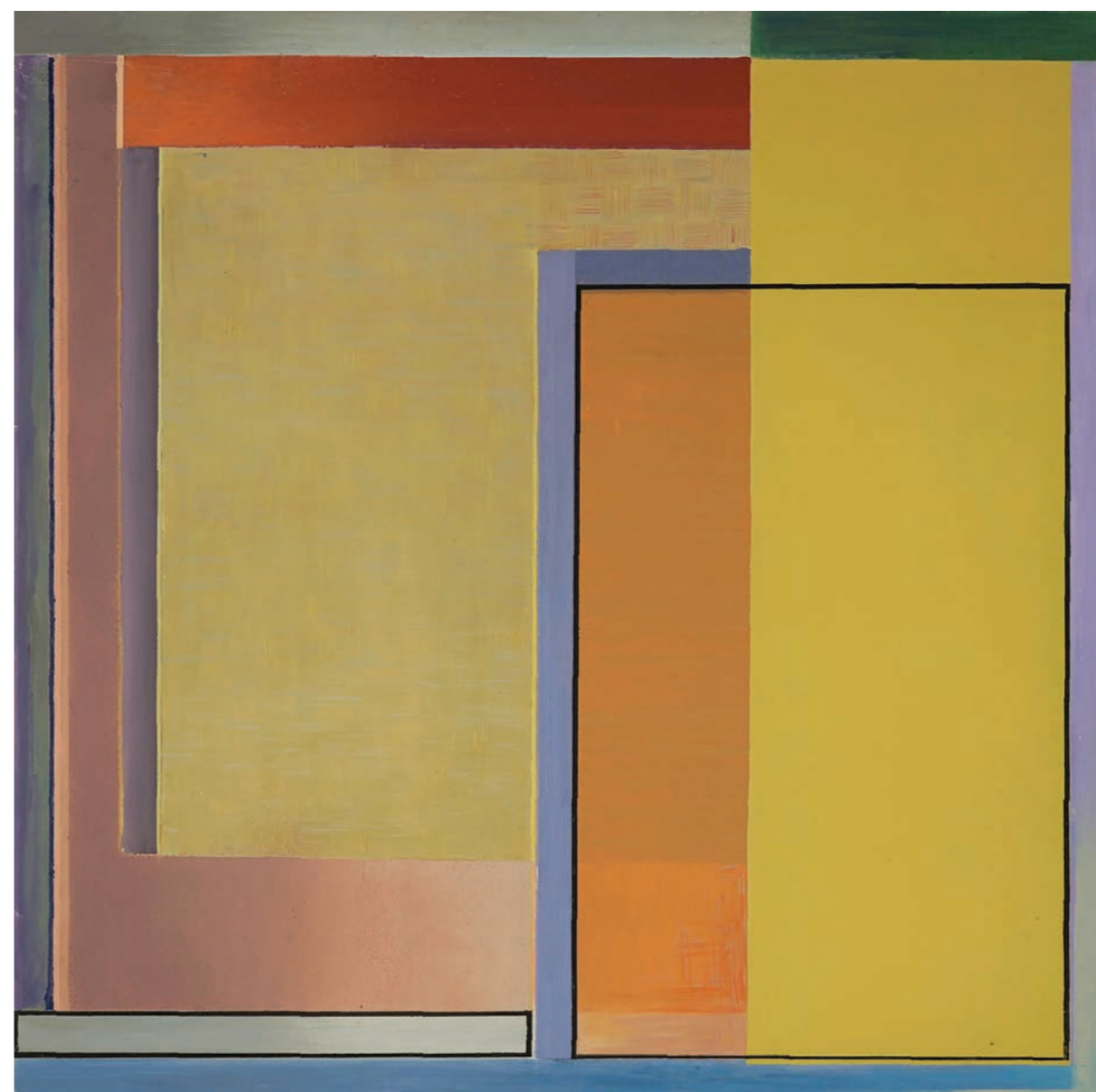
Tak. To jest moje życie.



Małgorzata Widomska, *Firana*, 2019, 120x80cm, olej na płótnie



Małgorzata Widomska, *Wspólne dobro*,
2019, 180x170cm, olej na płótnie



Małgorzata Widomska, *Serce Piotra*, 2019, 110x110cm, olej na płótnie



Małgorzata Widomska *Tłusty ślad na niebie*
169x220cm, olej, 2019



dr hab. prof. APS Maciej Zychowicz

Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie uzyskując w 1981 roku dyplom z wyróżnieniem w pracowni rzeźby pracą „Gombrowicz – portret wielokrotny”. W tym samym roku praca rzeźbiarska została wystawiona w galerii „Zachęta” na ogólnopolskiej wystawie „Dyplom 1981”. W 2005 roku uzyskał doktorat na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pracą zatytułowaną „Poszukiwanie nowej ikonografii”. W 2011 roku na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych obronił pracę habilitacyjną. Temat rozprawy nosił tytuł „Droga”. Od 2007 roku prowadzi pracownię rzeźby w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Od 2011 roku pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego. W latach 2013-2019 pełnił funkcję dyrektora IEA. Jego domeną jest rzeźba sakralna. Jest także autorem licznych artykułów i referatów, organizatorem i uczestnikiem konferencji, warsztatów i plenerów. Na stałe mieszka w Krakowie.

Graduate of the Kraków Academy of Fine Arts, where he obtained a diploma with distinction from the sculpture studio for the work “Gombrowicz – A Multiple Portrait”. That same year his sculpture was featured at the Zachęta Gallery as part of the countrywide exhibition “Dyplom 1981”. In 2005, he obtained his PhD from the Department of Sculpture at the Kraków Academy of Fine Arts for the work In Search of a New Iconography. In 2011, he obtained his habilitation at the same department for a work entitled “The Way”. Since 2007, he has been heading the sculpture studio at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education. An associate professor since 2011. In 2013-2019, he served as director of the IEA. He specializes in sacred sculpture. He is the author of numerous articles and papers, an organizer and participant of conferences, workshops, and open-air workshops. He lives in Kraków.

Sztuka potrzebuje formy

rozmowa z Maciejem Zychowiczem

Pracujesz w Warszawie, mieszkasz w Krakowie. Właściwie stale jesteś w drodze.

Kiedyś jechałem pociągiem na tej trasie osiem godzin. Dwie Panie, które siedziały w Warsie przy stole zupełnie nie mogły zrozumieć, w którą stronę jedziemy. Wsiadały w Warszawie, ale pociąg kilka razy na stacjach zmieniał kierunek, jeździł do przodu i do tyłu. Poczułem się jak pasażer z opowiadań Stefana Grabińskiego. Był on przedwojennym pisarzem. Napisał między innymi „Demona ruchu”. Trudno powiedzieć, że był spadkobiercą Edgara Allana Poe’go, ale działał w podobnym okresie. Był synem kolejarza i pisał głównie opowiadania kolejowe. Miały one taką surrealistyczną konotację. Pociągi jechały znikąd donikąd. Panował w jego tekstach oniryczny nastrój.

Twoim miejscem na Ziemi jest Kraków. Tu masz swój dom i pracownię.

W Pychowicach, dawnej wsi nad Wisłą, należącej już do Krakowa, pojawił się dom na sprzedaż. Dla mnie było to miejsce naznaczone sentymentem. Przez Pychowice zawsze jeździłem na wagary do Tyńca. Tu robiłem zawsze przerwę na oranżadę. Drugą okolicznością było to, że oboje z żoną mieliśmy ulubioną książkę dzieciństwa. Była to „Fizia Pończoszanka” Astrid Lindgren. W domu, który oglądaliśmy, zobaczyliśmy tę książkę przy piecu. Przeznaczona była na podpałkę. Dwie ostatnie kartki były wyrwane. Powiedzieliśmy właścicielce, że kupujemy ten dom, byleby nie spaliła książki. Historyczny egzemplarz zabrała po latach nasza córka. Uzupełniła ostatnie dwie strony i książka dalej jest w użyciu. Utrzymujemy, że kupiliśmy ten dom z powodu Fizi Pończoszanki.

Jak określiłbyś swoją twórczość rzeźbiarską?

Wszystko, co robię w dziedzinie rzeźby ma charakter osobistej twórczości. Rzeczy, które powstają na zamówienie prywatne nie są bardziej osobiste od tego, co robię w przestrzeni sakralnej. Jestem chrześcijaninem. Mam poczucie, że to jest świat moich tematów i sensów. Mówię w przestrzeni publicznej o tym, o czym i tak bym mówił. To, że mam do dyspozycji przestrzeń, w której mogę zadziałać większymi formatami, a skala w rzeźbie jest rzeczą ogromnie ważną, to szczególna korzyść. To, że muszę zawrzeć pewne kompromisy jest naturalną trudnością. Te kompromisy dotyczą najczęściej funkcji, a nigdy właściwie koncepcji artystycznej czy formy. Moja granica kompromisu jest bardzo usztywniona w związku z czym, posiadam szuflady pełne projektów niezrealizowanych. Czasami, po latach, my-

śle, że dobrze się stało, że myśl była nie całkiem dojrzała. Czasami stwierdzam, że pomysł był całkiem ciekawy i szukam dla niego nowego miejsca.

To znaczy, że wracasz do rzeczy z szuflady?

Tak. Ostatnio zrealizowałem duży obiekt, który wymyśliłem już szereg lat temu. Zaadaptowałem wcześniejszy koncept do nowej przestrzeni. Ostatnio robiłem tabernakulum, które jest częścią tej realizacji. Wśród projektów znalazłem taki, do którego miałem przekonanie. Tam była sensowna myśl.

Udaje Ci się nakłonić inwestorów do przyjęcia Twoich pomysłów?

Bardzo często trafiam na zamawiającego, który wie dokładnie, jak praca ma wyglądać. Używam wtedy sprawdzonej konstrukcji retorycznej. Mówię: to pięknie, jeśli inwestor jest zaangażowany i ma swoją wizję, bo świadczy to o jego emocjonalnym związku z przedsięwzięciem. Jeśli jednak wizja przekroczy pewien próg konkretyzacji, to nie pozostaje mu nic innego, jak zawinąć rękawy i ją zrealizować. Zazwyczaj prowadzi to do zrozumienia i okrągłych słów o wolności twórczej. Często rzecz kończy się owocną współpracą. Próbuję zazwyczaj dowiedzieć się, jaka jest myśl główna inwestora, jakie ma wyobrażenie o sensach jakie ma nieść konkretna przestrzeń. Jednak mój projekt jest nienaruszalny, bywa, że tworzę alternatywne wersje. Jeśli nie spotkamy się w naszych wyobrażeniach, to odступujemy od działania. Często wtedy, kiedy inwestor uzna moje rozwiązanie za zbyt śmiałe. W moim przekonaniu, w swoich projektach zmierzam zawsze do podstawowej komunikatywności. Jednak czasem na warunki Kościoła wydają się zbyt śmiałe.

Powiedziałeś odступujemy. Kogo miałeś na myśli?

Od lat współpracuję z Adamem Brinckenem. Zaczęliśmy od Drogi Krzyżowej w Jarosławiu. Zaczęło się od tego, że kierowaliśmy Związkiem Polskich Artystów Plastyków w Krakowie po odzyskaniu niepodległości i zaprzyjaźniliśmy się. Przedtem, w 1986 roku, pojechaliśmy razem do Rzymu - pierwszy raz na zachód! Zaproszono nas na światowy kongres i wystawę Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów Chrześcijan, który odbywał się w Santo Stefano Rotondo. Przez dwa tygodnie chodziliśmy po Rzymie i zawsze stawaliśmy przed tymi samymi dziełami, czasami znanymi, czasami nieznanymi. Stwierdziliśmy, że to jest rzadka wspólnota wyborów estetycznych, że powinniśmy kiedyś spróbować nałożyć na siebie nasze odmienne, rzeźbiarską i malarską, formy działania.

Przy pierwszym wspólnym projekcie nie obyło się bez kontrowersji.

To była droga krzyżowa do kościoła w Jarosławiu. Nasze żony pochwały projekt, ale były pewne, że nikt w polskim Kościele nie zleci takiego zamówienia. Trafiliśmy jednak na księdza, który znał prace Adama z okresu studiów. Były to fakturalnie malowane akty zmierzające do abstrakcji, którymi był zafascynowany. Równocześnie architekci zawieźli go do kościoła królowej Jadwigi w Krakowie, żeby polecić jego uwadze zrobioną tam przeze mnie Drogę Krzyżową. Wymyśliłem ramę kompozycyjną, która opierała się na linii, jakby tektonicznego pęknięcia. Wędrowała od kamiennego portalu, przez całe nawy aż do prezbiterium, obejmując Drogę Krzyżową z drewnianą ścianą w którą została wprawiona oraz konfesjonały. Same stacje tej Drogi Krzyżowej to płaskorzeźby drewniane, na których Adam nakładał warstwę polichromii, a niekiedy dodawał swoje charakterystyczne, zgrzebne faktury. Ich wyraz oparty jest o wędrówkę między negatywem i pozytywem. Ludzki aspekt obecności Chrystusa, który

jest tu jedyną przedstawioną postacią, wyrażony jest negatywem w drewnianej płaszczyźnie, aspekt boski – pozytywem z brązu. Czasem nabijaliśmy na płaskorzeźbę blachę ołowianą jako ekwiwalent ciężaru krzyża. Podjęliśmy realizację od razu. Po dwóch tygodniach było już drewno. Inwestor z niecierpliwością pytał, co zrobiliśmy. Fundatorów poszczególnych stacji szukano wśród parafian. Potem zrobiliśmy cały projekt wnętrza.

Praca odbywała się etapami?

Ksiądz ogłaszał konkursy, pomiędzy nami i architektami na poszczególne elementy wystroju wnętrza, które udało nam się wygrywać. Ostatecznie zlecił nam całość designu ze wszystkimi detalami, nie wyłączając oświetlenia, sprzętów liturgicznych i ornatów. Oczekiwał na przykład szybkiego projektu dla stojaka na chorągwie. Raz tylko zdarzyło się, że ktoś zrobił jakiś element bez naszego projektu. Nie pasował. Po konsultacji ksiądz go usunął. To był na swój sposób inwestor doskonały. Należy go tu wymienić z imienia i nazwiska bo to rzadki chlubny przykład. Nazywa się Andrzej Surowiec. Bardzo długo trwały burzliwe dyskusje, ale jak zawarliśmy kompromis, to realizacja szła ściśle według projektu. Wiedziałem, że nie zostanę niczym zaskoczony. Być może jest to jedyne, zrealizowane przez nas wnętrza tak integralnie zaprojektowane, do ostatniego detalu. Myślę także, że jedno z niewielu w Polsce tak kompleksowo zaprojektowanych ze wszystkimi elementami designu. Początkowo ksiądz zamierzał położyć boazerię ze względu na akustykę kościoła i organizowane w nim koncerty. Architekci nie byli zadowoleni z wizji boazerii i próbowali użyć deseczek z fryzem. Zgodziłem się na drewno, ale nie na listewki. Cała ściana klejona z dech stała się drogą. W nią wpisane są konfesjonały. Założenie stanowi całość przez zniesienie nieznośnej konwencji boazerii. Projektowałem także, na przykład monstrancję. Przeszliśmy wszystkie sklepy i nie znaleźliśmy odpowiedniej. Były neobarokowe, albo quasi - modernistyczne. Zrobiłem więc monstrancję z górskiego kryształu i brązowych, srebrzonych odlewów odcisków drewna. Nawet ornaty projektował Adam Brincken. Początkowo nie mieliśmy w planach Kaplicy Bożego Miłosierdzia, nie mając przekonania do kanonicznego obrazu, ale ksiądz zażądał od nas projektu, bo poprzedni mu się nie spodobał.

Połączenie wątków teologicznych było nowatorskie.

Skończyło się na pewnej konstrukcji ideowej. Poszukałem szerszej egzemplifikacji Bożego Miłosierdzia. Jest więc miłosierny Samarytanin i ojciec miłosierny w powrocie syna marnotrawnego. Te odwołania stanowią spoiwo. Adam przeczytał dokładnie „Dzienniczek” siostry Faustyny. Okazało się, że w przedstawieniu Chrystusa nie chodzi o błękit i róż, ale o krew i wodę. Ten wątek rozciągnęliśmy po całym wnętrzu z uwzględnieniem formy tryptyku. Boże Miłosierdzie, to nie tylko znany obraz. Tryptyk ma dopełnienie na ścianach kaplicy: z jednej strony idą reliefy fakturowe i malowane czerwienie, a po drugiej błękitne witraże Adama Brinckena. W całość wprawione są relikwiarze i wspomniana monstrancja z odciskami kory drzewnej.

Twoja praca znajduje się w kościele świętego Bernarda w Sopocie. Jakie były losy realizacji w tak wspaniałym miejscu.

To był konkurs. Uczestniczyłem, wkrótce po stanie wojennym, w plenerach organizowanych przez Panią Alinę Afanasjew. Uważała, że w Polsce jest mnóstwo sztuki i kościołów, ale nie ma sztuki w kościo-

łach. Były to działania na marginesie Kultury Niezależnej. Najważniejsi twórcy przyjeżdżali wygłaszać wykłady do grupy młodych, *wówczas*, artystów. Ostatecznie biskup Tadeusz Gocłowski znalazł dwa kościoły, które zdecydowały się zrealizować projekt konkursowy. W wypadku kościoła w Sopocie chodziło raptem o obudowę tabernakulum. Wszedłem do tego kościoła i zobaczyłem otwartą przestrzeń z drzewami za prezbiterium, ogromną konstrukcją świetlika na ziemi i projekty architektoniczne. Wiedziałem, że centrum kompozycji powinno być na tle koron drzew. Zaprojektowałem monumentalną konstrukcję - połączenie teologiczne motywu ukrzyżowania i zmartwychwstania z tabernakulum. Podobno w trakcie obrad sądu konkursowego był straszny spór o mój projekt, tym bardziej, że przekraczał nieco warunki konkursu. Po latach dowiedziałem się, że proforsowali go profesorowie Gustaw Zemła i Stanisław Rodziński.

Ta opowieść ma dalszy ciąg.

Pierwsza wystawa stowarzyszenia Artystów Chrześcijan po upadku żelaznej kurtyny odbyła się w Krakowie. Pokazałem na niej dokumentację z Sopotu. Spotkałem tam Rodzińskiego i Zemłę, którzy gratulowali sobie dobrej decyzji i dobrej intuicji. To mnie ogromnie wzruszyło. Kiedyś pojechałem do Sopotu z duszą na ramieniu. Obawiałem się, jak zareaguję na moją pracę po osiemnastu latach. Na miejscu poczułem ulgę.

Masz szczęście do komponowania swoich prac w ciekawe przestrzenie.

Robiłem przedstawienie świętej Jadwigi do kościoła pod jej wezwaniem. Architekci namówili księdza, aby zwrócił się do mnie. Moja realizacja była trzecim lub czwartym podejściem inwestora. Kościół ma bardzo piękne, przecięte światłem wnętrze projektu Jacka Czekaia i Romualda Loeglera. Wcześniej zrobiłem rzeźbę do kaplicy przy kościele św. Szczepana w Krakowie, która wywołała spory szum. Stanisław Rodziński napisał o tym w Tygodniku Powszechnym. Rodziły się dyskusje i dlatego spodziewano się po mnie rozwiązań wychodzących z utartych konwencji.

Znałem układ wnętrza kościoła Królowej Jadwigi, chodziłem tam kiedyś do dolnego kościoła kiedy górny nie był jeszcze ukończony. Wiedziałem, gdzie jest miejsce świętej Jadwigi. Nie chciałem, żeby była ustawiona centralnie w prezbiterium, ale gdzieś po drodze. Taka jest rola świętego, że jest on po drodze. Modli się z nami, a nie my się do niego modlimy. Wiedziałem, że postać musi stać na stopniach ołtarza, zwrócona ku prezbiterium. W nocy narysowałem trzy wersje i na pierwsze spotkanie poszedłem z gotowym projektem. Decyzja o realizacji była natychmiastowa. Skończyło się na postaci klęczącej. Skala tego wnętrza jest taka, że rzeźba Jadwigi musiała mieć około trzech metrów wysokości. Rozpiałem rozmowę pomiędzy Chrystusem na krzyżu, który jest parafrazą gotyckiego krucyfiksu wawelskiego, a świętą. Przetworzyłem go na tyle, żeby tworzył jedną rzeźbę ze świętą Jadwigą. Głównym motywem jest diagonalna rozmowa. Chodziło o to, żeby zobaczyć po wejściu do kościoła klęczącą postać i dołączyć do niej. Musiałem sięgnąć do wielu źródeł o świętej Jadwidze, żeby mieć wyobrażenie realnej osoby. Potem robiłem jeszcze w tym kościele drogę krzyżową. Wbrew naturze tej świetnej przestrzeni, architekci przewidzieli dla niej konwencjonalne miejsce. Długo przekonywałem ich, że stacje trzeba związać z modułarnym podziałem marmurowych okładzin ścian. W nocy pokleiliśmy z tektury falistej i zmiętego papieru model stacji. Zapatynowałem go na brąz. Zawiesiłem przed przyjściem architektów. Byli zaskoczeni. Wystarczyło im to pokazać.

Wśród postaci świętych i błogosławionych w Twoim dorobku znajduje się też przedstawienie papieża-Polaka.

To jedyna realizacja rzeźby Jana Pawła II, którą popełniłem. Zrobiłem ją do Waszyngtonu przed Centrum jego imienia. Namówił mnie arcybiskup Józef Życiński. Jedyna postać wyrzeźbiona z marmuru to *Michał Giedroyć*. Był zakrystianinem u świętego Marka w Krakowie. Jakoś zaprzyjaźniłem się z nim przez historyczne źródła. Był na tyle skromny, że uważał, że nie jest godny, żeby przyjąć święcenia. Uchodził jednak wśród ówczesnej elity za mędrca. Nawet koronowane głowy przychodziły do niego po porady. Był chromy. Z ikonografii szesnastowiecznej zachował się jakiś wizerunek. Próbowałem go uwzględnić w swojej realizacji. Giedroyć stanął w przedsionku do Biblioteki Instytutu Liturgicznego PAT w gotyckim kościele św. Marka w Krakowie.

Czy wszystkim Twoim realizacjom towarzyszą rozbudowane przygotowania?

Są wyjątki. Projektowałem przed laty tryptyk o Emaus do kościoła Zmartwychwstańców. Wiedziałem, że jestem zmęczony, ale muszę coś wymyślić. Położyłem się. Gdy wstałem, po kilku minutach narysowałem tryptyk i układ całego prezbiterium. To był jedyny taki projekt. Narysowałem go i nic praktycznie w nim nie zmieniłem od tego momentu. Jest on opowieścią o czasie święta. Na osi kompozycji znajduje się stół w scenie wieczerzy w Emaus. Jego kontynuacją jest mensa ołtarzowa. Ksiądz wchodzi w taką przestrzeń symboliczną, właściwie w przestrzeń czasu symbolicznego. Musiałem podczas realizacji jedynie podnieść część historyczną z wieczerzą w Emaus, aby wygodnie było sięgać do tabernakulum umieszczonego w kamiennym stole. Postacie w ołtarzu uczestniczą w spotkaniu. Według reguły zakonu miał to być tryptyk o Emaus. Inwestorzy zgodzili się, że będzie to tryptyk w sensie ideowym. Zacząłem od koncepcji, że przestraszeni, pozbawieni nadziei apostołowie są cieniem – negatywem, który spotyka się z Chrystusem. Jedynie On jako jedyny jest trójwymiarowy i rzeczywisty. Na skutek tego spotkania uczniowie nabierają przestrzenności choć nadal rzecz dzieje się w płaskorzeźbie. Potem stają się całkiem trójwymiarowi. Jako w pełni przestrzenne postacie wędrują w prezbiterium i wracają do Jerozolimy, czyli tego ołtarza, który jest symbolicznym „dzisiaj”. Rzeźby dopełnione są przez Adama Brinckena strukturą malarską. To jest taka materia malarstwa średniowiecznego z czerwieniami, błękitami, złotem. Kiedy ze studentami rozmawiam o kategorii święta, prowadzę ich do tego kościoła.

Wydaje się, że z wyjątkowym sentymentem traktujesz realizację z kościoła świętego Szczepana.

Stołówkowe wnętrza przy kościele świętego Szczepana. Tam chodziłem na wykłady Tischnera. Wiedziałem, że albo muszę się temu wnętrzu podporządkować, albo je kompletnie zdominować. Rzeźbę, która jest zarazem ukrzyżowaniem i zmartwychwstaniem powiesiłem u sufitu bokiem do osi kaplicy. Miałem uczucie, że motyw ukrzyżowania się strasznie zbanalizował. Od lat walczę z krzyżem jako ozdóbką, którą trzeba umieścić na każdym sprzęcie liturgicznym. Powołuję się na Władimira Sołowjowa, prawosławnego filozofa, którego notabene tłumaczył mój ojciec. Jego zdaniem krzyż jest tak ważnym znakiem, że być może powinno się go móc uczynić raz w życiu. Jest w tym polemiczna przesada, ale takie myślenie mną rządziło. To próba zmuszenia ludzi do popatrzenia na temat na nowo, oczywiście w odwołaniu do tradycji.

Czy badasz tekst zanim rozpoczniesz projektowanie do wnętrza sakralnego? Projektujesz intuicyjnie czy intelektualnie badasz zagadnienia teologiczne?

Mam pewien rodzaj erudycji w tej sprawie. Trochę studiowałem teologię. Trochę studiowałem filozofię. Chodziłem do profesora Józefa Tischnera na wykłady z filozofii człowieka i z teorii wartości. To były najwspanialsze wykłady jakie słyszałem w życiu. To był człowiek, który potrafił językiem niebywale prostym, w formach zdań pojedynczych powiedzieć wszystko. Jeżeli wprowadzał obce słowo, to zaraz wyjaśniał dlaczego musi go użyć, bo niesie ono inny odcień znaczeniowy w stosunku do tego czym dysponuje język polski. Potrafił niesłychanie dogłębnie opowiadać prostym językiem o rzeczach naprawdę złożonych. Nie spotkałem nikogo innego, kto by miał taką umiejętność. Potrafił mówić w sposób zupełnie fascynujący. Trochę wyniosłem z domu, bo ojciec tłumaczył cały zrab filozofii i teologii niemieckiej, rosyjskiej, czeskiej. Trochę się tą lekturą zajmowałem. Moja wiedza pochodzi także z różnych zaangażowań religijnych. Zawsze sięgam do tekstu.

Pomysły na Twoje prace pochodzą zatem z inspiracji tekstem czy z intuicji? Współcześnie twórcy często odrzucają tekst jako nieistotny.

Zazwyczaj intuicja przychodzi pierwsza. Generalnie wierzę w intuicję. Przez nią przychodzi obraz. Jak już przyjdzie, to buduję dla niego uzasadnienie. Przygotowuję się do pracy. Jeśli mam zrobić postać świętego muszę najpierw wszystko przeczytać na jego temat. Obraz zawsze rodzi się na jakiejś pożywce. Oczywiście jako rzymski katolik znam teksty ewangeliczne. Mam to jako oczywisty background, jednak czasami trzeba sięgnąć trochę głębiej i dalej. Nie mogę powiedzieć, że tworzę z tekstu, bo go nie ilustruję, ale sam tekst jest ważny, bo niesie sensy. Nie chcę tekstu zilustrować, ale znaleźć kompletnie inny, właściwy język form plastycznych.

Jakie sensy są dla Ciebie ważne?

Zrobiłem ileś rzeźb, które mają ten podstawowy sens taki sam. Jak się przyjrzyysz, to robię jedną rzeźbę przez cały czas. Ta rzeźba jest pierwszą, podstawową egzemplifikacją chrześcijańskiej teologii. To jest coś, co powinno znaleźć się, w moim przekonaniu, w kościele, czyli rzeźba o Zbawicielu. Jedność ukrzyżowania i zmartwychwstania, taka forma przekraczająca czas, jedność symboliczna. Czuję, że powinna stanowić centrum każdej świątyni. Mam poczucie, że istniejemy i działamy w sytuacji dramatu. Wschód rozwiązał to w sposób harmonijny czyniąc z ikony rodzaj sakramentu. Jestem człowiekiem zachodu. Wiem, że obowiązuje mnie pierwsze przykazanie, które zabrania budowania obrazu, żeby nie tworzyć bożków. Żyję w napięciu, że robię coś czego właściwie robić nie wolno. Nie mogę tworzyć obrazu świętego. Mogę za to jako chrześcijanin próbować powiedzieć, co o Świętości myślę.

Ważnym motywem Twoich prac jest forma dynamiczna.

Bardziej może forma otwarta. Zyskałem do tego dystans. Jako młody człowiek ideologizowałem pewne rzeczy. Działałem radykalnie przeciw schematom, oczywistościom. Teraz forma otwarta jest tak oczywista, że przestała być czymś zaskakującym. Mogę spróbować modlić się za pomocą formy rzeźbiarskiej, która stara się być medium wspomagającym myślenie i odczuwanie. Jest to rodzaj modlitwy, albo rodzaj kontemplacji, dlatego forma musi być otwarta. Nie złapałem Pana Boga, ale szukam

śladów. Próbuję je skonkretyzować w jakiejś formie kompozycyjnej. Forma otwarta działa także przez gest. Nie chowasz go, ale go ujawniasz.

Miałeś okazję przelać te myśli na papier.

Trochę pisałem o sztuce sakralnej i pewne rzeczy sobie uporządkowałem. Do końca swojego życia ojciec, który był bezwzględny perfekcjonistą językowym sprawdzał mi wszystkie moje teksty. Czując zawodową odpowiedzialność za formę, a nie mając bezwzględnego zaufania do swoich kompetencji literackich czułem duży komfort i bezpieczeństwo. Znam dziesiątki artystów grafomanów Buduje to mój profilaktyczny samokrytycyzm. Wielu artystów nie potrafi pisać choć o tym nie wie. Są przekonani, że są specjalistami od formy – tyle, że to nie ta forma.

Mój doktorat poświęciłem teorii symbolu. Przystąpiłem do niego z wolnej stopy. Doszedłem do momentu, gdy pomyślałem, że doszedłem do wieku i momentu w życiu, w którym mogę się podzielić pewną wiedzą i doświadczeniem. Wydzieliłem ze swojej twórczości wszystkie motywy, które dotyczą „drogi” i temu tematowi poświęciłem habilitację. W miarę pisania stopniowo się odblokowuję, choć nigdy nie jest to łatwe.

Wspominałeś realizację w Jarosławiu. Istotne dla jej przebiegu było spotkanie się z parafianami.

Kiedy powiesiliśmy pierwsze stacje Adam stał za słupem i przysłuchiwał się rozmowom. Usłyszał, jak jedna starsza pani powiedziała, że abstrakcji to ona nie lubi i nie rozumie. A druga starsza Pani przy abstrakcyjnym „Przybiciu do krzyża” stwierdziła, że nie ma tu żadnej abstrakcji, a Chrystus jest tak przybity do krzyża, że staje się samym krzyżem i w następnym przedstawieniu się uwalnia z niego. Umówiliśmy się, że montujemy kolejną stację drogi krzyżowej i rozmawiamy z ludźmi. Rozmowa powodowała to, że trzeba było odpowiedzieć na pytania, zadawać pytania. Ksiądz wyjaśnił wiernym, że jest to nowoczesna i najwspanialsza droga krzyżowa w Polsce.

Jak ważny jest element przygotowania odbiorcy do obcowania ze sztuką?

Rozmowy są ważne. Mam takie doświadczenie, że trzeba odbiorcę wprowadzić. Trzeba rozmawiać z ludźmi i pytać czego nie rozumieją, albo pytać co ich drażni. To bardzo ułatwia odbiór. Kiedyś sam miałem takie doświadczenie myślowo-językowe. Miałem wystawę swoich prac w Eggenburgu pod Wiedniem. W weekendy przyjeżdżało mnóstwo wiedeńczyków i jako przedstawiciele kulturalnego społeczeństwa potrzebowali doświadczyć trochę kultury porozmawiać z artystą i zadać mu liczne pytania, a głównie: co miał na myśli tworząc swoje prace. Jak każdy młody człowiek zajmujący się sztuką nie znosiłem mówienia o tym co zrobiłem. Najczęściej obcujemy ze schematami myślowymi. Są one protezą myślenia. Każda ideologia i każdy schemat zastępuje myślenie. Gdy zaczynasz rozmawiać okazuje się, że możesz zbadać naturę tego schematu, czy jest on tylko konwencjonalny, czy opiera się na rzeczywistym upodobaniu lub przekonaniu. Te rozmowy, to może był mój początek pracy pedagogicznej. Praca pedagogiczna uświadomiła mi, że trzeba mówić trochę prostszym językiem.

O czym mówisz studentom?

Cały czas próbuję wyjaśnić, że nie chodzi o produkty gotowe. Powszechne jest pytanie: Czy ja już skończyłam? Skończenie pracy nie jest celem. Na tym etapie jest nim nauka uważnego patrzenia, nauka myślenia i żywej kreacji. Działalność pedagogiczna wymaga ode mnie wielkiej pracy nad sobą. Dosta-

jesz rezonans. Możesz się także od młodych ludzi wiele nauczyć, ale trzeba się też przyłożyć, żeby być o krok przed nimi. To wymaga wysiłku i bardzo napędza rozwój. Oczywiście są sfery, które nie są ci dostępne. Są rzeczy, którymi chętnie się dzielę i te, których muszę się nauczyć. W tej kwestii świetnie dobraliśmy się z Grzegorzem Gwiazdą.

Co Was łączy?

Mamy jedno wspólne przekonanie, że forma nie umarła i sztuka potrzebuje formy. Powstają różne zjawiska artystyczne, które formę odrzucają, wręcz nią gardzą. W takim razie trzeba być uczciwym i wymyślić nową nazwę dla tych przedsięwzięć, bo to nie są sztuki plastyczne. To z mojej strony element doktrynerstwa, ale trudno. Forma jest warunkiem sine qua non funkcjonowania sztuki. Można ją odrzucić i redukować do kompletnego minimum, ale tylko wtedy gdy ma się świadomość tego jak ona działa. Ona jest jakością. Zdolności opanowywania formy nie da się wziąć znikąd. Jest to pewien rodzaj umiejętności widzenia, kreowania zestawień, kompozycji. Można to wypracować z czyjąś pomocą, z czyjąś ograniczoną pomocą, ale nigdy bez własnego wysiłku. Trzeba się tego nauczyć i wyćwiczyć, aby być w tym biegłym nawet po to, żeby powiedzieć, że się tego nie chce. Im bardziej się redukuje obraz, tym bardziej trzeba być go świadomym, tym bardziej trzeba mieć kontrolę nad środkami.

Jakie są inne zadania artysty-pedagoga?

Próbuję dostarczyć narzędzi. Praca nad świadomością plastyczną, jeśli się ją wykonuje na podstawie rzeźby, działa równie dobrze w każdej dyscyplinie plastycznej. Przychodzą do mnie ludzie z obrazami czy rysunkami. To są tylko media. Trzeba stworzyć warunki, pokazać drogę, a właściwie pomóc jej poszukać. Wciąż trafiamy na problem czy coś jest prawidłowe, czy nieprawidłowe. Sztuka polega na pewnych nieprawidłowościach, na własnym sposobie budowania obrazu. Robimy z Grzegorzem wiele rzeczy razem, a czasem dajemy różne korekty. Jeśli chodzi o warstwę projektową, koncepcyjną, interpretacyjną możemy mieć różne stanowiska. Tutaj zaczyna się możliwość najciekawszej rozmowy. Studenci dostają do wyboru drogę A lub drogę B, albo odnajdują swoją zupełnie inną. Tam gdzie nie ma jednoznaczności jest interesująco. Celem jest też uwolnienie myślenia. Robimy sporo zadań na rozwój wyobraźni i interpretację. Wyobraźnię da się wyćwiczyć. Dajemy na przykład zadanie stworzenia formy medalierskiej do wiersza. Trzeba odbić się od tekstu i stworzyć niezależną formę plastyczną. Jest to rodzaj myślenia, w którym nie ma gotowego rozwiązania. Każdy przychodzi z innym problemem. Każda rozmowa jest inna. Hamujemy się, żeby nie dawać gotowych rozwiązań i nie zamykać myślenia.

Jakimi kryteriami kierujesz się w pracy pedagogicznej?

To przede wszystkim kryterium trafności - czy coś jest przekonujące. Można łamać wszystkie reguły. Nawet do tego namawiam, ale tu często jest największy opór. Wybraliśmy trzydzieści pojęć abstrakcyjnych, takich jak śmierć, upadek, rozkwitanie, miłość, nienawiść. Studenci je losowali i mieli stworzyć kompozycje abstrakcyjne na zadany temat. Dał się odczuć straszny opór wyobraźni. „Bliskość” nie musi być prostą i łopatologiczną konstrukcją bliskich sobie form, ale na przykład formami odległymi od siebie, takimi, które by za sobą tęskniły. Ciekawe i niełatwe jest skłonienie ludzi do wyjścia poza ilustrację.

Nawiązując do pytania o teksty. Trzeba pracować z tekstem, ale tak, żeby wszedł w człowieka i wrócił w formie, która jest właściwa językowi, którym operujemy. Jeżeli tekst wraca jako ilustracja, potrafi

być blokadą. Czasem słuchamy utworów muzycznych. Szukamy konstrukcji, faktur, kontrastów, ciszy, rytmów. W każdej sytuacji istnieją kryteria twarde. Każde dzieło muzyczne i literackie ma swoją konstrukcję i ma sensy. O tych sensach próbujemy rozmawiać. Co jest sensem głównym? W XXI wieku od dawna już nie chodzi o ilustrację w sztuce. Chodzi o znalezienie sensu i zbudowanie środkami plastycznymi jakiegoś jego ekwiwalentu. Chodzi zawsze o zbudowanie metafory czy symbolu, ale wymiarze plastycznym, a nie literackim. To są dwa różne języki.

Co jest ważne poza kryterium trafności metafory?

Ważna jest też jakość kompozycji. Jest ona pierwszym wśród środków plastycznych, który sprawia, że podejmiemy do dzieła, albo nie. Jest jak zapach i kolor kwiatu. Kompozycja powinna być adekwatna do konkretnego rozwiązania. Nie wstydzmy się powiedzieć, że powinna być także w relacji do piękna i harmonii. Ważne czy idzie w prostą harmonię, czy stara się wykorzystać wszystkie środki i tonacje nie gardząc też dysonansem, zgrzytem, przeciwstawieństwem.

Łukasz Gorczyca powiedział, że bez sensu jest uczenie sztuki, bo albo ktoś ją w sobie ma, albo nie.

Dowodem jest to, że niewielki procent absolwentów zajmuje się sztuką.

Przed wszystkim można nauczyć sztukę odbierać, odczuwać i rozumieć. To już jest całkiem niezły pożytek wychować dobrego odbiorcę, widza, który odwiedzając galerię będzie się kierował własnym rozumem. Rozwój człowieka jest wartością, a sztuka służy rozwojowi człowieka i dzieje się to niezależnie od tego czy stworzy on dzieło czy nie. Być może stworzy je w sobie. To przełoży się na jego relacje ze światem i ludźmi.



Maciej Zychowicz, **Tryptyk Emaus**, 2005-2006, kościół Zmartwychwstańców w Krakowie (malarstwo Adam Brincken). drewno, akryl, kamień



Maciej Zychowicz, **Wygnanie z Raju**, 2005, 50x18 cm, brąz, kamień



Maciej Zychowicz, *Stabat Mater*, 1995, 234x100 cm, węgiewł, papier



Maciej Zychowicz, *Droga*, 2008, 50x 5 cm, brąz, kamień



dr Jarema Drogowski

Tytuł magistra sztuki uzyskał w 2008 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Grafiki. Z wyróżnieniem obronił pracę dyplomową w Pracowni Litografii prof. Władysława Winickiego i prof. Błażeja Ostoi Lniskiego. Ukończył Studium Pedagogiczne na Akademii Sztuk Pięknych. W 2012 roku obronił pracę doktorską na tejże Uczelni. Był stypendystą programu Ministerstwa Sztuki i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska”. Jest autorem „Znaku Szeptu”, który miał swoją premierę na wystawie towarzyszącej Biennale w Wenecji w 2011 roku. Jego prace zostały zrealizowane między innymi w Warszawie, Londynie, Ljubljanie, Nowym Jorku i Izraelu. Prowadzi zajęcia w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Zajmuje się sztuką konceptualną. Swoje działania prowadzi w galeriach i przestrzeni miejskiej. Mieszka i tworzy w Warszawie.

He obtained his master of art degree in 2008 from the Warsaw Academy of Fine Arts in the Graphic Art Department. He defended his diploma work with distinction at the Lithography studio of Prof. Władysław Winiński and Prof. Błażej Ostoję Lniski. He also graduated from the School of Teaching at the Academy. In 2012, he defended his doctoral thesis at the same university. He held a fellowship from the Ministry of Culture and National Heritage within the framework of the Młoda Polska program. He is the author of the “Whispermark” which premiered at the exhibition accompanying the 2011 Venice Biennale. He has made works in Warsaw, London, Ljubljana, New York and Israel. He teaches at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education. He practices conceptual art, setting his activities in galleries and in urban space. He lives and works in Warsaw.

Idę za tym, co odkrywam

rozmowa z Jaremą Drogowskim

Nad czym ostatnio pracowałeś?

Pracuję nad projektem do muralu w Zielonej Górze. Jest przeznaczony do przerobionej na centrum handlowe fabryki wełny. Chwalę się nim, choć nie mam stuprocentowej pewności, że zostanie zrealizowany. Szukam jeszcze motywu. Tematem jest wino i wełna. Na projekcie widać owieczkę w skafandrze kosmicznym i winogrona. Chciałem odnieść się też do historii sztuki. Wszystko zaczęło się od rozrysowania bachanaliów z kobietami pijącymi wino i jedzącymi winogrona. W mojej wersji być może będą zjadały elektroniczne winogrona. Będzie trochę ciekawiej. Uzyskam efekt przeniesienia się w inny świat. Do tego szalik i wełna jako motyw. Moja wyobraźnia idzie w różnych kierunkach. Trudność polega na tym, że ściana jest bardzo długa. Mural ma mieć sześćdziesiąt metrów długości i trzy i pół metra wysokości. To jest zmaganie się z tematem. Mam także inną wersję, gdzie całość ma charakter kolażu. Trwa u mnie walka pomiędzy przedstawianiem komiksowym, a technologicznym. Realizacja będzie w czerni i bieli. Rozwiązanie jest jeszcze przede mną.

Kilka lat swojego życia poświęciłeś innemu medium artystycznemu.

Przez ostatnie pięć, sześć lat robiłem muzykę, ale rysowałem od czasu do czasu. Cała moja przestrzeń była zastawiona różnego rodzaju sprzętem muzycznym. Siedziałem w tym bardzo głęboko. To był etap, w którym dużo się działo na zupełnie innej płaszczyźnie niż plastyczna. To był mój rodzaj ucieczki ze świata sztuki, w którym byłem wcześniej przez parę ładnych lat po Akademii Sztuk Pięknych. Przestał mi on pasować. Zacząłem szukać innej drogi, w związku z czym, robiłem muzykę.

Jak się odnalazłeś w nowym obszarze sztuki?

Przebieg muzyczny zależy od tego, w jaki sposób ktoś do niej trafia. Nie mam podstaw muzycznych, więc robię muzykę elektroniczną, która okazała się dla mnie kopalnią i przestrzenią. Ktoś, kto potrafi grać na gitarze, zgłębia ten instrument, jest wirtuozem, ma jakieś ramy. W moim działaniu z dnia na dzień nie było wiadomo, co robię. Raz coś wychodziło, raz coś nie wychodziło. Było bardzo dużo zmiennych. Cały czas znajdowałem się w takiej przestrzeni, w której nie wiedziałem, co się wydarzy. Muzyka elektroniczna dobrze rodzi się w Niemczech, w Berlinie. Zawsze była mocna w Anglii, bo tam wszyscy mają odpowiedni sprzęt, tam jest środowisko. W Polsce jest trochę inny klimat. Miałem

trochę własnego sprzętu i w jakiś sposób byłem samowystarczalny, ale wszystko trzeba było jeszcze zorganizować, przenieść, zrobić. Musiałem ustalić, w czym mogę być samodzielny.

Niedawno dokonałeś swoistego oczyszczenia i zerwałeś z artystyczną przeszłością.

Jakiś czas temu zniszczyłem swoje prace artystyczne, poza kilkoma, które się uchowały w galerii. Uznałem, że jeszcze jakoś się bronią, są w jakimś obiegu i są przydatne. Spakowałem cały rysunek z przeszłości. Nie było to łatwą decyzją. Poszedł pod nóż w całości. Zostały tylko rysunki z dzieciństwa. Zlikwidowałem mnóstwo obrazów, które były u mojej mamy i w pracowni na Foksal. Prace miały być romantycznie spalone. Okazało się, że to nie jest takie proste. Było tego za dużo. Ostatecznie zapełniłem dwa kontenery. Zostało kilka tylko kilka prac. Nie zrobiłem tego pierwszy oczywiście. Przede mną był, na przykład John Baldessari.

Co skłoniło Cię do podjęcia tak radykalnej decyzji?

Mówienie o tym jest dosyć trudne. Ciężko mi, że jest tak dużo materiału, który mnie w jakiś sposób zamyka jako artystę, że mnie definiuje, a raczej nie pozwala myśleć. Jak się posiada w domu fortepian, to jest się zdefiniowanym tym fortepianem. Nie można zmienić tak sobie miejsca zamieszkania, bo ma się fortepian. To określa człowieka. Czuję się tak, jakbym nie mógł wykonać kroku, więc musiałem odciąć kilka rzeczy, które mi nie pasowały.

Masz rajzbret. Jest prawie tak duży jak fortepian.

Rajzbret kupiłem później. Już po decyzji, co chcę teraz robić. Zresztą zawsze marzyłem o tym, żeby mieć taką dechę i żeby mieć powierzchnię do pracy. Nie skasowałem jednak muzyki. Dałem sobie jeszcze trochę czasu. Muzyka zeszła na bok przed nowym rokiem, kiedy miałem zrobić koncert i poszło nie tak, jak chciałem. Wziąłem się za rysunek. U mnie momentów różnego rodzaju zmian było sporo. Uprawiałem różne dziedziny. Moja przeszłość, to cały czas zmienność i jakaś taka ewolucja.

Dlaczego zostały rysunki z dzieciństwa?

Są najbliższe temu, co robię teraz. Wtedy najbardziej byłem sobą. Bardzo chciałem rysować. Po prostu mi to szło. Doceniam prace, które robiłem przez cały miniony okres mojej twórczości, ale w wielu przypadkach przeszkadzała mi współpraca z galeriami, współpraca z rynkiem sztuki, który jest specyficznym środowiskiem, w którym nie wszystko da się kontrolować tak, jak mi się podoba. Nie czułem się w tej sytuacji komfortowo.

Jesteś wrażliwy na krytykę?

Czasem się zdarzało, że ktoś przekreślał moje prace jednym słowem. Kiedyś zaproponowałem projekt zbudowania obiektu – elektrycznego słońca. Chodziło o zbudowanie w galerii czegoś niemożliwego. Usłyszałem, że to będzie jak Olafur Eliasson, a ja nawet nie wiedziałem wtedy kim on jest. Miałem mnóstwo sytuacji, w których byłem niesprawiedliwie oceniany. Takie jest środowisko, taka jest sytuacja i nie ma co się obrażać. Oczywiście może się obrażę, ale idę w swoją stronę. Zrozumiałem, co mi najbardziej odpowiada. Doszedłem do tego momentu w życiu, kiedy zachciało mi się być bardziej uporządkowanym.

Wspomniałeś, że zachowałeś niektóre stare prace.

Zostały „Orły”, cykl prac, w których wykorzystałem polskie godło. Ciąłem stare godła, które wisiały kiedyś nad tablicami w szkołach. Przetwarzałem je na dowolną liczbę wariacji. Zostały, bo zapracowały w jakimś

momencie i mają, moim zdaniem, jakieś znaczenie w historii sztuki. Są w zbiorach różnych galerii. W projekcie „Kto ty jesteś” miałem potrzebę skonfrontowania się z tym, czym jest Polska, co Polska oznacza, i co oznacza polskość. Kim jestem? Jak się określam? Założyłem, że przyjdzie okres, w którym na nowo trzeba się będzie przemianować, zweryfikować pewne rzeczy i zrozumieć, co oznacza bycie Polakiem.

Zostały też prace, w których komentowałem dary dla Ukrainy. Byłem kiedyś na spotkaniu z Pawłem Althamerem i innymi polskimi artystami, którzy mieli stworzyć projekt artystyczny - dary dla Ukrainy w ramach pomocy dla Majdanu. Ktoś przyniósł konika na biegunach. Zaczęto robić z niego rzeźbę i doklejać nowe elementy. „Czterech jeźdźców Apokalipsy” - pomyślałem, że pomysł jest dziwny. W odpowiedzi zrobiłem pracę z takich rzeczy, które można przetworzyć. Zszyłem koc z żółtych i niebieskich elementów, a następnie oprawiłem go jako flagę. Jednocześnie nadał była czymś, co można zdjąć z blejtramu – spalić blejtram i nakryć się kocem. Kolejne było mydło z godłem, które można zmydląć, przez co ma podwójne znaczenie. Zanika godło, ale można się uratować. Skomponowałem też puszki tuńczyka z żółtymi i niebieskimi banderolami. Taki zestaw była moją odpowiedzią na projekt.

Zachowałeś też prace graficzne.

Zostały pojedyncze egzemplarze pracy z dziewczynką. Jest ona fragmentem mojego doktoratu. Zrobiłem ją na podstawie słynnej fotografii Diane Arbus „Identical Twins”, na której uwieczniła dwie dziewczynki z New Jersey. Postanowiłem je ponownie złączyć. Wydrukowałem to zdjęcie i przeciąłem wzdłuż, a następnie sklepiłem w jedną całość. Powstała dziewczynka, która wygląda na zwykłą postać, pomimo dość brutalnego połączenia dwóch odrębnych sylwetek.

Wokół tego zadania krążyłem znaczeniowo. Bliźniaki jednojajowe mają to samo DNA. Sprawdzałem w National Geographic opisy badań prowadzonych w Stanach Zjednoczonych na tysiącach osób. Mailowałem z wykładowcą, który prowadził te badania. Badano bliźnięta jednojajowe rozdzielone zaraz po urodzeniu i adoptowane przez różne rodziny. Okazywało się, w skrajnych przypadkach, że bliźniacy mieli żony, które miały tak samo na imię, tak samo na imię miały ich dzieci i zwierzęta. Powtarzały się zachowania. Pełne rozdzielenie w ciąży jednojajowej może nastąpić tylko w ciągu czternastu dni od zapłodnienia. Jeśli nie nastąpi, to dojdzie prawdopodobnie do zrośnięcia bliźniąt. Skrajnym przypadkiem jest potwornik, czyli rodzaj nowotworu, który powstaje wewnątrz organizmu. Ma swoje ciało, zęby, włosy. W swojej pracy artystycznej analizowałem sytuację fenomenu tych światów od jaźni i własnego „ja” do nowotworów.

Pracujesz także w formach video artu. Niektóre z tych prac także uważasz za godne zachowania w swoim archiwum.

Prace mają znaczenie konfrontacyjne. Są określeniem mnie względem miejsca. Jedną z ważnych dla mnie realizacji był zapis odnoszący się do gry w squasha. Tytuł działania brzmiał „Przestrzeń otwarta. Przestrzeń zamknięta”. Gra w squasha została wynaleziona w więzieniu na spacerniaku. Grało się ręką używając gumowej piłki odbijanej o ścianę. Dziś wchodząc na boisko od squasha, wchodzimy w tę samą przestrzeń, która została określona w przepisach ustalonych przez osadzonych. Więźniowie symbolicznie otworzyli zamkniętą strefę poprzez siłę swojego umysłu. Koncepcja pracy narodziła się po mojej wizycie w zakładzie karnym na Rakowieckiej, gdzie byłem przez chwilę obserwatorem tego specyficznego systemu. Nie zdawałem sobie sprawy, że tuż za drzwiami, przy których byłem, znajdo-

wali się osadzeni. Ten metr odległości był niesamowitym doznaniem. Żeby wejść do środka trzeba było przebyć trzy kolejne zapory. Metr do pokonania na co dzień jest oczywistością, a dla osadzonego jest przestrzenią nie do pokonania. Te różne doznania połączyły i wyraziły się w pracy.

Specjalne znaczenia dla Ciebie miał projekt „Freude”.

Robiłem go w Chorzowie. To było bardzo smutne miejsce i postanowiłem rozbawić ludzi. Stwierdziłem, że pojedę tam z podtlenkiem azotu. Ten pomysł jakoś nie wyszedł. Pierwszego dnia zostałem oprowadzony po mieście. Widok nie był przyjemny. Opowiadano mi o wcześniejszym prosperity Chorzowa. Po trzech miesiącach badań, działań, poznawania miasta podłączyłem butlę z podtlenkiem azotu i zrobiłem samodzielny spacer drogą, którą szedłem pierwszego dnia. Wszystko wydawało mi się piękne. Nagraliśmy film z tego performance’u. Gdy teraz go oglądam, mam pewne współczucie dla siebie samego. To nie było przyjemne uczucie ani przyjemny czas. Doświadczenie to nauczyło mnie, że w postawie artysty może znajdować się pewna błędna teza. Mówię ludziom, że muszą coś zrobić ze swoim otoczeniem, bo jest smutne, ale może to odczucie jest tylko moim problemem. A może wszystkim jest dobrze? Zacząłem bardziej indywidualnie podchodzić do wszystkiego, a nie jak dotąd, co się dosyć często zdarza u artystów, z pozycji, że wszystko wiem.

W kolejnym działaniu artystycznym także pojawia się wątek empatii.

Podobna sytuacja miała miejsce przy projekcie „Life is a Choice”. Zainspirował mnie człowiek, którego spotkałem podczas Biennale w Wenecji. Takich ludzi jest tam mnóstwo. Stoją w różnych miejscach i handlują. Ostrzegają się, gdy idzie policja. Kupowałem od niego kulki. Pytałem go o sytuację życiową. Pochodził z Bangladeszu. Sytuacja zmusiła go, aby zająć się sprzedawaniem piłek za niewielkie pieniądze. Ubodło mnie, że wszędzie widoczne jest bogactwo, a jednocześnie są ludzie, którzy handlują jakąś tandetą na ulicy. W każdej kupowanej dla dziecka zabaweczce ukryta jest jakaś tragedia handlarza i jego rodziny. Coś mnie w tym dramacie zainteresowało. Postanowiłem zarejestrować, jak w pustej galerii, bez żadnych świadków, przez godzinę będę rzucać kulką. Zastanawiałem się, jaka jest moja rola jako artysty. Co się stanie, jeśli przeniosę to samo działanie, które widziałem na ulicy i pozostanę z nim sam w przestrzeni galerii? Czy to coś zmieni? Czy wykonam akt sztuki? Czy jest to akt myślenia? Jakie to ma znaczenie? Nie znalazłem odpowiedzi na te pytania. Praca poległa na budowaniu kontekstu. Godzina mojego życia została stracona. Nie wiadomo, czy moje dzieło sztuki ma sens. Nie przyniosło efektu. Nie uratowało nikogo. To był rodzaj współczucia i przeżycia czegoś. Trzeba się zastanowić po co jest nam to przeżycie artystyczne, co ono nam rekompensuje i czego chcemy przez nie doświadczyć. Jestem zdania, że takie doświadczenia nie oczyszczają. Mogą one także stymulować złe emocje. Wszystko zależy od podejścia i emocji, jakie nosi się w sobie.

Pracujesz na uczelni ze studentami. Kiedy zacząłeś myśleć o pedagogice artystycznej?

Wątek pedagogiczny pojawił się u mnie od samego początku. Zaczął się na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie zostałem po dyplomie w pracowni litografii. Co ciekawe, nigdy nie byłem jej fanem. Trafiłem tam, bo nie widziałem innego miejsca dla siebie. Poszedłem na litografię, bo można było drukować z większych kamieni w formatach 100x70. Chciałem się ograniczyć do czerni i bieli. Potrzebowałem zredukowania ilości bodźców. Na ASP, jednak nie odpowiadało mi, że nie mam swobody.

Mam taki charakter, że potrzebuję trochę więcej miejsca do wyrównanej rozmowy. Dlatego, kiedy pojawiła się informacja, że profesor Wiesław Bienkuński szuka kogoś do pracowni litografii w Instytucie Edukacji Artystycznej. Zgłosiłem się.

Jak określiłbyś swoją rolę? Czego uczysz studentów?

Próbuję uczyć myślenia i doświadczenia. Nie staram się na siłę nauczyć techniki. Nie jest to, według mnie, głównym celem nauczania. Każdy ma swoją drogę i każdy inaczej rysuje, inaczej widzi i inaczej wyraża. Głównie staram się uczyć myślenia. Jednak, jak ktoś nie potrafi narysować postaci w perspektywie, to daję oczywiście znać.

Wobec tego, gdzie Ty nauczyłeś się rysować w perspektywie?

Mój ojciec nauczył mnie rysować. Od małego poznawałem zasady. Perspektywa, to jest sposób komunikacji. Rysunek jest językiem. Są różne poziomy, na których możemy nim operować. W rysunku posługujemy się bazowymi rzeczami, czyli proporcjami, skalą szarości, kreską. Są różne perspektywy liniowe, horyzontalne. Jeśli ktoś tego nie rozumie, a rysuje, to trochę nie rozumie tego, co widzi. Trochę nie rozumie, co mówi. Stosuje język, ale nie do końca wie, jak tym językiem operować. Tak jakby rzeźbiarz wyrzeźbił rzeźbę o zbyt małym postumencie i ona stale się przewracała.

W „Teorii widzenia” Władysław Strzemiński ciekawie opisuje te zagadnienia. Definiuje je jako sposób rozwoju i myślenia. Perspektywa przenosi nasze postrzeganie na nas. W ten sposób artysta staje się nośnikiem obrazu. Nie jest tak, że obiekty są niezależnie poukładane i zawsze będą w tej samej hierarchii. Lubię się bawić perspektywą. Teraz jest dosyć modne spojrzenie, w którym perspektywa ma się zaburzać. Może się ona zakrzywiać. Gdzieś widzimy coś z góry, czasem z boku. To takie trochę widzenie z drona. Wiemy, jak wygląda świat z góry. Mamy Internet. Wszystko obserwujemy w trochę inny sposób. Nie powiem, że na każdym etapie trzeba, ale na każdym etapie można się uczyć perspektywy. To nie jest wcale skomplikowane. Nie chcę zrobić czegoś, co umiem narysować, chcę zrobić coś, czego nie umiem narysować. Jest wiele takich osób, które boją się popełnić błąd, a ja uważam, że bardzo dużo dobrych rzeczy powstaje z błędu.

Jakie są twoje kryteria oceny?

Mam zasadę podstawową, że pracujemy na równi. To jest intuicyjne. Staram się angażować na tyle, na ile mogę, dlatego oczekuję, że osoba, z którą pracuję, będzie na podobnym poziomie zaangażowania. To jest pierwsze kryterium, które jest ważne. Trzeba zachować zasady współpracy. Kryteria oceny są dostosowane indywidualnie, bo różni są studenci. Nie wszyscy mają od początku szeroki świat i zrozumienie. Są tacy, którzy przeszli coś w życiu i mają własne refleksje. Niektórzy są na innym etapie. Nie faworyzuję jednak ze względu na wiedzę. Powodem niższej oceny jest brak postępu. Mam świadomość, że mogę komuś zrobić krzywdę, choć nie chcę jej nikomu zrobić. Może się zdarzyć, że ocena nie będzie fair, choć to nie jest moją intencją.

Wynika to z Twoich doświadczeń?

Nigdy nie miałem problemu z tym, jak mnie oceniano w szkole. Bardziej się przejmowałem, jeśli źle oceniono pracę, na której mi zależało. Tak było z wystawą „Kto ty jesteś”. Byłem wycieńczony. Moment przed wystawą, kiedy miałem być poddany ocenie nie był przyjemny.

Powróciłeś do rysunku, ale w nowej odsłonie.

Kiedyś rysowałem straszne rzeczy. Wyrażałem się w tym. Teraz są one dla mnie jedynie tematem. Tego typu rzeczy jest mnóstwo w sieci. Zachwyca masa konceptartów. Stanowią obecną popkulturę. Zafascynowało mnie, że jest dużo wersji wirtualnych światów w grach komputerowych. Równoległe światy nie muszą być do końca fizyczne. Jest w tym śmieszna kiczowatość, która kiedyś nie wydawała mi się wartościowa artystycznie. Teraz myślę, że jest to zabawne. Ważny jest też powrót do rzemiosła, który oznacza duże bezpieczeństwo i duży spokój. Pozwala na to, że wiem, jaki będzie kolejny krok. Spodobało mi się to ostatnio.

Tworzysz wizje futurystycznych kontaminacji. Czy jest to świat, którego mamy się obawiać?

U mnie rzadko postaci mają broń. To jest zbędne. Pancerze i skafandry dobrze się rysuje i określa jako bryłę. Rysuję pomarszczonych magów, bo może się coś ciekawego wydarzyć na ich twarzach. Pamiętam z dzieciństwa, że najbardziej podobały mi się czarno - białe rysunki. Nie zwracam uwagi na to, co przedstawiają. Raczej myślę o czerni i bieli oraz o tym, jak układa się światło.

Jednak poza techniczną stroną ważne dla Ciebie jest także odczuwanie. Łączysz swoje działania z psychoanalizą.

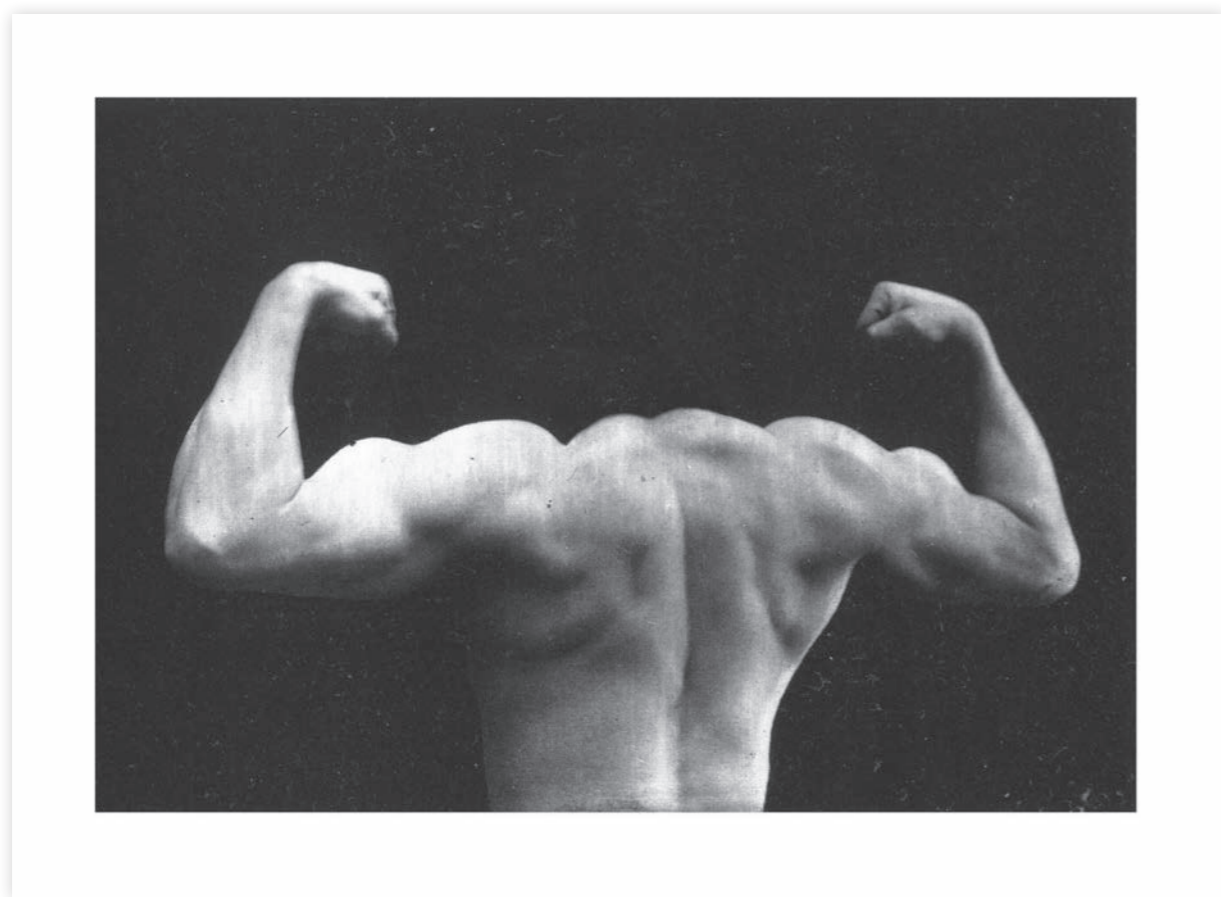
Mam taką zasadę, jak większość artystów. We wcześniejszych moich pracach szedłem za myślą. Poddaję się temu, co się dzieje. Idę za tym, co odkrywam. W zasadzie nie jestem do końca w pełni świadom tego procesu. Teraz to jakoś kształtuję, ale często dowiaduję się później, co za tym idzie, bo nie mogę tego w stu procentach przewidzieć. W niektórych działaniach moja świadomość i przypadek to pięćdziesiąt na pięćdziesiąt procent. Bardzo lubię interpretować sny. Kiedy ponownie zacząłem rysować, przyśniło mi się, że szukam na osiedlu pięcioletniego chłopca. Szukała go też jego babcia. Gdy się obudziłem, zrozumiałem, że szukałem siebie samego. Zorientowałem się po tym, że chodziłem po moim osiedlu z dzieciństwa. Odebrałem to jako dobry znak, że odnalazłem siebie sprzed lat. Rysowanie jest powrotem do tego, co mi się podobało. Z psychoanalizą mam sporo do czynienia. Jest to jedna z dziedzin, która bardzo sprzyja artystom. Teraz czuję, że zaczyna się robić fajnie. Przyszła lekkość. Taka jest moja droga.

Wykorzystujesz swoje doświadczenia w pracy pedagogicznej?

W Akademii Pedagogiki Specjalnej spotykają się ze sobą elementy psychoanalizy i działania arteterapeutyczne. Tego nie ma na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie brakuje wyjścia i spojrzenia na świat z trochę innej perspektywy. O tyle nasza uczelnia jest ciekawsza, że daje szansę szukania i łączenia faktów przeżywania. W tym jest wartość. Sztuka i psychoanaliza są w tym zbieżne. Często studenci odnoszą się w swojej pracy do swojej przeszłości, wspomnień, relacji i nie są tego świadomi. Pokazują rysunki i pewne rzeczy stają się widoczne od razu. Jak twierdził Jacques Lacan, świadomość jest ukryta i próbuje nam coś przekazać. Często pedagog próbuje narzucić swój sposób myślenia, próbuje nauczyć czegoś. Ja staram się przez ich działania artystyczne rozpoznać to, co w nich jest. Jeśli student przychodzi do mnie i jest czymś zaabsorbowany, to patrzę, co z tego wyniknie. Czasem okazuje się, że stoi za jego nastrojem i działaniem problem natury psychologicznej. Często studenci przepracowują swoje problemy, dzięki wykonywanym przez siebie projektom. Ich praca ma charakter terapeutyczny. Widać to wyraźnie w pracach dyplomowych na zakończenie studiów. Sztuka ma działać terapeutycznie.

Czy Twoje działania twórcze mają wymiar autoterapeutyczny?

W moich pracach czasem też tak bywa. Przez długi czas ograniczałem się w swoim działaniu. Do momentu spalenia prac miałem odczucie, że ciężko jest być artystą. Bardzo chciałem być normalnym człowiekiem, tylko nie potrafiłem tego zrobić. Doszedłem do tego, że jako artysta jestem raczej taka gąbką, która nasiąka tym, co odbiorca chce zobaczyć. Robiłem coś, bo taki był narzucony temat. Kiedy zrobiłem wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej, pomyślałem, że zrobiłem już wszystko. Doszedłem do momentu, że ciekawszy jest cel tego, co robię. Najlepiej tworzy się z takimi emocjami, przy których dobrze się bawisz. Lubię oglądać muzyków, kiedy dobrze bawią się swoją muzyką. Spotykają się na scenie i dobrze się czują. Musi być przy tym radość. Uważam, że każdy powinien szukać dojścia do tego miejsca.



Jarema Drogowski, *Kulturysta*



Jarema Drogowski *Orzeł - „Kto ty jesteś”*, technika kolażu



Jarema Drogowski, *FREUDE - RADOŚĆ*



Jarema Drogowski, *I need you*,
tekst z wykorzystaniem znaku
interpunkcyjnego szeptu



Jarema Drogowski, *Jedynaczka / Only child - Jarema Drogowski / Diane Arbus*



prof. Bruno Koper

Francuski malarz, grafik i plakacista. W latach 1965-1968 studiował malarstwo na paryskiej Académie des Beaux-Arts, a także historię sztuki i archeologię, pedagogikę sztuk plastycznych na Uniwersytecie w Vincennes (Paryż 8) oraz socjologię sztuki w Wyższej Szkole Nauk Społecznych w Paryżu. W latach 1972-1973 odbył staż zagraniczny w pracowni plakatu u prof. Henryka Tomaszewskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1985 roku obronił na Sorbonie doktorat z historii sztuki współczesnej pod tytułem „Polska Szkoła Plakatu 1945-1981?”. Wykładał historię plakatu w Wyższej Szkole Sztuk Dekoracyjnych w Strasburgu oraz na Wydziale Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Paris 8 w Saint - Denis. Od 2009 do 2018 roku współpracował z Instytutem Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie na stanowisku profesora wizytującego, gdzie wykładał historię plakatu, prowadził warsztaty i organizował wystawy. Związany jest z grupą artystyczną Decentrystów. Od 1960 roku brał udział w wielu indywidualnych i zbiorowych wystawach malarstwa, ilustracji, grafiki i plakatu we Francji, w Polsce i za granicą. Uczestniczy w Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie. Uprawia turystykę rowerową - objechał na rowerze prawie cały świat. Mieszka, pracuje i wystawia w Paryżu.

French painter, graphic artist and poster designer. In 1965-1968, he studied painting at the Académie des Beaux-Arts in Paris, art history, archaeology and art education at the University of Vincennes (Paris 8) and sociology at the School for Advanced Studies in the Social Sciences in Paris. In 1972-1973, he completed an internship in the poster studio of Prof. Henryk Tomaszewski at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1985, he defended a doctoral dissertation in art history, entitled *The Polish Poster School 1945-1981*, at the Sorbonne. He taught poster history at the *École supérieure des arts décoratifs* in Strasbourg and at the Visual Arts Department of Paris 8 Saint Denis. From 2009 to 2018, he collaborated with the Institute of Art Education as a visiting professor, teaching the history of the poster, organizing workshops and exhibitions. He is associated with the Decentrists group. Since 1960, he has taken part in many solo and collective exhibitions of paintings, illustrations, graphic arts and posters in France, Poland, and around the world. He is a regular participant of the International Poster Biennale in Warsaw. He is also a passionate cyclist and has cycled around the world. He lives, works and exhibits in Paris.

Mój wybór i moja historia rozmowa z Bruno Koperem

W Twoich działaniach koncepcja pracy i zagadnienia warsztatu są równie ważne.

Wczoraj byłem na spotkaniu, na którym było dwoje poetów. Poetka powiedziała, że jak zaczyna pisać poezję, to nie wie, o czym będzie pisała. Poeta mówił, że z góry musi wiedzieć, co ma napisać. Podobne podejścia są także w malarstwie. Są dwa typy malarzy. Taki malarz jak Picasso zaczynał bez projektu dodając jedną linię do drugiej, potem kolor. Z tych elementów powstawał obraz. Nie mógł przewidzieć, jaki będzie efekt końcowy. Ja pracuję inaczej. Muszę mieć pomysł. Ten pomysł musi dojrzewać w głowie. Wszystkie rzeczy widziałem w wyobraźni, zanim je namalowałem. Muszę zobaczyć i dopiero wtedy mogę zabrać się do malowania.

Z malarstwem związałeś całe swoje życie.

Od jakichś pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat. Pytają mnie często ile czasu zajmuje mi malowanie obrazów. Wtedy opowiadam pewną historię. Kiedyś Picasso odpoczywał na Lazurowym Wybrzeżu. Miał wtedy siedemdziesiąt lat. Podeszła do niego Amerykanka. Była zachwycona, że miała szczęście spotkać znanego malarza. Zapytała, czy nie mógłby zrobić dla niej jakiegoś małego rysunku. Mistrz się zgodził, wyciągnął kawałek papieru i ołówek. W minutę praca była gotowa. Zażądał za nią dziesięć tysięcy dolarów. Amerykanka była zaskoczona ceną. Artysta odpowiedział, że ten rysunek, to wynik siedemdziesięciu lat pracy plus ta minuta. Tak samo odpowiadam w sprawie czasu, jaki poświęcam na wykonanie poszczególnych prac. Jeśli nie miałbym doświadczenia moich wcześniejszych lat, to nie tworzyłbym prac w krótkim czasie.

Jak określiłbyś swoją twórczość.

W moim malowaniu obecne są trzy źródła, surrealizm, pop - art i plakat. Ta mieszanka jest podstawą mojej twórczości. Moje malarstwo nie jest przystosowane do epoki, a może powiedziałbym odwrotnie, że epoka nie jest przystosowana do mojego malarstwa. Zawsze wychodziłem poza epokę, poza trendy i mody. Zawsze lubiłem surrealizm i pop - art. Lubiłem te płaskie obiekty.

Jeden z ostatnich twoich cykli jest zbiorem autoportretów.

Całe życie malowałem innych lub rozmaite rzeczy, ale nigdy siebie. W pewnym momencie zajrzałem w lustro i stwierdziłem, że to najwyższy czas, dopóki można, bo potem pozostanie już tylko czaszka.

Postanowiłem zrobić autoportrety, ale nie tradycyjne. Większość malarzy takie malowało. Ustawiali się przy sztaludze z pędzlem. Mogłem zrobić portret w stylistyce Rembrandta, ale one już powstały, więc nie chciałem opierać się na tym samym pomysle. Postanowiłem zrobić coś innego, nietypowego. Mój pomysł związany z autoportretami to rodzaj malarskiego żartu.

Użyłeś w swojej pracy stylizacji i odwołań do słynnych postaci historycznych. Temat jest poważny, a forma ironiczna.

To jest mój wybór i moja historia. Po prostu miałem ochotę to zrobić. Mam wrażenie, że niektóre postacie podszywają się pode mnie. Zapuściły nawet moje wąsy. Toleruję to, bo dobrze im to służy. Może z czasem dowiem się, dlaczego zrobiłem ten projekt. Gdy byłem w wojsku, nigdy nie doszedłem do wyższych stopni, więc miałem swego rodzaju kompleks w stosunku do generałów, do pułkowników, którzy chodzili we wspaniałych galonach, pomponach i medalach. W moim życiu nie dostałem żadnego medalu ani orderu. Postanowiłem je sobie sam przyznać. Biały obraz prezentuje order, które kiedyś powinienem dostać. W ten sposób, mimo iż ich nie dostałem, to i tak jakbym je miał. Cała seria portretów jest spełnieniem marzeń i „kompleksu niższości”. Chciałem pewne sprawy sobie zrekompensować. Zamieniłem kompleks niższości w kompleks wyższości. Podziwiałem pewne postacie historyczne. Zacząłem całą serię od pierwszego portretu, na którym niewinnie stoję z medalami. Tam są odznaczenia francuskie, polskie, angielskie, hiszpańskie. Jest ich dużo.

Po nim nastąpiły kolejne.

Potem zacząłem malować ojca Napoleona Bonaparte. Był on sędzią Genui. Wtedy jeszcze Korsyka należała do Italii. Wstawiłem w miejsce jego twarzy, swoją z dawnych lat. Za każdym razem, jak malowałem swoją twarz, starałem się zrobić to inaczej. Najstarszy mój portret, mądry i nobliwy, ma strój członka Akademii Francuskiej. Franz Joseph cesarz austriacki w stroju huzarskim ma także moją twarz. Winston Churchill to ja - młody. Jego mundur pochodzi z czasów, gdy miał dwadzieścia dwa lata i był w IV pułku huzarów w Indiach. Uważałem, że ten wizerunek doskonale do mnie pasuje. W Garibaldi, który zjednoczył Włochy, zrobiłem z siebie przysadzistego, mądrego starca. Ponieważ żona powiedziała, że nie jestem aż tak stary, postanowiłem zrobić z siebie prezydenta wszystkich motylków. Była to moja odpowiedź na wybory prezydenckie we Francji. Kandydaci mieli programy, a ja miałem wizerunek. Zrobiłem oficjalny portret prezydenta. Niestety Francuzi nie wybrali mnie, ale młodego Macrona. Namalowałem też autoportrety inspirowane polskimi generałami generałem Hallerem, generałem Sikorskim. Sikorskiego można poznać po medalach. Malowanie medali jest bardzo przyjemną czynnością. Odznaczenia się błyszczą, mają dużo detali. Widziałem także medal w kształcie motyla. To mnie zainspirowało.

W swoich pracach poświęcasz uwagę kostiumowi.

Mundury w ogóle są bardzo piękne, aksamitne, zdobione prawdziwym złotem, dlatego też malowałem gwasze z użyciem złota. Całe powierzchnie błyszczą, są efektowne. Dla malarza, który lubi kolor stanowi to cudowne pole do popisu. Wcześniej sam nie zdecydowałbym się malować w takich kolorach. Maluję jednak mundury, które są obce mojej harmonii kolorów. W innych moich pracach używam zupełnie innych barw. W tej realizacji użyłem nietypowo fioletu, sieni, których nie stosuję w innych obrazach. Dzięki temu miałem możliwość wypróbowania innych kontrastów.

Jakie znaczenie mają tła w Twoich portretach?

Tła są całkowicie wymyślone. Czerwień pojawia się jako kolor królewski, kolor dominujący, który pasuje też do tematu wojskowego. Czasem paski w tle nawiązują do pasów na ubraniu postaci, do której się odwołuję. W portrecie XVIII wiecznym chciałem wprowadzić ornament nawiązujący stylistycznie do epoki.

Twój cykl autoportretów będzie miał ciąg dalszy?

Im dłużej przyglądam się moim pracom, tym chętniej myślę, jak mógłbym je zmienić, przemalować. Mam pomysł na nową wystawę z przemalowanymi obrazami. W planach mam także namalowanie dziesięciu portretów mojej żony. Oczywiście stylizowanych - tym razem jako królowa Wiktoria, caryca Katarzyna, królowa Elżbieta I, królowa Jadwiga.

Twoje autoportrety korespondują z tworzonymi przez Ciebie plakatami.

Zawsze robiłem plakaty. Zachowałem w swoich autoportretach format plakatu. Malowanie też jest trochę plakatowe.

Masz swoją ulubioną technikę malarską?

Wszystkie moje prace powstają w technice gwaszu. Jest ona bardzo wygodna. Oddaje specyfikę plakatu. W niektórych portretach pojawia się tusz, czasami ołówek. Maluję na zwykłym kartonie. Czasami zostawiam białe części podłoża.

Wśród ważnych dla Ciebie twórców wymieniasz Salvadora Dalego.

Gdy byłem bardzo młody, byłem przejazdem w Polsce. W Przekroju z lat pięćdziesiątych drukowano na ostatniej stronie rubrykę Galerii Przekroju. Były tam reprodukcje obrazów, na przykład abstrakcje Kandinsky'ego, które w jakiś sposób były zakazane ponieważ nie miały charakteru realizmu socjalistycznego. Zobaczyłem tam wspaniały obraz. Były to zegary topiące się niczym ser Camembert. Był to obraz „Trwałość pamięci”. Pomyślałem, że to genialne rozwiązanie móc malować rzeczy, które nie istnieją. W domu mieliśmy wtedy portrety, bukiety kwiatów, pejzaże. Dali przedstawił inne myślenie. Od tego czasu był ważnym i inspirującym dla mnie malarzem.

Kiedyś mieliście okazję spotkać się osobiście.

To było w 1969 roku. Szedłem ulicą Camboną w Paryżu. Byłem wtedy młody. Dali miał wtedy sześćdziesiąt pięć lat. Niespodziewanie zobaczyłem go idącego z piękną, potężną kobietą o słonecznej fryzurze. Był dosyć zmęczony, więc podpierał się na jej ramieniu. Mimo iż jestem bardzo nieśmiały, zebrałem się na odwagę i podszedłem do niego. Powiedziałem, że uważam go za najlepszego malarza na świecie. Odpowiedział mi: „Wiem o tym”. To mnie troszkę speszyło. Nie wiedziałem, jak zareagować. Dali przedstawił mi swoją towarzyszkę jako ostatnią reinkarnację Ludwika XIV. Pani ścisnęła mi rękę dość mocno, wtedy się zorientowałem, że mam do czynienia z przebranym mężczyzną. Był on ochroniarzem malarza. Po powrocie do domu postanowiłem do niego zadzwonić, by mu pokazać ostatnie prace. Wiedziałem, że Dali zatrzymał się w hotelu Meurice. Zadzwoniłem do recepcji. Przedstawiłem się jako mistrz – powiedziałem Maestro Koper. Po minucie w słuchawce odezwał się Dali. Przypomniałem mu o spotkaniu na ulicy. Doskonale pamiętał. Zaprosił mnie z pracami nazajutrz. O dwunastej zapukałem do drzwi. Przyjęła mnie miła, starsza pani. Była to Gala - żona Dalego. Salon był piękny, pełen złoci. Artysta zajmował cały kilkupokojowy apartament. Właśnie udzielał wywiadu

do telewizji. Gdy on rozmawiał, Gala oglądała moje rysunki. Sprawdziła, czy może mam ukryty mikrofon. Dali pożegnał dziennikarza i podszedł do mnie. Przywitał się sympatycznie. Przysiadł się do mnie i zaczęliśmy oglądać moje prace. Była seria rysunków poświęcona Edgarowi Poe. Podobała mi się jego korekta. Oglądał uważnie moje prace jak profesor Akademii. Jego uwagi były bardzo ciekawe, osobiste i niekonwencjonalne. Jednak od momentu spotkania pojawiło się rozczarowanie. Dali był dla mnie ideałem, a zobaczyłem go jako normalnego człowieka, staruszka. Teraz mogę powiedzieć, że nie powinno się nigdy spotykać swoich idoli. Podarowałem mu mój rysunek, który przedstawiał chmurę.

Ta chmura ma charakter symboliczny.

Kilka miesięcy później kolega namówił mnie, żeby zobaczyć ciekawą wystawę na bulwarze Haussmann. Tam zobaczyłem „moje” rysunki. Podpisane były René Magritte. Wtedy jeszcze tego malarza nie znałem. Byłem bardzo zaskoczony. Ktoś podobnie myśli i tworzy rzeczy, które mogłyby być moją wypowiedzią artystyczną.

Te artystyczne konfrontacje wywarły wpływ na Twoją twórczość.

Spotkanie z Dalim było dla mnie bardzo ciekawe, ale poszedłem w innym kierunku. Wcześniej miałem okazję poznać André Bretona, na jednej z wystaw w ramach ruchu surrealistycznego „Phases”. Mój rysunek zainteresował Bretona i uznałem to za wielki sukces.

Oprócz działań artystycznych podjąłeś się bezprecedensowego działania naukowego. Jesteś autorem doktoratu o Polskiej Szkole Plakatu. Zebrane w Polsce materiały nie znalazły jednak początkowo uznania w Paryżu.

W latach siedemdziesiątych pisałem doktorat i studiowałem grafikę na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u profesora Henryka Tomaszewskiego, który był wybitnym plakacista, ale też wspomniałem pedagogiem. Napisanie we Francji doktoratu o polskim plakacie było bardzo trudne. Moja praca była pionierska. Powstała ostatecznie w 1985 roku. Żaden promotor początkowo nie chciał się nią zająć. We Francji było znikome zainteresowanie tym tematem. W ogóle go wtedy nie znano. Dopiero zaczęto go poznawać, kiedy skończyły się jego dobre lata. Najpierw mi odmówiono, ale po jakimś czasie zadzwonili do mnie z rektoratu. Pojawiły się jakieś informacje o polskim plakacie i nagle uznano, że temat jest istotny.

Plakat stał się dla Ciebie istotny także na polu artystycznym.

Mam tylko jeden wzorzec odnośnie plakatu, tylko Tomaszewski. Ukończyłem Akademię Sztuk Pięknych w Paryżu na Wydziale Malarstwa. We Francji podczas studiów nie mieliśmy wcale zajęć z plakatu. Profesorowie mówili nam oczywiście o malarstwie, technikach. Przede wszystkim byli urzeczeni postimpresjonizmem. Kiedy studiowałem na Uniwersytecie Paryż 8 miałem wtedy profesora, który był malarzem i przyjacielem Picassa. Nazywał się Henri Goetz. Nigdy nie miał podejścia plakatowego, chociaż zauważył w moim malarstwie, jak się wyraził, plakatowość. Powiedział mi, że aby robić plakaty, powinienem pojechać do Polski i zobaczyć, jaki jest polski plakat. Wtedy nic na ten temat nie wiedziałem. Zainteresowałem się tematem. Dostałem stypendium i przyjechałem do Warszawy.

Jakie były Twoje pierwsze wrażenia z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie?

Chciałem się dostać do pracowni Henryka Tomaszewskiego. Wziąłem diapozytywy, żeby pokazać moje malarstwo. Tomaszewski po rozmowie wyraził zgodę, ale postawił warunek, że będę pracował

tak jak inni. Miałem wiele obaw. Tomaszewski cieszył się wielkim prestiżem, a ja plakatów w ogóle nie robiłem. Wśród studentów był już między innymi Thierry Sarfis, Karel Míšek, Mariatta Itkonen. Oni mieli już doświadczenie, a ja nigdy nie zajmowałem się grafiką. Było to dla mnie wielkie odkrycie i bardzo się z tego cieszyłem. Okazało się, że nie byłem najgorszy i dawałem sobie radę. W tym czasie spotykałem wszystkich plakacistów Starowiejskiego, Młodożeńca. To był grunt, na którym powstawał mój doktorat.

Co jest takiego w plakacie, że postanowiłeś związać z nim wiele lat życia? Jakie plakaty są w stanie Ciebie zainteresować?

Dobry plakat, to taki, który się zauważa. Są rozmaite sposoby, aby to osiągnąć. Może to być forma, kolor, obraz, a na końcu tekst. Plakat na ulicy narażony jest na ataki. Dobrze, jeśli jest kontrowersyjny i może budzić emocje. Czasem przekaz jest wyraźny i nie trzeba nadawać plakatowi tytułu. Plakat powinien mieć kilka możliwości odczytania. Nie tylko pod kątem treści, lecz także pod kątem wartości wizualnych. Można powiedzieć, że plakat polski był swego rodzaju antyplakatem. Jego zadaniem nie było wysłanie ludzi do teatru czy do kina. Współcześnie plakat filmowy ma zachęcić do pójścia na seans. W okresie komunistycznym był niedosyt kultury i nie było potrzeby jej reklamowania. Plakat był komentarzem, a nie ilustracją sztuki teatralnej czy książki.

Od lat spełniasz się także w roli profesora. Jakie znaczenie ma dla Ciebie rola artysty- pedagoga?

Żartując, można powiedzieć, że studenci stanowią w moim pojęciu potencjalną konkurencję. W interesie artysty nie leży zachęcanie do podobnych działań jak własne. A tak na serio, w malarstwie, tak samo jak w plakacie, najważniejszy jest pomysł. Pytano mnie kiedyś, czy warto zostać malarzem, czy to dobra droga. Odpowiedziałem, że moim zdaniem, jeśli się ma coś do powiedzenia, to warto. Nie miałem żadnych znajomości w świecie sztuki, kiedy zaczynałem.

W jaki sposób prowadzisz zajęcia ze studentami? Masz własną metodę?

Prowadzę zajęcia tak, jak to robił Henryk Tomaszewski. Uznałem, że w pedagogice artystycznej stosowałem najlepszą metodę. Tomaszewski był surowy i wymagający. Z każdym dyskutował. Oczekiwał pomysłu rozwiązania tematu, szkiców. Najważniejsze było podejście indywidualne. Wymagał myślenia skrótowego i podążania prostą drogą, żeby niczego nie komplikować. Im mniej na plakacie, tym dla przekazu lepiej. Wtedy oczywiście nie było Internetu i wszystkich cyfrowych możliwości. Rysowało się ręcznie, tuszem na wielkich kartkach papieru. Sytuacja ekonomiczna była trudna. Jeśli nie było możliwości wykorzystania gotowych elementów typograficznych, to Tomaszewski mówił o kaligrafii.

Pamiętasz jakieś swoje zadania z tego okresu?

Tematem był plakat o Jonesco. Przyniosłem dwadzieścia projektów. Jeden był lepszy od drugiego. Tomaszewski popatrzył i złapał się za głowę, a następnie polecił wybrać trzy koncepcje. Trzy? A ja miałem dwadzieścia. Oznaczało to, że miałem wyrzucić siedemnaście wspaniałych projektów. Oczywiście przyniosłem trzy. To było jeszcze za dużo. Tomaszewski powiedział, że bym przyniósł jeden. Zmuszał mnie, że bym sam je wybierał. Mówił: „Musi Pan wybrać, który Pan chce i będziemy nad tym pracować później”. No i wybrałem jeden. Napisałem słowo Jonesco. Było takie troszeczkę wykrzywione, takie zdeptane wielką stopą, butem. Profesor skomentował: „To nie pan gniecie Jonesco, ale Jonesco nas

gniecie”. Musi Pan pokazać, że Jonesco nam przeszkadza. Dużo było plakatów, z którymi on się często nie zgadzał. Korekty były ostre, indywidualne, ale przy pełnym audytorium. Nie szczędził krytyki. Traktował wszystkich w taki sam sposób. Tomaszewski wymagał dużo, bo wiedział, że studenci mają możliwości i potrafią malować. Pod koniec roku była dyskusja ogólna zawierająca pewne zmiany i sugestie. Profesor pokazywał rozwiązania wykonując szybkie szkice na skrawkach papieru, ale natychmiast wyrzucał je do kosza. W ten sposób prezentował swój punkt widzenia.

W jaki sposób profesor Tomaszewski był widziany przez studentów?

Był sympatyczny, jednak nie bratał się ze studentami. Jeśli zapraszał do siebie, to stanowiło to ogromne wyróżnienie. Tytuł profesora bardzo dystansował. Na Akademii był formalny, czasem oschły, za to w domu serdeczny. Nigdy nie pracował nad własnymi pracami przy studentach. Stanowił autorytet. Był wymagający. Górował nad nami wiekiem, stażem i pozycją. Brał pod uwagę odrębność kulturową studentów zagranicznych. Krążyły o nim legendy, że był ostry i rygorystyczny, często nawet dosadny.

Po powrocie do Paryża rozpoczęłeś wykłady o Polskiej Szkole Plakatu.

To były lata 80. Po doktoracie zaproponowałem wykłady dotyczące tego zagadnienia. Pytano mnie: Co to jest plakat? Polski plakat, a w ogóle coś takiego istnieje? Byłoby lepiej, gdyby Pan mówił o malarstwie. Uznano to za żart. Zmieniły się okoliczności. Po jakimś czasie do mnie zadzwonili. Mój pierwszy wykład był o historii plakatu Europy Wschodniej i obejmował plakat rosyjski, polski, czeski. Temat był niszowy. Żona mówiła, że w systemie seminaryjnym przyjdzie pewnie dziesiątka studentów i zajęcia będą wokół stołu. Przygotowałem bibliografię w dwudziestu egzemplarzach myśląc, że to za dużo. Przyszedłem, a aula była pełna. Nie można było się dopchać. Zapytałem na kogo te tłumy czekają. Odpowiedzieli, że czekają na wykład z plakatu. Studenci wchodzili górą do amfiteatru, a ja musiałem wejść od strony katedry. Patrząc, a tam czeka dwustu słuchaczy.

Jak wspomniałeś, kontynuujesz metody Tomaszewskiego. Dajesz studentom intrygujące tematy ćwiczeń.

Temat zawsze zależy od inteligencji prowadzącego. (śmiech) Podaję różne tematy. Jak wchodzę pierwszy raz na zajęcia, widzę twarze. Nic nie zapowiada, że ci ludzie będą w stanie doskonale poradzić sobie z zadaniami. Ostatecznie powstają wspaniałe rzeczy. Początki są jednak trudne. Nie ma energii. Dopiero z czasem pojawiają się pomysły. Pomaga temu dyskusja i liczne korekty. Na tym polega ta praca. Z każdym trzeba rozmawiać indywidualnie. Każda osoba jest inna. Najtrudniej jest rozpocząć, zrozumieć intencje studenta, żebyśmy sobie wzajemnie pomogli w komunikacji. Ważne w realizacji projektu są także wolne dni na samodzielną pracę. Zachęcam do zwiedzania wielu wystaw. Zachęcam do oglądania obrazów, ale z krytycznym podejściem. Warto mówić prawdę o tym, co się widzi.

Dajesz konkretne wskazówki.

Zawsze mówię: To co widzicie jest małe i kompozycja się trzyma, ale jak się ją powiększy, to przestrzenie się podwajają geometrycznie. Mała, biała plamka stanie się o wiele większa. W plakacie widać to o wiele wyraźniej. Przy dużym powiększeniu nasz wzrok inaczej odczytuje formy. Dobrze, w przypadku plakatu, pracować od razu w jego formacie. Tak uczył Tomaszewski. Zawsze pracowaliśmy na papierach 100x70. Mały mógł być tylko szkic poglądowy. Teraz plakaty robi się często na komputerze i potem powiększa. To jest błędem, bo zupełnie inaczej widzi się całą kompozycję.

Jakie stosujesz kryteria? Na co zwracasz uwagę?

Każdy musi przynieść projekt, a potem wnikliwie go omawiamy i dyskutujemy. Warto dochodzić do własnych rozwiązań. Naprowadzam na ścieżkę. Kolejne etapy to eliminacja i wyłonienie. Kryteria są bardzo proste: pomysł, realizacja. Jeśli w plakacie trzeba zrobić logotyp, to także ważna jest jego trafność. Dobry pomysł źle zrealizowany jest czasem lepszy, niż pięknie zrealizowany plakat bez pomysłu.



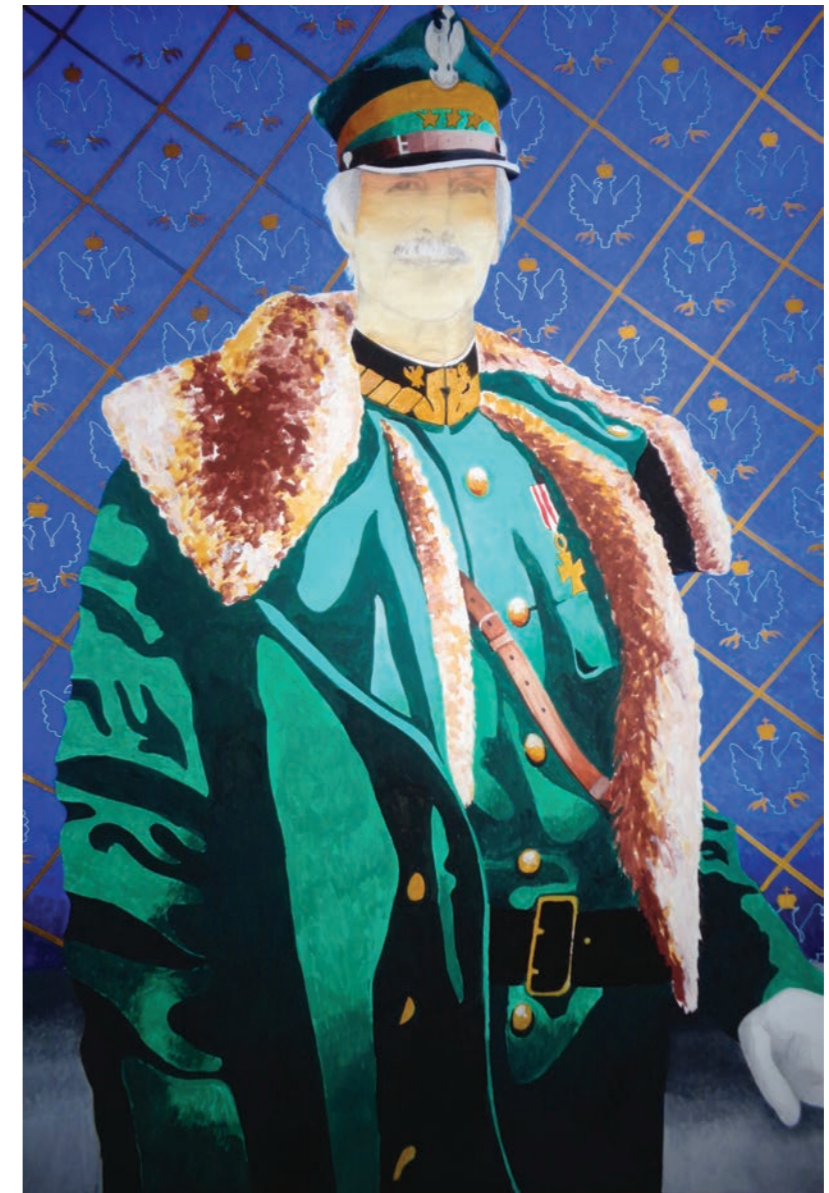
Bruno Koper, *Bruno Zygmunt Sikorski*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz



Bruno Koper, *Winston Leonard Koper*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz



Bruno Koper, *Charles Koper*, Prezydent, 2017, 100 x 70 cm, gwasz



Bruno Koper, *Józef von Hallen Repuburg Koper*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz



dr hab. prof. APS Tomasz Sadlej

W latach 1990-1995 studiował architekturę wnętrz i malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom z malarstwa obronił w 1995 roku w pracowni prof. Ryszarda Winiarskiego. Stopień doktora w zakresie malarstwa uzyskał na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie, w 2010 roku tytuł doktora habilitowanego na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2005 roku pracuje w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Mówi o sobie, że jest malarzem i włóczęgą. Jego domeną jest malarstwo sztalugowe i malarstwo na jedwabiu. Mieszka i pracuje w Wawrze.

In 1990-1995, he studied interior design and painting at the Warsaw Academy of Fine Arts. He defended his diploma in painting in 1995 at the studio of Prof. Ryszard Winiarski. He obtained a doctorate in painting from the Department of Painting of the Kraków Academy of Fine Arts, earning his habilitation in 2010 from the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting. He has been working at the Institute of Art Education since 2005. He calls himself a painter and a wanderer. He practices easel painting and painting on silk. He lives and works in Wawer.

Jestem w drodze

rozmowa z Tomaszem Sadlejem

Twoim ulubionym medium wypowiedzi artystycznej stało się malarstwo na jedwabiu.

W Polsce malarstwo na jedwabiu jest niszowe. Zaledwie kilka osób maluje tą techniką. To, że coś się w tej kwestii dzieje, to duża zasługa między innymi Profesora Stanisława Trzeszczkowskiego, który tę technikę rozpropagował. Położył wielkie zasługi w doskonaleniu warsztatu i inspirowaniu innych artystów. Jeśli chodzi o mnie, to lubię jedwabie. Jedwab jest bardzo mocnym, sprężystym materiałem. Najczęściej maluję na satynie. Cienka jest delikatna, a na grubej świetnie się maluje i znakomicie prezentuje. Ciekawe są też inne surowe gatunki tkanin np. szantungi. Niektóre gatunki jedwabiu są zdecydowanie bardziej matowe. Słysząc, że inaczej szeleszczą. Na marginesie, to jedwab ma taką zaletę, że robactwo go nie zjada. Przed wojną żołnierze marzyli o bieliznie z jedwabiu, aby pozbyć się insektów.

Malujesz na dużych formatach. Istotne są dla Ciebie zagadnienia technologiczne?

Niektóre prace są zszywane z brytów. Mam profesjonalny stół, ale rzadko go wykorzystuję. Maluję zazwyczaj na podłodze. Po namalowaniu trzeba utrwalić pracę w suchej parze. Potrzebny jest do tego autoklaw. Ja takiego nie mam. W warunkach domowych trzeba cały proces przeprowadzić w garnku. Czasami do pakunku dostaje się para wodna i farba się rozmywa, dlatego staram się przeprowadzać utrwalanie profesjonalnie. Problemem jest eksponowanie prac. Najczęściej w specjalnie uszytym tunelu przeciąga się sznurek lub wsadza się drewniany walek. Dobry jedwab rozprostowuje się pod własnym ciężarem i nie tworzą się zagniecenia. To jest bardzo duża zaleta, że nie trzeba mieć wiele miejsca na przechowywanie. Ważne jest założenie czy praca ma swobodnie wisieć, czy być napięta. Wolę, kiedy naturalnie się leje i porusza ją powiew powietrza.

Stosujesz w swoich tkaninach bogatą kolorystykę.

Do malowania na jedwabiu nie używa się farb, ale barwników. Daję więcej barwnika niż to wynika z przepisu, ponieważ lubię malować mocnym kolorem. Przy większej grubości materiału też trzeba więcej barwnika. Ważna jest jednak świadomość, że jedwab może przyjąć tylko pewną jego ilość. W parowaniu i wypłukaniu pracy znacznie się wymywa. Nie chodzi mi o precyzję, ale o lekkość plamy. Chcę uzyskać dużą intensywność plamy kolorystycznej. W tym celu stosuję połyskliwe satyny. Prawa strona tkaniny zazwyczaj troszeczkę metalizuje. Pracę zatytułowaną „Błyskawice” pokazywałem kiedyś na wystawie w Galerii

APS. Parę razy nakładałem czerwień. Włókno różnie wchłania, raz więcej, raz mniej. Niektórzy sypią na tkaninę sól, aby uzyskać określone efekty. Maluję pędzlem. Jeśli chcę gęściej, to nakładam więcej barwnika.

Malowanie na jedwabiu narzuca pewne ograniczenia.

Jak mam mniejszy format, to sobie eksperymentuję. Przy dużych pracach trzymam się szkolnego schematu: od jasnych do ciemnych, od małych do dużych. Ta zasada się sprawdza. Tak powstała praca malowana w styczniu 2018 roku zatytułowana „Noc świętojańska”. Była eksponowana na zamku w Książu. Namalowana jest na grubej satynie.

Nie kusilo Cię zastosowanie malowanych jedwabi w sztuce użytkowej?

Mojej mamie namalowałem kiedyś kupon materiału. Uszyła sobie z niego garsonkę.

W wielu Twoich pracach odwołujesz się do motywu żywiołów.

Lubię motyw ognia. Lubię ogniska. Lubię każdy żywioł, ale najchętniej eksploatuję właśnie ogień. Taki temat ma minimalistyczna praca „Słupy ognia”. „Ogród w ogniu” to mniejsza praca z tym samym motywem. Gdzieś na styku ognia i burzy powstała praca „Burza nad Bosforem”, która także była w Książu na wystawie. Jedwabny „Płonący horyzont” malowany był na bieli. Białe miejsca to pozostawiony kolor podobrazia. W obrazie „Kresy w ogniu” widać działanie satyny. Jej metaliczny poblask nie występuje w innym materiale.

Oprócz malarstwa na jedwabiu posługujesz się różnymi technikami malarskimi w swojej pracy twórczej.

Długie lata malowałem olejno. Moje obrazy dyplomowe z Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych powstały w tej technice. Tworzył je cykl pięciu dużych obrazów i cykl mniejszych. Cały czas maluję na wszystkich podłożach, ale faktycznie najczęściej olejem. Chciałbym robić znacznie więcej, ale nie mam czasu, na przykład na grafiki. Mam pomysł na cykl obrazów. Muszę coś wybierać, bo wiem, że zajmie mi to parę miesięcy. Tworzę także książeczki, które piszę i ilustruję z moimi dziećmi.

W swojej twórczości zawierasz motywy myślenia historycznego. Przywołujesz wyjątkowych ludzi i wyjątkowe miejsca.

Malowałem na przykład prace według Canaletta lub Francesco Guardiego, weducistów weneckich z XVIII wieku. Guardiego oceniano jako zapowiedź impresjonistów. Był mistrzem małego formatu. Malował z rozproszonym światłem. Bardzo go lubiłem i nadal go lubię. Jeśli chodzi o miejsca, to bardzo lubię Warszawę. To jest moje miasto. Lubię patrzeć na nią oczami Canaletta, Bolesława Prusa, Gierzyńskich. Jak słyszę narzekania na Warszawę, to myślę, że głoszący te opinie jej nie znają. Warszawa jest piękna i urocza. Ma w sobie coś kameralnego, a jednocześnie ma potencjał, który myślę, będzie coraz większy. Profesor Zdzisław Żygulski dzielił miasta na cesarskie, królewskie i mieszczańskie. Warszawa jest królewskim miastem. Cesarskie miasta takie jak Praga, Berlin, Wiedeń, Paryż, Petersburg mają w sobie coś bardzo pompatycznego. To jest interesujące jeśli chodzi o państwową strukturę, ale na skalę człowieka wolę takie miasta jak Warszawa, Wenecja, gdzie ciche szepty są bardziej słyszane.

Masz szerokie zainteresowania historyczne.

Dawniej żyło się inaczej. Fin de siecle to najwspanialszy okres dla Europy. XIX wiek źle obszedł się z Polską. Była wtedy pod zaborami. Dla Europy był to jednak złoty wiek. W tym czasie powstawały

wszystkie większe muzea. Nasze zbiory powstały z kolekcji prywatnych gromadzonych przez książąt Lubomirskich czy inne wielkie domy arystokratyczne.

W Europie kolekcje budowano wokół zbiorów cesarskich, które nadal świadczą o wielkości tego czasu. Może nie chciałbym żyć w XIX wieku, ale chciałbym przenieść się do przeszłości na tydzień i odbyć podróż Orient Ekspressem z Paryża do Istambułu. W wagonie restauracyjnym mógłbym celebrować posiłki, patrzeć przez okno. Europa inaczej kiedyś wyglądała i inaczej pachniała.

Podróż w przeszłość to także podróż na pogranicza kultur.

Lubię styki kultur. To są miejsca, w których zetknęli się na przykład łacinnicy z Bizancjum z Imperium Osmańskim i światem arabskim. To jest bardzo ciekawe. Ciągnie mnie, żeby pojechać do Turkmenistanu, do Tadżykistanu, do Chin.

Tymczasem wędrowałeś, między innymi, szlakami starych przedwojennych wypraw turystycznych po Kresach.

Część tych szlaków nadal istnieje, o ile granice ich nie przecięły. Można przepłynąć cały szlak Żejmianą. Od granicy łotewskiej płynie się do Wili i dalej do Wilna. Podobny spływ można zorganizować do Czarnej Hańczy. Jest tylko dłuższy i bardziej urozmaicony. Są piękne przełomy i bardzo czysta woda. Rzekę widać z wysokich skarp. Można się na dziko wszędzie rozbijać. Lasy głównie są sosnowe. To bardzo piękne miejsca. Przy granicy jest też Grodno. Bardzo ciekawe miasto. Ulubione miasto Stefana Batoryego. Tam abdykację podpisał Poniatowski. Wilno, Lwów i Grodno to też piękne miasta. Są położone podobnie jak Rzym, który leży na siedmiu wzgórzach. Całe Podlasie jest piękne.

Ogromnym sentymentem darzysz Wilno. To miasto ma dla Ciebie szczególne znaczenie?

To miasto jest fascynujące. Z Wilna pochodzi obraz „Jezu ufam Tobie” pędzla Eugeniusza Kazimierowskiego. W miejscu gdzie się znajdował teraz jest hospicjum. Obok w budynku ksiądz Sopoćko miał na piętrze swoją klauzurę, a na parterze malował Kazimierowski, dlatego obaj się znali. Sopoćko namówił Kazimierowskiego do namalowania obrazu. Przychodziła także Siostra Faustyna. Skoro rozmawiamy o malarstwie, to warto o tym mówić, bo „Jezu ufam Tobie” jest najbardziej znanym na świecie polskim obrazem. Oczywiście obecnie znamy obraz krakowski namalowany przez Adolfa Hyłę.

Wileński obraz został w 1940 roku ukryty w polskim domu pod Wilnem i w 1990 został ponownie powieszony w kościele św. Ducha, a potem przeniesiony do sanktuarium tuż obok. Miejsce jest wspaniałe. Wchodzi się prosto z ulicy. Kościół św. Ducha jest rokokowy ze wspaniałymi ołtarzami. Ten obraz wisiał w nim z boku, więc był częścią wystroju, a teraz eksponowany jest centralnie. Docelowo chcą go przenieść i zrobić sanktuarium w nieczynnym kościele Wizytek. To jest obiekt z tego samego okresu stylowego, w którym królowa Marysienka fundowała warszawskie Sakramentki. Jest widoczne lekkie nawiązanie kopuły wileńskiego kościoła do tego z Warszawy. Ma to sens, bo kościół jest tuż obok miejsca, gdzie są Sercanki, i gdzie była pracownia Kazimierowskiego. Miejsce jest piękne. Z okien pracowni jest widok z jednej strony na dwie porcelanowe wieże kościoła oo. Trynitarzy autorstwa Jana Krzysztofa Glaubitza. Potem widać piękną białą kopułę Sakramentek. Na wprost widać Roszę, a obok Ostrą Bramę i klasztor oo. Bazylianów, gdzie siedział Adam Mickiewicz i gdzie jest ceta, w której zmarł Gustaw, a narodził się Konrad. Ten widok z pracowni jest żywą historią.

To dawne Wilno jest Ci bliższe.

W historycznej części Wilna są czterdzieści cztery kościoły. To było miasto duchowieństwa i arystokracji. Prawie nie było w nim mieszczaństwa. Jak jestem w Wilnie to zawsze chodzę do kościoła świętej Katarzyny. Jest to jeden z piękniejszych kościołów Wilna, prawdziwa perła. Barok wileński we wnętrzach można zobaczyć u Benedyktynek. Tam nadal jest sala koncertowa. W tym kościele Stanisław Moniuszko był organistą. Interesujące jest stare centrum historyczne obok świętego Ducha. Kościół jest porażająco piękny, zniszczony przez czas, ale nie uległ dewastacji. To zniszczenie jest też bardzo piękne, samo w sobie. W ołtarzu są wspaniałe rzeźby, polichromie, posadzki, na które wstawiono wygodne, miękkie fotele jak z filharmonii. Całe wyposażenie to cofnięcie się w przeszłość do 1939 roku. To takie miejsce, gdzie przenosisz się do starego Wilna.

Są miejsca, do których chciałbyś dotrzeć?

Nie byłem w Ameryce Południowej, również część Azji jest mi nieznana. Kiedyś moje włóczęgostwo miało nawet kontekst sportowy. Teraz już nie. Wyzbyłem się tych ambicji.

Czy podczas swoich podróży znajdujesz czas na malowanie?

Mam problem z systematycznym malowaniem, bo włóczęgostwo mnie bardziej ciągnie. Na żadne plenery nie jeżdżę. Nie mam na nie czasu. Nie mam takiej psychiki, żeby gdzieś pojechać i pracować „od - do”. Muszę znaleźć swoje pięć minut, żeby malować.

Jakie masz wspomnienia z własnych lat nauki w szkole?

Źle się zachowywałem w szkole i dokuczałem nauczycielom. Byłem krnąbrny i bardzo tego dzisiaj żałuję. Nie doceniałem dobra, które chcieli mi dać.

Pochodzisz z artystycznej rodziny. Miałaś okazję stykać się ze sztuką od najmłodszych lat. Poznawałaś inspirujących twórców.

Z racji tego, że ojciec działał w świecie sztuki, asystowałem przy jego spotkaniach. Miałem okazję poznać wiele osób znanych w sztuce polskiej. Podobną możliwość mają przecież także studenci, którzy stykają się ze swoimi wykładowcami. Oni też poznają wyjątkowe osoby. Moja mama była w bardzo dobrych relacjach z profesorem Jerzym Nowosielskim. Profesor malował kościół w Wesołej. Nowosielski był wielkim malarzem. Był człowiekiem, który żył malarstwem. Jego prace to prawdziwa sztuka.

Podobnie wspomniany już profesor Stanisław Trzszczkowski. To była wielka osobowość. Zajmował się tkaniną artystyczną, jedwabiem, ale był także znakomitym designerem. Doskonale organizował promowania sztuki w przemyśle. Wiele lat pracował w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego i był jednym z liderów jego działalności. Profesor Trzszczkowski w młodości był asystentem Wandy Telakowskiej, prawdziwej historii polskiego designu. Wanda Telakowska uczyła się grafiki i designu przed wojną we Francji. W 1918 roku wróciła jako młoda kobieta i wprowadzała wszystkie zasady i kooperacje artystów z przemysłem. Jej zawdzięczamy wprowadzanie wzorców projektowania przemysłowego w dwudziestolecie międzywojennym. Na początku lat 90-tych XX wieku Staszek Trzszczkowski odszedł z Instytutu. W wyniku przemian gospodarczych Instytut stracił swoją rangę. Kapitał zachodni zaczął wchodzić z własnym designem.

Czas wspaniałych dokonań w sztuce polskiej powraca do naszej świadomości. Zaczynamy je doceniać.

Kilka lat temu była w Zachęcie wystawa „Splendor tkaniny”. Prezentowano na niej, między innymi, tkaninę Jolanty Owidzkiej zamówioną przez dyrektora stacji Warszawa - Centralna. Miał on gabinet na dworcu. Pomieszczenie ozdobiła ta właśnie praca. Był to widok Warszawy w duchu Canaletta. Typowa scena z widokiem z praskiego brzegu na Zamek Królewski. Praca zrobiona była z drutu, śrubek, różnych złomowanych metali. Kolory rdzy były w szerokiej gamie od czerwieni po czernie. Podczas remontu dworca dyrektor zarządził, żeby tkaninę usunąć. Nie można było znaleźć miejsca. W końcu przyjęło ją Muzeum Narodowe.

Jakie znaczenie ma dla Ciebie praca ze studentami?

Powiem przekorne: Coś w życiu trzeba robić, bo nie mogę się cały czas włóczyć.

A serio?

W pracy ze studentami kieruję się zawsze intuicją. Wolę partnerstwo niż relacje. To jest wzajemna praca. Nie tylko ja mam czegoś nauczyć, lecz to ja się nadal także uczę. Sam jestem w drodze. Wiem, że rutyna jest straszną rzeczą. Starsi wchodząc w rutynę, stają się śmieszni. Młodzi są śmieszni inaczej. Więcej im można wybaczyć. Staram się, żeby zawsze było miło. Wolę nikogo nie oceniać. Najchętniej bym postawił wszystkim piątki.

Czyli kryteria oceny są zbędne?

Tak, jak w zasadzie każdy może opanować chodzenie i mówienie, które są trudnymi czynnościami, tak każdy mógłby także uprawiać sztukę. Nie ma ograniczeń. Wszyscy idą do przodu, ale jedni robią to tak, a inni inaczej.

Jakich rad udzielasz studentom?

Powiedziałem kiedyś: Kupcie sobie jeden dobry pędzel i zobaczycie różnicę. Wielu pobiegło do sklepu.

Twój sukces pedagogiczny to...?

Udało mi się namówić moje dzieci do działań twórczych.

Pracujesz nad nowym obrazem.

To jest obraz, który nosi tytuł roboczy „Miasto 44”. Jest bliski ukończenia. Pracuję nad pewnymi problemami natury warsztatowej. Muszę bardziej połączyć plany. Wprowadzałem szarość, ale ona nie uspokoiła kompozycji. Maluję konstrukcje domów, które giną, niszczą się, zostały wypalone. Tadeusz Kulisiewicz tworzył wspaniałą serię rysunków tuszem poświęconych wypalanej Warszawie. Bardzo mocno działające miasto ruin.

Podkreślasz, że jesteś człowiekiem zapracowanym.

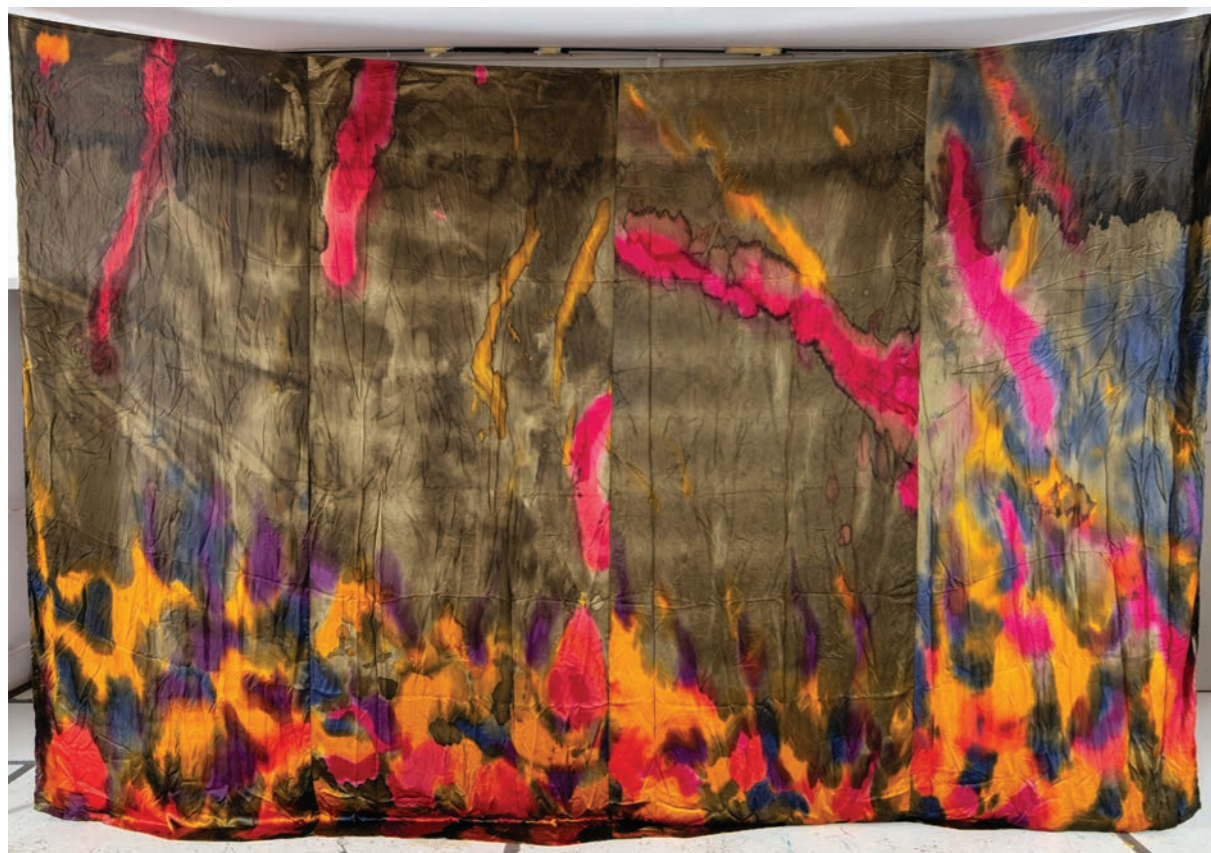
Jest tyle rzeczy do zobaczenia, tyle książek do przeczytania. Dziesięć książek czytam na raz i dwadzieścia czeka do przeczytania, no i czeka jeszcze malowanie.



Tomasz Sadlej, *Wskrzeszenie*, 2019, 250x200 cm, malarstwo na jedwabiu



Tomasz Sadlej, *Płonący horyzont*, 2017, 230x330 cm, malarstwo na jedwabiu



Tomasz Sadlej, *Wulkan*, 2010, 350x400 cm, malarstwo na jedwabiu



Tomasz Sadlej, *Katastrofa w ogrodzie*, 2016, 250x250 cm, malarstwo na jedwabiu



dr hab. Agnieszka Kwiatkowska - Zwolan

Absolwentka Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom magisterski uzyskała w pracowni prof. Krzysztofa Wachowiaka. Stopień doktora uzyskała w 2004 roku na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pracą „Minotaur w labiryncie współczesności”. Pracuje w Instytucie Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie na stanowisku adiunkta w Pracowni Grafiki Warsztatowej. W pracy zawodowej, jak i twórczości własnej wykorzystuje archetypy oraz symbolikę zaczerpniętą z mitologii antycznej. Od 1996 roku brała udział w licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Wielokrotna laureatka kolejnych edycji konkursu Grafika warszawska. Zajmuje się grafiką warsztatową i malarstwem. Działa także w obszarach arteterapii oraz edukacji i promocji sztuki, współpracując z instytucjami pedagogicznymi i kulturalnymi. Autorka licznych artykułów i referatów, a także warsztatów plastycznych dla dzieci, młodzieży oraz dorosłych osób niepełnosprawnych intelektualnie.

Graduate of the Department of Painting of the Warsaw Academy of Fine Arts. She obtained her master's degree from the studio of Prof. Krzysztof Wachowiak. In 2004, she obtained her PhD from the Warsaw Academy of Fine Arts Department of Painting for the work *Minotaur in the Labyrinth of Contemporaneity*. She works at the Institute of Art Education, Maria Grzegorzewska University in Warsaw as an assistant professor in the Printmaking Studio. In her work and in her art she explores archetypes and symbols drawn from ancient mythology. Since 1996, she has taken part in numerous solo and collective exhibitions in Poland and abroad. She has won several prizes in successive editions of the *Grafika warszawska* competition. She practices printmaking and painting. She is also involved in art therapy as well as art promotion and art education, collaborating with educational and cultural institutions. Author of numerous articles and papers as well as art workshops for children, young people, adults and people with mental disabilities.

Poszukiwanie archetypów jest porządkowaniem wiedzy o sobie samym rozmowa z Agnieszką Kwiatkowską-Zwolan

Oglądamy Twoje grafiki.

To są prace z ostatnich lat. Część z nich prezentowana była w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu na wystawie zatytułowanej „Panta rhei”. Stanowiła ona podsumowanie mojej dotychczasowej drogi w obszarze, w którym się chętnie poruszam. Są nim tematy zaczerpnięte ze starożytności i moje fascynacje antyczną Grecją, jej mitologią. Pomysłem artystycznego dialogu z przeszłością było szukanie kontekstów i analogii do współczesności, śledzenie tego, co przez wieki było obecne w twórczości innych artystów. Cykl „Panta rhei” jest podsumowaniem poszukiwań prowadzących od dosłowności do znaków. Przenosi struktury starych rzeźb i dosłowności pewnych motywów w konceptualne i filozoficzne poszukiwania.

Jakie jest źródło Twoich fascynacji antykiem?

Te fascynacje sięgają jeszcze liceum plastycznego. Bardzo dbano o to, żeby historia, literatura i sztuka tworzyły wspólny proces edukacyjny. To mi zostało na całe życie. Wszystko zaczęło się od mojego dyplomu na Akademii Sztuk Pięknych, który obroniłam w 1998 roku. To był czas transformacji. Wszyscy byli zachwyceni otwarciem. Zachłysłnieliśmy się wspólną koncepcją Europy, poszukiwaniem wspólnych korzeni. Próbowałam się w tym odnaleźć i rozpoczęłam moje antyczne poszukiwania. Zaczęły się wyprawy na południe. Wyjazdy nad Morze Śródziemne były oczywiście punktem wyjścia. Za czasów studenckich zaczęłam zwiedzać miejsca początku sztuki. Byłam nimi zafascynowana. Szukałam źródeł wspólnych odniesień cywilizacyjnych dla nas wszystkich.

Zachwycała Cię także natura. Studiowałaś widoki południowych mórz.

Uwielbiam morze. Interesują mnie powidoki, relacje i zależności na styku powietrza, wody i światła. W malarstwie weneccan czy w obrazach Williama Turnera właśnie relacje powietrze – woda – światło są tak ważne. To postrzeganie i przeżywanie wszystkiego, co jest w naturze, co jest mi bliskie.

Sięgasz także do współczesnych paralel.

Współczesna teoria barwy zawsze mnie fascynowała. Moje myślenie o barwie i świetle bliskie jest rozwiązaniom malarskim Wojciecha Fangora, Zbigniewa Gostomskiego, Stefana Gierowskiego. Interesuje mnie światło teatralnie budujące kompozycję oraz relacje między światłem a barwą. Utożsamiam

się z tkanką malarską. Jest mi ona bardzo bliska i mam nadzieję, że udało mi się jej elementy przenieść do moich grafik.

Twoje prace powstały na styku badania kultury i natury.

Zacząłam od poszukiwania archetypów. Początki wszystkiego są zawsze najbardziej intrygujące. Wszystko jest świeże, bez zniekształceń. Ten, kto wymyśla jakąś teorię, silnie emanuje swoim entuzjazmem na odbiorcę.

Zagłębiłaś się w filozofii antycznej.

Pierwszy etap w dziejach filozofii jest dla mnie szczególnie ważny. Posługuje się uproszczeniem i jest dobrym punktem wyjścia do poszukiwań twórczych. Pierwsza idea to oscylowanie pomiędzy czterema żywiołami. Zawsze któryś z filozofów poszukiwał w nich początku świata. Zmaganie się z tradycyjnymi tematami jest wyzwaniem, nawet w dzisiejszych czasach.

Chciałaś artystycznie odpowiedzieć na koncepcje greckich filozofów przyrody?

To są moje graficzne odpowiedzi. Cykl prac w ramach „Panta rei” poświęcony jest żywiołom. Są nimi „Terra” – ziemia, „Aqua” – woda, „Ignis” – ogień i „Pneuma” – powietrze. Dodałam jeszcze pojęcie „Logos”. Poszukiwanie archetypów jest dla mnie naturalnym dążeniem do porządkowania wiedzy o sobie samej. Jest ono równoznaczne z potrzebą poznania. W tej roli człowiek staje się demiurgiem dążąc do okiełznania chaosu. Próbuje określić swoją rolę w otaczającym go wszechświecie. W kontekście moich prac tworzenie istnieje jako proces. Żywioły rozumiane są przez mnie jako pierwiastek twórczy. Współcześnie utożsamia się je z niszczycielską siłą. W starożytności spełniały rolę archetypiczną. Stanowiły o zmienności materii. Punktem wyjścia do koncepcji cyklu jest także ich rozumienie.

Cykl obejmuje dwadzieścia cztery grafiki.

Są to barwne odbitki w technice linorytu połączonego z kolografem, karborundem, kolażem, rysunkiem i suchą igłą. Graficzne arche stanowi matryca. W moim przypadku jest to tektura - proste, pozornie nieszlachetne tworzywo. Z wykształcenia jestem malarzem, więc w moich pracach zaczynam jak malarz - od gestu. Pracuję masą klejową wydobywając z pamięci obrazy i skojarzenia. Następnie przychodzi moment uporządkowania, poszukiwania ładu i harmonii. Wydobywam faktury, ryję, drapię różnymi narzędziami. Brutalna ingerencja w strukturę matrycy jest jak wizyta u psychoterapeuty.

Ład i porządek zestawiasz z dynamiką działania.

Głęboka analiza emocji podlega racjonalnemu dostosowaniu do koncepcji i inspiracji. W mojej twórczości bardzo ważną rolę odgrywa kontrast. Najsilniejszy wynika z zestawienia dwóch odmiennych materiałów, takich jak tektura i linoleum. Jest to koegzystencja tego, co we mnie emocjonalne z tym, co racjonalne. Formy kolografu przeciwstawiam przemyślanym kształtom linorytu. Nieregularność tekturowych krawędzi kontrastuje z liniami ciętymi nożem. Linoryt jest dla mnie uosobieniem niematerialnego światła, niemalże platońskiej idei, dlatego jego kształty wynikają z geometrii. Koła i trójkąty, najprostsze kształty geometryczne, przez wieki wykorzystywano do budowy niezwykle skomplikowanych teorii i twierdzeń. Symbolizowały nieskończoność oraz idealne proporcje w sztuce. Używano ich do budowy abstrakcyjnych koncepcji w teorii sztuki oraz percepcji wzrokowej. Wszystkie te informacje są dla mnie ważne i tkwią w podświadomości podczas powstawania grafik. Doprowadzam swo-

je matryce do znaków, zbliżając się do myślenia bliskiego plakacistom. Kontrasty lśniących od barw powierzchni linoleum zestawiam z chropowatością tektury, próbując osiągnąć w ten sposób wielowymiarowość zarówno formalną, jak i treściową. Tonalne przejścia barwy powodują złudzenia przestrzenne, takie jak zapadanie się, zakrzywianie płaszczyzny.

Cykl otwiera „Aqua”.

To pojęcie inspirowane koncepcjami Talesa i Heraklita. Woda rozumiana jako archetyp jest dla mnie szczególnie ważna. Chciałoby się powiedzieć, najbardziej racjonalna, wpisana w koncepcję ewolucji. Bez wody nie ma życia. W naszą codzienność zostały wpisane powszechnie znane heraklitowe powiedzenia, że wszystko płynie i nie wchodzi się dwa razy do tej samej wody. W idei powstania świata z wody, intrygujący jest fakt wielości cząsteczek i jedności materii, jaką tworzą. Wykorzystałam monochromatyczną gamę błękitów oraz zbudowany z łuków układ form miękkich. Odcienie temperaturowe i gradienty błękitów nie powtarzają się, mimo spójności poszczególnych kompozycji. Nawiązują do powierzchni tafli wody. Przejścia tonalne mają sugerować przestrzenne złudzenia optyczne. Jest to świat widziany przez soczewki powiększające.

Następny jest cykl „Ignis”.

„Ogień” również powstał w bezpośrednim nawiązaniu do teorii Heraklita. Starożytne koncepcje filozoficzne umiejscawiają ogień jako życiodajny i stwarzający element istnienia. Ze współczesnego punktu widzenia większość żywiołów jest niebezpieczna i destrukcyjna, ale płomień ognia to także ciepło kominka kojarzące się z radością domowego ogniska.

W swojej twórczości powracam do tej pierwotnej koncepcji. Staję naprzeciw skojarzeniowym schematom. W moich pracach płomień jest liryczną iskrawą, która unosi się i opada. Kompozycyjnie ruch płomieni odbywa się zawsze wertykalnie, przez co wznosi się ku sferom niebieskim.

Wykorzystywałam kształty nawiązujące do wyobrażeń płomienia. Przejścia od czerwieni do żółci są empirycznym doświadczeniem, interpretacją emocjonalną ciepła kojarzonego z ogniem. Przesunięcia w stronę szarości i bieli sugerują emocjonalne uspokojenie. Według Heraklita jest jedna i ta sama droga płomienia w górę i w dół. Wznosi się on ku sferom nieba i opada na ziemię. Następuje jego transformacja i metamorfoza na różne materie ziemskie.

Tu pojawia się „Terra”.

Ziemia, dla której początkiem była koncepcja Ksenofanesa jest tak samo dynamicznym żywiołem jak inne. Jest jednak trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Ma różnorodność stanów skupienia od żywej gleby, przez bogactwo skał, do płynnej lawy. Płynna lawa wywodzi się niejako z ognia. Nawiązuję do niej przez chłodne odcienie głębokich czerwieni. Stała materia utożsamiana jest ze strukturą znalezionych nad wodą kamieni. W walorowych odcieniach brązu zawarte są dzieje świata. Widać w nich złożoność czasu, nieskończoność wszechświata. Wszystko to obecne jest w jednej mikrocząsteczce kamienia. W szarościach i czerniach zastygłej lawy kryje się ostatni ziemski żywioł. Z czasem twarda skała zostanie starta na proch, aby zamienić się w glebę i stać się świadkiem kielkującego życia. Najbardziej martwy jest kamień z Muzeum Historii Naturalnej. Jest zamknięty i ujarzmiony. Zagubił swoją tożsamość.

Pojęcie powietrza jest bardzo pojemne. Dokonałaś jego doprecyzowania.

„Pneuma” oparta jest na dwóch koncepcjach filozoficznych autorstwa Anaksymenesa i Anaksymandra. Z jednej strony rozumiana jako wędrujące światło. Z drugiej strony jako koncepcja poszukiwania źródeł ludzkiego istnienia. Nie nazwałam powietrza łacińskim terminem aer, bo ma zbyt precyzyjny charakter. Zjawisko aerodynamiki przybliżyła do koncepcji wiecznego ruchu we wszechświecie. Greckie słowo „pneuma” lepiej oddaje złożoność zagadnienia. W koncepcjach stoików pneuma wywodząca się z powietrza utożsamiana była przede wszystkim z tchnieniem, czyli z załączkiem duszy. Ta zaś dawała życie istotom ludzkiej, tworzyła archetyp narodzin. Jeśli dusza jest tej samej materii, co otaczający ją świat i kosmos, to człowiek jest istotowo wpisany w otaczającą go rzeczywistość. Tworzy z nią jednorodną całość. Istniejemy, więc w harmonii ze światem, w odwiecznym napięciu przeciwieństw. Zgonie z filozofią jońską moja interpretacja pneumy ma charakter kolisty. Koło jako forma idealna, bez początku i końca to synonim wiecznego ruchu.

Z bezkresu, zataczając kolejne kręgi powietrzne, zmieniając swój stan skupienia, tworzy inne natury i przemienia się w inne żywioły. Powietrze jest w swojej naturze abstrakcyjne, niewidoczne dla zmysłów i dlatego bardzo łatwe do symbolicznej interpretacji. Zostało w dużej mierze uwolnione od opisowych skojarzeń. Nadałam mu cechy zjawiska bliskiego ludzkim zmysłom.

Z pojęciem pneuma łączysz też obecność światła.

Nie ma niczego równie ulotnego i zmiennego, zmiennego i relatywnego jak światło. Nie można go dotknąć, można jedynie zobaczyć oraz ujarzmić poprzez wzrok – najważniejszy dla artysty zmysł. Tylko twórca może dostrzec i ocenić jego piękno i może opisać otaczającą go rzeczywistość. Wzrok dla artysty, to archetyp wszystkich prapoczątków.

Jak wspominałaś, dodałaś własny żywioł XXI wieku wychodząc poza tradycyjne rozumienie arche.

Trzeba było najpierw przepracować klasyczne tematy. Następnie pojawiło się pojęcie „Logos”. Słowo to, w dzisiejszych czasach, jest obecne w szerokim kontekście antycznym i biblijnym. Obecnie logos stało się nowym arche. Oczywiście jest to koncepcja otwarta. Dalej ją rozwijam i szukam rozwiązań. Słowo jest dla mnie jak żywioł. Ma charakter archetypiczny. Są w nim zawarte aspekty poznawcze oraz dialogowe. Najbardziej archetypiczny w słowie jest znak graficzny w postaci litery. W pracach wykorzystuję powtarzające się alfy i omegi oraz rozłożoną na czynniki liczbę 3,14. Znaki te z jednej strony oznaczają nieskończoność modeli wszechświata, z drugiej skończoność myśli ludzkiej.

Opowiedz o swoim cyklu od strony warsztatowej. Czy eksperymentowanie z technikami sprawia Ci przyjemność?

Odbitki tworzyłam w kolejnych etapach. Trochę działały jak spasowane puzzle. Stosuję kolograf. Dzięki niemu pojawiają się efekty reliefowe. Czasem trudno je wkomponować, aby dobrze się odbiły. Nierzadko pojawiają się przesunięcia. Są przede mną akceptowane, gdy tworzą całość kompozycyjną. Czasem przypadki warto zaakceptować.

Tworzysz przejścia gradientowe.

Wszystkie powstały nakładane ręcznie z wałka. Milimetr po milimetrze. Kolorystyka cyklu jest bardzo szeroka. Zazwyczaj surowa, czysta, mająca kojarzyć się ze światłem. Linoleum traktuję jak

paletę malarza, zrywając z tradycją nawiązującą do drzeworytniczych cięć. Moja barwa zaczerpnięta jest wprost z leksykalnej definicji, rozszczepiona przez pryzmat. Światło jest moim archetypem barwy. Archetypiczną rolę odgrywają również materiały wykorzystane do przygotowania matryc. Ich przemieszanie jest wielością cząsteczek żywiołów, atomów, z których powstaje nasz świat.

Studiowałaś na Akademii Sztuk Pięknych malarstwo, jednak skupiasz się na grafice. Dlaczego chętniej pracujesz w tym warsztacie?

Lepiej się czuję, pracując na papierze, choć na swoim koncie mam sporo płócien. Sądzę, że osiągam większą spontaniczność i większą ekspresję, malując pędzlem na papierze. Czasem płótno wydaje mi się wymęczone. W grafice widoczne jest zmaganie się z samym sobą. Wszystko trzeba przewidzieć, uporządkować. To walka z własnym bałaganiarstwem. Dużo jest planowania. To wyzwanie dla własnego charakteru. Grafika to nie przypadek. Mój dyplom był dwuczłonowy. „Czy Odys powróci?” było tytułem aneksu graficznego.

Po studiach kontynuowałaś ten cykl jeszcze przez kilka lat.

Działałam już bardziej niezależnie i swobodnie. Brałam udział w pracach nieformalnej grupy artystycznej. Razem z koleżankami stworzyłyśmy cykl wystaw. Zainspirował nas pokaz w Zamku Królewskim poświęcony siedmiu grzechom głównym. Każda z nas działała w innej materii, od malarstwa przez rzeźbę do ilustracji. Byłyśmy cztery. Magdalena Kotara jest rzeźbiarką, Agnieszka Dąbrowska-Woźniak i Magdalena Chodorowska ukończyły Wydział Malarstwa.

Jak wspominasz swoje studia z zakresu grafiki?

Mieliśmy wspaniałą pracownię międzywydziałową. Dziekanem był profesor Rafał Strent, który z pierwszego wykształcenia był malarzem. Trzon stanowili studenci malarstwa. Grupa malarzy, która trafiła na grafikę, zrobiła prawdziwą rewolucję. Gdy studiowałam niechętnie jeszcze patrzono na grafikę barwną. Uważano, że student musi mieć idealnie opracowany klasyczny warsztat, a nakład odbitych prac powinien mieć konkretną ilość.

Pracowaliśmy pod kierunkiem profesor Ireny Snarskiej, która pozwalała na wszystkie barwne eksperymenty. Było jej ciężko, bo sama pracowała w innej materii. Profesor Snarska miała na mnie bardzo duży wpływ. Była znakomitym warsztatowcem. Bardzo szanowała drugiego człowieka. Pozwalała na eksperymentowanie i cieszyła się z naszych własnych pomysłów. Dawała nam szansę, aby się otwierać na to, co jest nam najbliższe, czyli na działania kolorem. Nie robiliśmy pełnych nakładów. Profesor to cierpliwie znosiła. W dzisiejszych czasach, gdzie klasyczny warsztat jest prawie zarzucony, problemy sprzed lat praktycznie nie istnieją. W tej pracowni wychowało się wielu pracowników, z wykształcenia malarzy, którzy są obecnie profesorami wydziału grafiki.

Wymieniłaś profesor Irenę Snarską, ale podczas studiów zetknęłaś się także z innymi wybitnymi artystami.

Ważne dla mnie są relacje z mistrzami. Miałam to szczęście, że w czasie moich studiów na Wydziale Malarstwa na warszawskiej Akademii pracowali zarówno Zbigniew Gostomski, Stefan Gierowski, jak i Jan Tarasin, profesor, u którego byłam w pracowni. Ich obecność, ich twórczość, toczone na korytarzach rozmowy były dla mnie bardzo ważne. Dalej owocują tym, w jaki sposób postrzegam relacje barwne, jak

fascynują mnie poszukiwania światła, przejścia tonalne, które są obecne w obrazie. Interesują mnie zadania idące w stronę abstrakcji, a nie dosłowności. Nie przedstawiam dokładnej historii literackiej.

Najważniejszą dla mnie osobą na wydziale był profesor Tarasin. Wspólnie spędziliśmy sporo czasu. Niestety dyplomu już u niego nie robiłam, bo profesor wcześniej odszedł na emeryturę. Jego malarstwo w naturalny sposób przechodziło do rysunku i przez rysunek do grafiki. Udało mu się spójnie tę drogę stworzyć przez różnorodność warsztatu, a jednocześnie ogromną konsekwencję twórczą. Zagadnienia poruszane przez Tarasina, takie jak znak, własny alfabet, tworzenie symboli literackich, były mi bliskie. Znalazły się w moim późniejszym dyplomie graficznym.

Prowadzisz zajęcia w pracowni grafiki. Na jakie zagadnienia zwracasz uwagę swoich studentów? Czy odwołujesz się do swoich doświadczeń z czasów studiów?

Ważne jest dla mnie, aby każdy, kto ma szansę być w pracowni grafiki, maksymalnie ją wykorzystał. Może nigdy więcej nie będzie mógł zrobić tylu wszechstronnych działań w ramach podstawowego warsztatu. Myślę, że tradycyjny warsztat jest potrzebny. Warto go poznać. Ważne jest, aby porządnie przygotować matrycę i odbitki, a następnie o tym zapomnieć, żeby przekroczyć samego siebie i ruszyć dalej, poszukać tematów, poszukać czegoś, co będzie zgodne z własną ekspresją. Wszystko można zarzucić, ale ważne jest poznanie tego, z czego można zrezygnować. Zawsze chodzi o to, żeby nie zatrzymywać się na etapie poprawności i szukać własnych ścieżek. Warto popatrzeć na działania profesora Bieńkuńskiego. Ma on nieograniczoną liczbę dróg artystycznych, pełną eksperymentów i nowych pomysłów. Bez przerwy stawia przed sobą nowe wyzwania.

Ważne, żeby student umiał twórczo przetworzyć wszystko, co otrzyma. Istotne, aby umiał na tyle dobrze warsztat, by ten go nie ograniczał, by mógł na nim dalej eksperymentować, cieszył się nim, odkrywał coś nowego. W tym jest zabawa.

Czym wobec tego kierujesz się w ocenie pracy studentów?

Na pierwszych latach studiów istotne jest opanowanie warsztatu. Ważna jest poprawność działania. W kolejnych latach, przy przygotowaniu dyplomu, ważne jest dostosowanie warsztatu do pomysłu i tematu pracy. Od samego początku, na pierwszych latach, daję studentom tematy, wokół których rozwiązujemy zagadnienia warsztatowe. Na początku drogi jest zbyt dużo problemów technologicznych, aby mieć czas na poszukiwanie indywidualnych zagadnień. Potem oczywiście można opracować własne tematy. Kryterium warsztatowe jest podstawą. Kolejną kwestią jest dostosowanie warsztatu i strony plastycznej układów kompozycyjnych. Czasem mamy temat, określone zagadnienie formalne i wskazany warsztat – to sumuje się w całość jak w każdym dziele sztuki temat - treść - forma. Źle, jeśli mamy dużo do powiedzenia i nie potrafimy tego ubrać w żadną formę plastyczną. Źle także, jeśli mamy bardzo dobrze wykonaną technicznie odbitkę, ale nie mamy nic do powiedzenia. Ważne jest wypośrodkowanie.

Swoje pasje antyczne wplatasz w aktywność pedagogiczną.

Naturalnie. Interesujące jest wykorzystanie tematyki związanej ze starożytnością w kontekście działań pedagogicznych i terapeutycznych. Czasem trochę odchodziłam od tych tematów, ale obsesyjnie do nich wracałam. Temat „Czy Odys powróci?”, odwołania do Minotauria pojawiały się w różnych od-

slonach. W Ośrodku plenerowym Akademii Sztuk Pięknych prowadziłam warsztaty terapii zajęciowej. Jeden cykl, zgodnie z moimi zainteresowaniami, poświęcony był mitologii. Warsztat graficzny koncentrował się na postaci Syzyfa. Kanwą była opowieść o wędrowce, podczas której toczy pod górę głaz. Stawialiśmy sobie pytania, co Syzyf widzi pod stopami. Szukaliśmy inspiracji fakturowych w warsztacie graficznym. Odwoływaliśmy się także do Pigmaliona w warsztacie rzeźbiarskim. W kolejnych warsztatach graficznych jako inspirację wykorzystałam malarstwo wazowe. Tworzyliśmy puchary dobrych uczynków.

Czy Twoim zdaniem istnieją zdolności artystyczne?

Oczywiście. Pytanie, czy ci uzdolnieni wykorzystują je i idą drogą twórczą. Czasem pracą twórczą można osiągnąć więcej niż samymi uzdolnieniami. Same zdolności niczego nie dadzą bez rozwoju. Gdy nie ma pracy, nie ma rozwoju. Samo nic się nie zrobi w żadnej dziedzinie sztuki ani w ogóle w życiu.



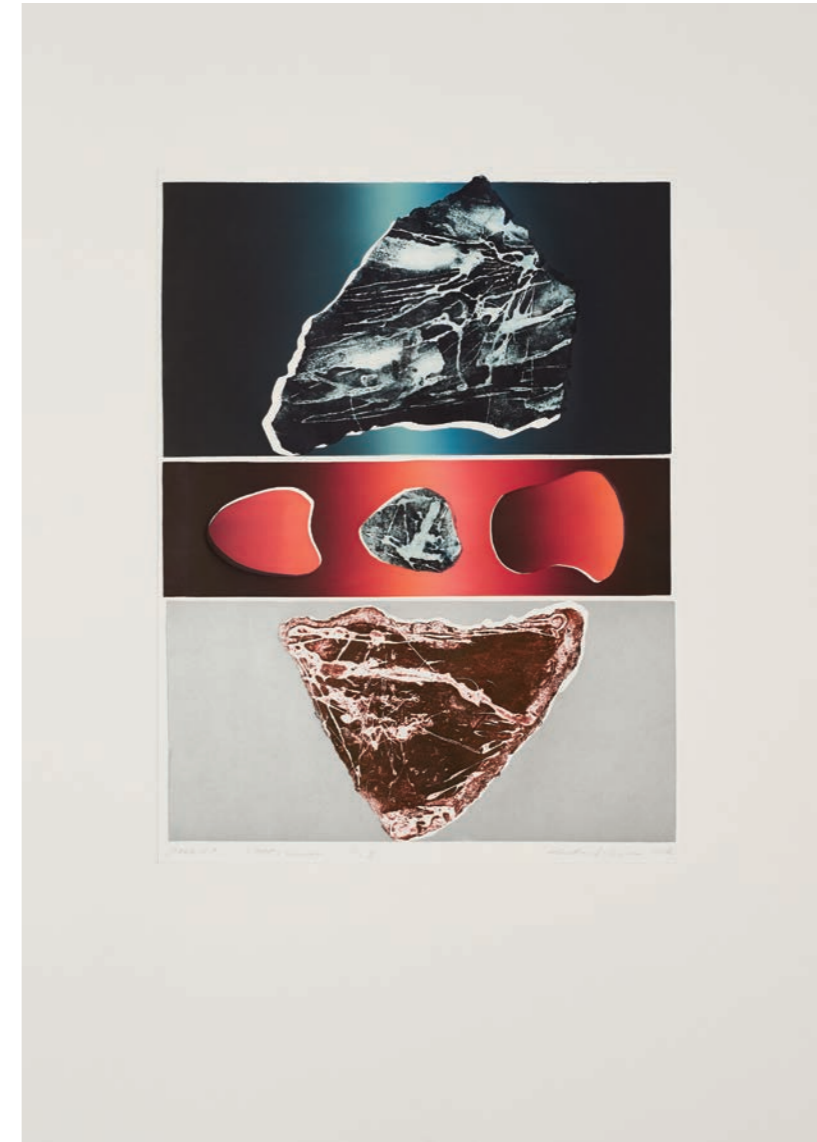
Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, **Pneuma I** 4/10, 2018, 112 x 76 cm, linoryt



Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, **Arche - P** 6/10, 2018, 110 x 70 cm, druk wypukły



Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, **Terra I** 3/5, 2018, 100x 70 cm, linoryt, kolograf



Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, **Terra IV** 3/3, 2018, 100x 70 cm, linoryt, kolograf



dr Monika Mastoń

Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie studiowała na Wydziale Grafiki i Malarstwa, na kierunku Grafika w zakresie multimedii. Dyplom uzyskała w 2008 roku, w Pracowni Fotografii pod kierunkiem prof. Grzegorza Przyborka prezentując instalację fotograficzną zatytułowaną „Małe Rzeczy” oraz w Pracowni Fotografii i Obrazu Video prowadzonej przez prof. Konrada Kuzyszyna. W latach 2011-2016 była studentką studiów doktoranckich w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi na Wydziale Operatorskim, Realizacji Telewizyjnej i Fotografii, gdzie obroniła pracę doktorską pod tytułem „Do zobaczenia” pod kierunkiem promotora prof. Józefa Robakowskiego oraz promotora pomocniczego dr. Łukasza Ogórka. Od 2011 roku jest pracownikiem Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. W 2014 roku przebywała na rezydencji artystycznej w Singapurze. Zajmuje się działalnością artystyczną, tworząc głównie realizacje oparte na materiale audiowizualnym.

Graduate of the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź, where she studied in the Department of Graphic Art and Painting with a specialization in multimedia. She obtained her diploma in 2008 from the Photography Studio of Prof. Grzegorz Przyborek for the photo-installation Small Things and from the Photography and Video Image Studio of Prof. Konrad Kuzyszyn. In 2011-2016, she pursued doctoral studies at the Łódź Film School (Department of Cinematography, TV Production and Photography), where she defended a doctoral work entitled See You Later supervised by Prof. Józef Robakowski and Dr. Łukasz Ogórek. She has been working at the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education since 2011. In 2014, she took part in an artistic residency in Singapore. Most of her artistic projects involve audiovisual material.

Nie staram się robić, tak zwanych, ładnych rzeczy ***rozmowa z Moniką Mastoń***

Jak określiłabyś swoje artystyczne korzenie?

Jestem z różnych tradycji - trochę z tradycji konstruktywistycznej, dzięki temu, że skończyłam Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. Podczas studiów, szczególnie na zajęciach z kompozycji, robiłam abstrakcyjne, geometryczne, absolutnie minimalistyczne prace. Tego typu działanie jest dla mnie znacznie bardziej naturalne niż takie, które jest bardzo silnie ekspresyjne.

Wideo uczył mnie Konrad Kuzyszyn. Przeniosłam do swojej pracy dydaktycznej jego naciski na świadomość działania i jego emocjonalność, a także szacunek dla widza. Wzięłam odpowiedzialność za to, co dalej dzieje się z pracą i jaki wpływ ma na odbiorcę. Ważna jest również dla mnie łódzka tradycja Warsztatu Formy Filmowej. Studia doktoranckie zrealizowałam w Szkole Filmowej, a moim promotorem był Józef Robakowski. Nie jestem jednak przywiązana do jednego medium.

Mam wykształcenie, które pozwala mi nazwać się fotografem, ale nie przechodzi mi to przez gardło, bo jedynie używam fotografii. Natomiast, kiedy mówię, że jestem artystką wideo wydaje mi się to trochę śmieszne. To są obce dla mnie określenia. Może zacznę malować obrazy, kiedy wydadzą się dobrym środkiem.

Jedną ze swoich prac realizowałaś w Azji.

Byłam na rezydencji artystycznej w Singapurze. To, co początkowo wiedziałam o tym miejscu, to bardzo bazowe informacje z Wikipedii. Na Google Maps mogłam sobie obejrzeć jak wygląda.

Z tego wynika, że planowałaś projekt dla nieznanego Ci miejsca.

Kłopotem aplikowania na rezydencję jest często konieczność wymyślenia projektu realizowanego w kontekście miejsca, w którym się nigdy nie było. Teoretycznie można byłoby aplikować opisując jakiś swój projekt niezwiązany z określoną kulturą i przestrzenią, ale trudno jest uzasadnić, dlaczego chce się go realizować właśnie tam. Teraz, pisząc aplikację o rezydencję w Singapurze, w stu procentach wiedziałabym, o czym chcę zrobić projekt. Wtedy działałam po omacku. Rozważałam skupienie się na różnych rzeczach. Interesowały mnie na przykład tamtejsze prawne kurioza, jak zakaz wwożenia gumy do żucia. Ona jest nielegalna. Liczba znaków zakazu, które tam są inspiruje bardzo dużo projektów na ten temat.

W Singapurze obowiązują ostre kary za działania, które z naszej perspektywy, wydają się błahe. Przejście na czerwonym świetle skutkuje bardzo wysoką grzywną. W ogóle system kar jest niezwykle rozbudowany. Dla nas jest to niewyobrażalne, ale w Singapurze zakazywanie generalnie funkcjonuje. Ludzie przestrzegają tych, często absurdalnych zasad. Kary to często jedyna metoda rozwiązywania problemów z niepożądanymi działaniami. Kwestia narkotyków jest rozwiązywana przez stosowanie kary dożywocia lub śmierci.

Singapur to tygiel etniczno-kulturowy.

Jest bardzo specyficznym miejscem. Jest państwem - miastem o bardzo wysokim PKB, więc bardzo bogatym i zurbanizowanym. System mieszkań socjalnych jest inny od tego, który znamy. Prawie nikt nie ma mieszkania na własność. Wynajmuje się je od państwa. Wszystkie mieszkania są do siebie podobne. Kwestia miejsca zamieszkania jest zresztą jednym z przykładów regulacji związanych z wielokulturowością. Etniczne pochodzenie mieszkańców Singapuru jest mieszane. Potencjalnym konfliktem wynikającym z różnorodności kulturowej mają zapobiegać regulacje dotyczące zarówno urbanistyki, jak i życia społecznego oraz zachowań ludzkich. Wszystkie państwowe instytucje, a nawet prywatne, zobligowane są do procentowego zatrudniania poszczególnych grup etnicznych. Tak samo jest w kwestii mieszkań. Jeśli jest tysiąc mieszkań w bloku, to procentowo tyle mieszkań przypadnie osobom z poszczególnych nacji, ile procent jest ich w społeczeństwie. To są rzeczy, o których przed wyjazdem nie wiedziałam. Znałam może mgliście te kwestie, ale nie umiałam sobie ich wyobrazić.

Jak się odnalazłaś w tej rzeczywistości?

Choć Singapur jest wielokulturowy, bardzo silne było doświadczenie bycia białą Europejką w Azji. Szczególnie w dzielnicy, w której mieszkałam, czułam, że wszyscy na mnie patrzą. Kiedy jechałam autobusem, dopóki były wolne inne miejsca, nikt się do mnie nie dosiadał, żeby mi nie przeszkadzać. To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie. Uświadomiłam sobie, jak wygląda analogiczna sytuacja kogoś, kto znalazł się w Polsce. To jest rodzaj odczucia obcości, którego nie zaznałam w żadnej innej sytuacji. To bardzo zmienia perspektywę.

Co jeszcze Cię zaskoczyło?

Ktoś opowiedział mi o rywalizacji pomiędzy Hongkongiem a Singapurem. Te miasta miały bardzo podobną historię i podobne warunki rozwojowe. Singapurowi w zwycięstwie miał pomóc Mistrz Feng shui. Nie jestem w stanie przytoczyć szczegółowego wyjaśnienia, ale rozwiązanie sprowadzało się do tego, że Singapur potrzebuje ośmiokątów. Ten kształt miał pomóc rozwinąć się gospodarce, wpłynąć na wzrost dobrobytu. Zostały wprowadzone ośmiokątne monety. To jednak nie wystarczyło. Mistrza wezwano ponownie. Powiedział, że ośmiokąty nie działają bo nie są na wierzchu są schowane w kieszeniach, portfelach. Zostały więc zmienione etykiety dotyczące podatku drogowego. Zaczęły mieć kształt ośmiokąta i miały być przyklejone do szyby samochodów. To podobno zadziałało. Dla mnie bardzo egzotyczna była też naturalność posiadania domowej służby. Połowa osób, które poznałam, ma służących. Jest ogromna liczba ludzi z Malezji, którzy pracują w Singapurze jako pokojówki, sprzątaczkę, opiekunki. Ci ludzie najczęściej mieszkają z rodziną, u której pracują i pomimo wielokulturowej tradycji miasta, mają wyraźnie niższą pozycję społeczną. Singapur jest społeczeństwem imigranckim, ale ciągle wyczuwalne są tam nierówności.

Czy miałaś okazję doświadczyć bujnej, egzotycznej przyrody?

Singapur jest pozbawiony dzikości. Zachowały się jakieś przestrzenie, będące przykładami dzikiej natury, ale są bardzo mocno kontrolowane przez człowieka. Jednocześnie to bardzo zielone miejsce. Wszystkie ulice zostały obsadzone drzewami w idealnych odległościach od siebie. Wszystko jest bardzo dopracowane. Powstały ogrody, które są hybrydą parków rozrywki i parków krajobrazowych. Kontakt z naturą jest w Singapurze bardzo specyficzny. Jest bardzo dużo budynków i nie ma pustych obszarów. Nie ma właściwie pustej przestrzeni, poczucia, że jesteśmy poza miastem, że jesteśmy na przedmieściach. Poruszamy się tylko pomiędzy dzielnicami. Choć mają różny charakter. Jedne są historyczne, a inne bardziej nowoczesne, to i tak wszystkie są bardzo gęste. Proces urbanizacji jest nieustający. Ciągłe burzone i budowane są nowe obiekty.

Jak te okoliczności wpływają na życie ludzi?

Jest jedynie minimalna liczba nieruchomości, które nie należą do państwa. Nie ma prywatnych mieszkań. Właściwie wszystkie są wynajmowane od państwa na ściśle określonych zasadach. W Singapurze wszyscy pracują i opieka socjalna właściwie nie istnieje. Myślenie o emeryturze i państwie, które coś zabezpiecza jest zupełnie inne niż w Europie. Ile sobie wypracujesz, to tyle będziesz miał. Mieszkania w pewnym sensie wyrównują status. Mają podobne metraże. Mieszkałam w mieszkaniu o średnim standardzie. Zarówno starsze, jak i zupełnie nowiutkie nie różniły się znacząco.

Oczywiście ziemia jest bardzo droga. Dlatego cały czas burzy się budynki, które nie spełniają swojej funkcji, bo są na przykład za niskie, a gdyby były wyższe mogłoby w nich mieszkać więcej ludzi. Nie ma przestrzeni, które są opuszczone. Stare części postkolonialne są trochę takim skansenem. Jest ich bardzo mało. Podobnie jak rezerwy, także i te miejsca są atrakcją turystyczną. W moim odczuciu brakuje tam momentu oddechu, pustki.

Czyli nigdzie nie da się uciec od cywilizacji?

Jedyny moment kontaktu z dużą otwartą przestrzenią, to pobyt na wybrzeżu.

Co było impulsem do stworzenia koncepcji Twojego projektu?

Kiedy aplikowałam na rezydencję, czytałam tekst Janusza Skalskiego „Komfort dalekiego patrzenia jako czynnik wartościujący przestrzeń publiczną miast”. Zawierał bardzo ciekawe informacje na temat deficytu patrzenia w dal w dużych miastach, na terenach nizinnych. W Singapurze przez to, że jest bardzo duże zagęszczenie budynków nie możemy patrzeć w dal. Jestem z południa Polski i teren pagórkowaty jest dla mnie naturalny. Od kiedy mieszkam w Warszawie moment przekraczania Wisły, odczuwam jako przyjemny i relaksujący dzięki temu, że mam możliwość popatrzenia na horyzont. To mnie intrygowało. Teoria Skalskiego, dotycząca dalekiego patrzenia, mówi o tym, że kiedyś otwarta przestrzeń dawała bezpieczeństwo. Jeśli nie mamy drzew i skał i widzimy to, co jest daleko, nikt nie może nas zaskoczyć. Dzikie zwierzę się nie pojawi, wróg się nie schowa. To powoduje nasz komfort. Dlatego, zdaniem Skalskiego, wybieramy na nasze urlopy i wakacje morze lub góry. Są to miejsca, gdzie możemy patrzeć w dal. Tego komfortu potrzebujemy przy deficytach tego doświadczenia w codziennym życiu. Połączyłam te dwie rzeczy, tę myśl o komforcie, którego brakuje w dużych miastach z sytuacją Singapuru, który jest dużym miastem, ale jest też wyspą.

Jak kształtowała się praca nad pomysłem?

Kiedy aplikowałam do projektu, początkowo wyobrażałam sobie bardzo formalną, fotograficzną pracę, w której jest linia horyzontu, która przechodzi przez całe wybrzeże. Rozważałam też nagrywanie dźwięku, rozmów z mieszkańcami. Rozpoczęłam realizację. Zobaczyłam jednak, że to się nie uda. W okolicach portu ogromna liczba statków zasłaniała horyzont. Na północy Malezja jest na tyle blisko, że widać jej ląd. Gdy zaczęłam jeździć na kolejne części wybrzeża i je fotografować, okazało się, że jest duża część terenów niedostępnych. Są wydzielone plaże, a dalej są tereny, na które nie da się wejść. W pewnym momencie pomyślałam, że to jest dla mnie za mało. Rozpoczęłam poszukiwania.

Zacząłaś fotografować osoby patrzące w dal.

Wśród patrzących na morze więcej było przyjezdnych. To było dla mnie bardzo ciekawe. Przy pracy z osobami na wybrzeżach zdarzało mi się spotkać też starsze osoby, które nie znały angielskiego i wtedy potrzebowałam tłumacza. Artystka Zen, która pomagała mi przy realizacji projektu, czasem pełniła tę rolę. Kiedyś zabrała mnie na wybrzeże, gdzie uczestniczyła w zajęciach jogi. Ja w tym czasie chodziłam, fotografowałam i nagrywałam. W pewnym momencie zobaczyłam mężczyznę, który stoi i patrzy w horyzont. Okazało się, że był to partner kobiety prowadzącej jogę. Czekał, aż zajęcia się skończą. Zapytałam czy mogę go nagrać. To był pierwszy materiał z osobą patrzącą w dal jaki nakręciłam. Poczulałam, że to dla mnie ciekawe. Zrobiłam pętlę z tego nagrania. Zaintrygowało mnie, że postać mężczyzny pozostała nieruchoma, a otoczenie, fale, bojka na morzu były ruchome. Te elementy wydawały się filmem, a mężczyzna wydawał się być wyjętym z fotografii. Zaczęłam kręcić różne osoby w różnych miejscach. Nigdy ich nie aranżowałam. Zawsze były już w tym miejscu. Staralam się też, żeby różnorodność etniczna i różnorodność płci była podobna do procentowego podziału całej społeczności Singapuru.

Jakie były Twoje założenia warsztatowe?

Formalnie ujęcia były zbliżone. Kadr uwzględniał na jednej trzeciej wysokości ekranu linię horyzontu. Jednocześnie tak regulowałam punkt widzenia, że linia horyzontu była na wysokości oczu osoby patrzącej. Wydaje się przez to, że wszystkie osoby były tego samego wzrostu. Zawsze są też umiejscowione w centrum kadru. Powtarzałam ten sam schemat kompozycyjny w każdym ujęciu. Tych nagrań zrobiłam bardzo dużo. Finalnie zmontowałam kilkanaście, ale nigdy nie pokazałam więcej niż osiem. Wszystkie filmy są w pętlach. Czasami kilkusekundowych, czasami nawet krótszych. W samej formie prezentacji chciałam, żeby skala była zgodna ze skalą ludzką, czyli, żeby wyświetlana postać była wysokości człowieka.

Twoja praca opowiada o byciu w przestrzeni.

Frapowało mnie założenie ciągłości horyzontu, stworzenie ruchomego i zarazem nieruchomego obrazu oraz sytuacja powielenia. Patrzymy na kogoś, kto patrzy przed nami. Jesteśmy trochę do niego podobni, ale prawie nic o nim nie wiemy. Ja pamiętam twarze tych osób, ale w mojej pracy stoją tyłem. Nie da się odczytać ich emocji. Wszystkie rzeczy, których się dowiedziałam o Singapurze i wszystkie rzeczy, których doświadczyłam w tym miejscu przełożyły się na tę pracę. Sprawdzam zwykle, czy to, co mnie ciekawi, przenosi się poprzez wybrane medium. Trzeba znaleźć formę, która przeniesie myśl.

Budujesz liczne skojarzenia. Czy są prawomocne?

Źródeł inspiracji i tego, co wpłynęło na moją pracę jest wiele. Nawet motyw z malarskiego romantyzmu.

Zatem nawet Caspar David Friedrich?

Nie chciałam tej konotacji, ale ona stale się pojawiała. Tradycja wpływa na mnie. Nie tyle się do niej odnoszę, co ona po prostu się dzieje. Moja praca wynika nie tylko z moich doświadczeń, ale też z różnych rzeczy, które zobaczyłam, przetworzyłam.

Jedną z inspiracji, którą sobie uświadomiłam są także gry komputerowe. To było dla mnie zadziwiające. Kiedyś dowiedziałam się dużo o produkcji gier. Jednym ze sposobów, aby uzyskać realistycznie wyglądającą naturę jest użycie zapętleń. Kiedy przyjrzymy się, jak poruszają się źdźbła trawy, zobaczymy, że ich ruchy są zapętłone, ale gdy pętle są różnorodne, to trawa sprawia wrażenie realności. Jednocześnie użycie pętli pozwala ograniczyć zużycie pamięci.

Jak prezentowałaś swoją pracę w Singapurze?

Pokazałam efekt na monitorach rozstawionych w niedużej sali, w otaczającej, ośmiokątnej sytuacji. To była bardziej prezentacja, niż wystawa. Nie jest łatwo pokazać ośmiokanałowe wideo, zarówno na poziomie sprzętu, jak i przestrzeni. Na prezentację przychodzili artyści. Dla nich formalne aspekty pracy były bardzo istotne. Spotkaniom towarzyszyły ciekawe rozmowy.

Świetne w pracy nad tym projektem, co zdarzyło mi się dotąd raz w życiu było to, że pojechałam tam na sześć tygodni i mogłam zajmować się tylko swoim działaniem. Mogłam jeździć, sprawdzać, próbować, rozmawiać.

Wyniki projektu singapurskiego pokazałaś także w Polsce.

Prezentowałam instalację na dwóch wystawach. Musiałam wtedy inaczej zaaranżować przestrzeń, ale udało mi się zachować skalę 1:1. W galerii Imaginarium w Łodzi pokazywałam cztery projekcje w jednej linii i jedną pod kątem dziewięćdziesięciu stopni, bo taka była przestrzeń. W pałacu Branickich w Warszawie było to pięć rozmieszczonych projekcji na czterech ścianach. Zawsze były dostosowane do konkretnej sytuacji przestrzennej. Nigdy nie budowałam przestrzeni. Obrazom w krótkich pętlach towarzyszył dźwięk, który także był zapętłony. To było nagranie owadów i morza zarejestrowane w jednej z lokalizacji.

Czy świat artystyczny i działania pedagogiczne się łączą?

Czasem jest tak, że się łączą i uzupełniają. Są takie momenty, w których mam pokusę wykonania działania na granicy edukacji i sztuki. Parę razy mi się to udało.

Co stanowi problem w kształceniu w obrębie sztuki?

Podczas realizacji projektu edukacyjnego „Wzornik”, nad którym pracujemy ze Stefanem Paruchem, okazało się, że jedni z najważniejszych współczesnych polskich artystów nie mają żadnych, albo mają koszmarnie wspomnienia z zajęć z plastyki z czasów uczniowskich.

Do twórczości dochodzili zupełnie innymi kanałami. Problem ze szkolnictwem artystycznym wynika może z przestarzałych podziałów na dyscypliny, z myślenia bardziej o tym „jak?” niż „po co?”.

Jakich kryteriów używasz w pracy ze studentami?

Podstawowy kryterium jest świadomość działania. Tego staram się uczyć. Oczywiście kryteria formalne zawsze są istotne, ale powinny być one podporządkowane koncepcji. Proszę, więc studentów, żeby

opowiedzieli o intencji stworzenia pracy i o tym, jak ta praca ma działać na widza, jakich środków w związku z tym użyją do realizacji zadania. To jest ważne i tego wymagają nowe media. Trudno się w nich schować za formą.

A jakie znaczenie ma dla Ciebie estetyka?

Nie daję tematów pojęciowych, nie staram się też robić, tak zwanych, ładnych rzeczy. Ładnie to za mało. Brzydko jest czasem lepiej. Ważne jest, aby znaleźć taką formę, która będzie oddziaływać najlepiej. Jeśli chcę, żeby widz czuł się zagubiony w kontakcie z moją pracą, to szukam takiego sposobu, żeby tak się poczuł.

Jak odnosisz się do pojęcia nowe media?

Nowe media są historycznym określeniem. Czy fotografia to ciągle nowe media? To, co robię już jest, w pewnym sensie, technologicznie przestarzałe. Jednocześnie coraz większy jest udział cyfrowych narzędzi w naszej codzienności. Bardziej naturalne wydaje się użycie telefonu do zrobienia czegoś kreatywnego, niż użycie gliny. Będzie tych możliwości coraz więcej i w tym sensie wypierają one media tradycyjne. Można nauczyć się, np. komponowania obrazu na różne sposoby, oczywiście malując, rysując, ale też fotografując. To są tylko narzędzia.

Kładziesz nacisk na aspekt konceptualny działań medialnych.

Te prace, które wydają się najprostsze są zwykle najbardziej skomplikowane. Jak posługujesz się nowymi mediami, to przesuwają się środek ciężkości. W malarstwie możesz się skupić na kolorze, na relacji elementów. Przy technikach rejestracji obrazu tylko czasem się te kwestie przenoszą.

Czy w pracy artystycznej potrzebny jest talent?

Nie wiem co to znaczy talent. Może lepszym określeniem są umiejętności.



Monika Masłoń *Komfort dalekiego patrzenia*, 2014, instalacja wideo



Monika Masłoń *Do zobaczenia*, 2013, instalacja wideo



Monika Masłoń *Myszy*, 2019, wideo VR 180 3D



Daniel Rumiancew

W latach 1990-1995 studiował na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. W 2002 roku ukończył Wydział Komunikacji Multimedialnej na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie uzyskał w Pracowni Fotografii Intermedialnej prof. Krzysztofa Baranowskiego dyplom magistra sztuki w dziedzinie fotografii. W 2008 r. otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jego domeną są działania konceptualne. Tworzy przy użyciu takich narzędzi jak wideo, fotografia, performans, instalacja i obiekty artystyczne. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz zbiorach NInA. Mieszka i pracuje w Warszawie.

He studied at the Faculty of Philosophy and Sociology of the University of Warsaw in 1990-1995. In 2002, he graduated from the Department of Multimedia Communication at the Poznań Academy of Fine Arts, obtaining a master's degree in Photography from the Intermedia Photography Studio of Prof. Krzysztof Baranowski. In 2008, he received a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage. He practices conceptual art, using video, photography, performance, installation and art objects. His works are in the collection of the Museum of Modern Art in Warsaw and the NInA. He lives and works in Warsaw.

Róbmy rzeczy zwykłe, ale starajmy się w nich siebie przekraczać

rozmowa z Danielem Rumiancewem

Pracujesz nad zagadnieniami interdyscyplinarnymi.

Piszę rozprawę o ironii w sztuce. Wszystko zaczyna się od tekstu mówionego, od ironii sokratejskiej. Sokrates doprowadzał rozumowanie swoich rozmówców do absurdu i zbijał ich argumenty zadając im tylko i wyłącznie pytania. W zasadzie oni sami je zbijali odpowiadając na te pytania, na tym polega ta figura. Friedrich Nietzsche pisząc o postaci Sokratesa wskazuje, że filozof non stop był w kontrze. Starał się doprowadzać do sprzeczności i spowodować u ludzi zwątpienie w sens życia. Doprowadzenie do zwątpienia jest postawą, która nie jest pedagogiczna. Ale z drugiej strony jednak jest w tym coś pedagogicznego, bo zmusza do myślenia, tyle że jest w tej postawie sporo negacji życia. Ostatecznie jednak pedagogika stoi w sprzeczności z negowaniem życia. Jest nastawiona na rozwój, a nie na zbijanie argumentów. Jest wydobywaniem dobrych stron. Myślę, że niektóre moje prace z lat 2000-2010 są jakoś niepedagogiczne. Są takie trochę złośliwe, zgryźliwe, choć jednocześnie zabawne.

Jaka jest Twoja postawa wobec życia? Jest w niej tyle negatywnych uczuć?

Zdecydowanie nie mogę powiedzieć, że nienawidzę życia, ale mogę powiedzieć, że mój program jest czasami negatywny i zbijający z tropu. Ma wprowadzić jakąś sprzeczność do rzeczywistości w sensie eksponowania lęków, budowania paradoksów i niemożności, czyli pokazywania ciemniejszej strony życia. Mój program nie jest aż tak pozytywny, jak np. grupy Superflex, która buduje w Afryce mini kombi-naty, w których gaz z nawozu służy do ogrzewania, gotowania itd. Inni przeprowadzają z Afrykanami warsztaty robienia zdjęć, rozdają im aparaty, tak aby ci mogli sami sprzedawać zdjęcia do agencji fotograficznych i zarabiać, zamiast mieliby to robić Europejczycy czy Amerykanie. To myślenie o jednoznacznie zaangażowanej sztuce. Ja na razie próbuję być pomiędzy.

Staram się stosować taki balans, w którym jestem jednocześnie ironiczny i zaangażowany, albo czasami ironiczny, zaś kiedy indziej intensywnie zaangażowany. Bliska jest mi koncepcja ironii Richarda Rorty'ego, w której ma ona charakter czysto językowy. Rorty mówił, że żaden język, schemat pojęciowy, nie jest ostateczny, domknięty, a więc opis świata jakiejś osoby nigdy nie jest lepszy niż inny jego opis, gdy tylko spojrzymy na ten świat z punktu widzenia inaczej skonstruowanego języka. Tylko tym sposobem możemy, zmieniając swój język, zrozumieć człowieka z ulicy, robotnika w fabryce, bankow-

ca w banku. Dzięki tej specyfice ironii możemy budować społeczeństwo obywatelskie i solidarność. To myślenie jest mi bliskie, aczkolwiek uważam jednocześnie, że co prawda jest ono dobre jako normatyw, ale też jest niezbyt trafne jako opis stanu rzeczy, bo mało kto myśli o ironii jako sposobie porozumiewania się. Ja akurat rzeczywiście w ten sposób stosuję ironię i namawiam do tego, ale jednak większość używa ironii po prostu do dowcipkowania, a nawet znieczulania się na rzeczywistość. Przez ironię więcej ludzi znieczula się niż uwrażliwia na drugiego człowieka. David Foster Wallace twierdził, że ironia jest bardziej formą odrzucania człowieka lub nawet sposobem, żeby się wywyższać, że stosując jej różne poziomy można np. rozpoznać innych z naszej „kasty”, tym wyższej, im wyższy poziom subtelności w językowych grach. Cały czas się nad tym zastanawiam, tropię przejawy i ślady obydwu podejść, jestem gdzieś pomiędzy Rortym a Wallacem, a właściwie i tu i tu jednocześnie.

Obecny w Twoich pracach motyw podróży także ma zabarwienie ironiczne.

Praca, którą rozpocząłem w 2005 roku nazywa się „Wyprawa do drugiego pokoju”. Bardzo lubię fotografię podróżniczą. Za każdym razem kiedy oglądam filmy przyrodnicze myślę jaka wspaniała i piękna jest natura. Sam nie wiem, dlaczego nie zostałem operatorem, który jeździ do Wietnamu i filmuje słońce. Jak to się stało, że ja tego nie robię?

Kupiłem kilkaset egzemplarzy miesięcznika National Geographic. Mam prawie wszystkie numery od lat siedemdziesiątych. Są z amerykańskiej edycji ponieważ jest najlepiej wydrukowana. Przfotografowałem trochę zdjęć z tych gazet na slajdy, starając się wcześniej wyobrazić sobie jak wyglądałyby wyświetlane w moim małym, 38-metrowym mieszkaniu. Wyświetlałem je u siebie na ścianach używając rzutnika do slajdów z szerokokątnym obiektywem. Dogrywałem na ich tle jakieś scenki z rekwizytami, a następnie fotografowałem je na slajdach, w otoczeniu mieszkania.

Wyjechałeś do drugiego pokoju.

Zrobiłem to, ponieważ trochę boję się podróżować. Byłem parę razy w dalekich miejscach, ale tylko i wyłącznie dlatego, że ktoś tam mnie zaprosił, zawiózł, namówił do zrobienia wystawy.

W ten sposób znalazłeś się w Indiach?

Wyprawa do Indii zaczęła się od tego, że Janek Simon wybrał pięcioro artystów w Polsce, dla których zdobył pieniądze na dwumiesięczny plener, o którym on później nakręcił film dokumentalny. Byli to ludzie, którzy kojarzyli mu się najbardziej z tym, że w swojej postawie twórczej mają jakieś objawy negatywizmu. Ja chyba byłem głównym przykładem – nie jeżdżę na stypendia, obawiam się rzeczywistości, nowych ludzi, jestem ironiczny i trochę depresyjny (a przynajmniej wtedy tak było). Byłem wtedy przykładem artysty po polsku zdołowanego, który nagle ma znaleźć się w pięknym miejscu na Ziemi, w którym jest co prawda biednie, ale w którym wszyscy są zadowoleni i jest słońce. Pytaniem było, czy coś wyniknie ze spotkania Polaka z tymi biednymi, ale szczęśliwymi ludźmi. Ja sobie nie za bardzo dałem radę.

Początek był trudny. Dla mnie poważnym problemem jest zorganizowanie się w nowym miejscu. Jestem niezaradny życiowo, zastanawiam się jak coś załatwić, gdzie są sklepy. Do tego miałem w tym czasie problem z poznawaniem nowych ludzi. Jak jest znajoma ekipa, to jest mi o wiele łatwiej. Ale i tak od razu się rozchorowałem, złapałem gripę.

Wracając do „Wyprawy do drugiego pokoju”, fotografowałeś siebie i swoje mieszkanie wykorzystując wyświetlane slajdy.

Kluczowe było spasowanie slajdu z architekturą, ze skalą człowieka. Wiadomo, że niektóre zdjęcia pokazują tylko wycinek rzeczywistości, przybliżający kadr, więc nie da się go użyć w pewnej skali. Przebierałem się do zdjęć. Użyłem na przykład skafandra kosmonauty, aby pasować do kosmicznego pejzażu. Ingerencje w moje mieszkanie były nieduże. Polegały na przesunięciu mebli lub dowieszeniu jakiejś belki. Chociaż nie, pomalowałem wtedy kuchnię na biało do zdjęć. Pojawiły się wątki osobiste, np. postanowiłem „wziąć ślub” w psychodelicznym entourage’u koreańskim. Wszystko zmieszałem w jakiejś pulpie wizualnej. Przebierałem się w futro mojej mamy albo za himalaistę. Właściwie tej pracy nigdy nie skończyłem. Za każdym razem gdy ją pokazuję, to coś nowego dorabiam. Chciałbym, żeby slajdów było ze czterdzieści, a obecnie jest dwadzieścia sześć. Pojawiły się też slajdy, gdzie już w ogóle nie ma postaci, a także takie, w których co prawda jestem, ale bez żadnego przebrania, w stroju domowym, codziennym. Na wystawach prace te prezentowane są z obrotowego rzutnika. Ważny jest rytm, dźwięk jaki towarzyszy przerzucaniu kolejnych slajdów przez rzutnik, jest w tym jakaś niepokojąca, mechaniczna monotonia.

Także inne prace powstały w Twoim mieszkaniu.

Praca, która składa się tylko z dwóch zdjęć nazywa się „Brudne naczynia na moim balkonie”. Datowana jest na lata 2005-07. Wśród znajomych byłem znany z tego, że przez długi czas mogłem nie myć naczyń. Kiedyś spoczywały one u mnie w czarnym worze pod stołem. To był wyrzut. Coś skrywanego. Ciemna materia. Każdy ma swój brud życiowy. W końcu wymyłem naczynia z czarnego wora, ale gdy po jakiejś imprezie znowu były brudne, tym razem wystawiłem je w czerwonej misce na balkon. Pierwsze zdjęcie pochodzi z końca zimy 2005 roku, a drugie z początku zimy 2005. Sfotografowałem je tak, że naczyń tam nie widać, w obydwu przypadkach przykrywa je bowiem śnieg. Tego widz nie musi wiedzieć, czy aby na pewno jakieś brudne naczynia rzeczywiście tam były. To jest temat, który lubię. Coś jest ukrywane. Czegoś nie widać w pracy, ale ona coś sugeruje. Jest to praca o moim wstydzie, o ukrywaniu brudu. Kiedy pojawiła się na naczyniach góra śniegu wydało mi się to po prostu fajne. Kolejna zima i kolejna góra śniegu i zdjęcie. Na przeciwko balkonu było łóżko, na którym spałem. Któregoś dnia wiosną 2005 roku ktoś zastukał do mnie w okno, gdy spałem. To byli robotnicy, którzy wymieniali balkony i poprosili, aby wszystko zabrać, tak to się skończyło. Ta praca jest w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Jest to pomysł na sztukę którą przynosi codzienność. Patrzę co się wokół mnie dzieje. Staram się być uważnym widzem.

W swojej twórczości oprócz zapisu fotograficznego wykorzystujesz także film.

Przykładem jest „Tańcząc ze łzami w oczach”, który znajduje się na stronie Filmoteki Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Pojawia się w nim odniesienie do psychoanalizy.

Miałem wystawę w 2008 roku w Arsenale w Białymstoku. Zmontowałem ją i doszedłem do wniosku, że dla widza może to być kompletny bełkot, że jest zbyt osobista, zbyt subiektywna. Dlatego szybko nakręciłem komentarz do niektórych prac, które się na nią składały. Opowiadałem o tym, jak do nich

doszedłem, o czym one są, tylko że to, co mówię w tym komentarzu, nie zawsze jest prawdą. Powiedzenie stu procent prawdy byłoby zbyt proste od strony artystycznej. Moim bezpośrednim wzorem był Slavoj Žižek. Zajmuje się on filozofią, wydaje się być bardzo zaangażowany w zmienianie świata. Używa pojęć nowoczesnej psychoanalizy zaczerpniętej od Jacques'a Lacana, między innymi po to, żeby komentować filmy. Te komentarze służą mu jako wypowiedzi na temat aktualnej rzeczywistości, są po prostu wypowiedziami filozoficznymi. Nakręcił z brytyjską reżyserką Sophie Fiennes film „Z-Boczona historia kina” (2006). Sławne są jego analizy np. do filmu „Ptaki” Alfreda Hitchcocka. Žižek ma specyficzny, intrygujący sposób mówienia. Dużo macha rękoma, robi dygresje. Jest bardzo ekspresyjny. To był jeden z moich mistrzów. Drugim był Bogusław Wołoszański, który też ma specyficzną, teatralną ekspresję. Jednak moim największym nieuświadomionym wtedy mistrzem był Umberto Eco. Praca była komentarzem do poprzednich prac, czyli właśnie zabiegiem w stylu Umberto Eco.

W pracy „Tańcząc ze łzami w oczach” błąka miesza się z prawdą, przeinaczenie z interpretacją, która wydaje się sensowna. Jedni ludzie są wstrząśnięci, widząc głęboką ponurość zdarzeń i interpretacji, o których mówię, a inni reagują śmiechem. Na mojej wystawie w Goldex – Poldex w Krakowie publiczność zarykiwała się ze śmiechu oglądając ten film. Wiadomo, że w tej pracy jest pewien ekshibicjonizm, nawet mocny, ale jednak równie mocno nadinterpretowany. Celem tej pracy była między innymi krytyka takiej typowej psychoanalizy.

Czy wynika ona z Twoich osobistych doświadczeń?

Przeszedłem swoją psychoanalizę, cały kurs – pięć lat, i uważam że ostatnie dwa – trzy lata to czas stracony. Nie chciałem być terapeutą, ale chciałem się rozwijać. Brałem też udział w innych terapiach i warsztatach osobowości, najczęściej postpsychoanalitycznych. Te z kolei wspominam bardzo dobrze.

Jak powstawał film?

Wykonuję gest mówienia z zamkniętymi ustami nie bez powodu. Chciałem żeby widzowie jak najmocniej się ze mną utożsamili, nawet wtedy gdy wypowiadam najbardziej wstydlive rzeczy, gdy ujawniam najbardziej skrywane symptomy, zazwyczaj odrzucane, ponieważ najdobitniej świadczące o chorobie – właśnie dlatego, że skrywane. Po prostu zależało mi żeby nie być z moimi domniemanymi problemami odrzuconym. Ktoś, kto wypowiada coś z tak ściśniętym sercem i wstydliwie zamkniętymi ustami nie może przecież kłamać, więc nie ma powodu żeby go odrzucić, raczej trzeba empatycznie zamyślić nad jego losem. Otóż może kłamać; choć oczywiście z drugiej strony w tej pracy jest też dużo prawdy o mnie, o moich smutkach i lękach. Nakręciliśmy materiał w półtora dnia. Miałem opracowane wcześniej punkty – moje prace, o których chciałem opowiedzieć. Jedynym sposobem było powiedzenie tekstu z zaangażowaniem, „z głowy”. Potem odtwarzałem sensory, o których mówiłem z zamkniętymi ustami i ponieważ nie można już było rozpoznać słów, stworzyłem podpisy do materiału filmowego używając głównie pamięci. Miejskami czuje się zgodność pomiędzy tekstem w napisach, a „tekstem” wypowiadany z zamkniętymi ustami, zaś miejscami nie. Jest to problematyczna rzecz, ale innej drogi nie było. Gdybym napisał tekst wcześniej, i go z pamięci wyrecytował, to byłoby dla mnie nie do zaakceptowania. Nie wyobrażałem sobie takiej sytuacji, że wcielam się w aktora, że udaję zaangażowanie. Nie jestem aktorem. Jestem performerem.

Kluczowa jest metanarracja. Mówię w metajęzyku, dzięki czemu mogę się zdystansować i zastosować ironię jeśli zechcę. Mówię jedno i podkładam pod to częściowo inne znaczenia. Wprowadzenie meta-narracji, czyli mówienia o swoich pracach, pozwala ulokować ironię nie tylko na poziomie mojej wewnętrznej rzeczywistości, ale odnieść do moich prac. Nie chcę stworzyć wrażenia, że tworzę prace zbyt emocjonalne, albo że są one tylko żartobliwe. Tak naprawdę to moje prace w większości przypadków są dość rygorystycznie wyrozumowane, choć przyznaję, że często bazuję na emocjach, których logika mnie wciąż fascynuje.

Co Ci dało katalogowanie mentalne własnych prac?

Interesowała mnie zawsze strategia żenady, rozpuszczania ego, niwelowania podmiotu, który de facto jest słaby, który czegoś nie wie, popełnia błędy, myli się, który zarówno potrafi mówić mądrze jak i głupio, i który ma do tego wszystkiego prawo. Może też być bez problemu dla siebie samego krytykowany, daje innym przyzwolenie na krytykę, a także sobie na jej odczuwanie. Moje prace z początku lat 2000 uznaje się za jedne z pierwszych, które spuściły powietrze i pokazały inną stronę męskości w Polsce. To chyba kolejna z tego typu prac, tylko na głębszym poziomie. Jednak emocjonalnie było to dla mnie bardzo trudne, z jednej strony po części ekshibicjonizm, z drugiej poczucie że miejscami okłamuję tych co bardziej empatycznych widzów. Poznawczo ten eksperyment na moim wnętrzu był bardzo ciekawy, wiele zrozumiałem na temat m. in. funkcjonowania emocji, ale jednocześnie mam poczucie, że sam siebie nadużyłem.

Krytycy nie zwracają uwagi na trywialność, ale na sensory. Twoje prace znajdują się w uznanych kolekcjach. Czy one je nobilitują?

Tak, „Tańcząc ze łzami w oczach” to jednak był eksperyment na samym sobie, i na publiczności poniekąd też, więc jeśli eksperyment zostaje zakupiony przez uznaną instytucję, to zdecydowanie podnosi jego sensowność.

Myślenie, koncepcja są wartością sztuki i nie tylko.

Tę pracę zrobiłem z taką intencją, żeby sprowokować widza do myślenia na temat języka jakim mówimy o życiu zewnętrznym i wewnętrznym, możliwości języka prywatnego, paradoksów życia psychicznego, specyficznej logiki emocji, a także na temat tego, jak coś pamiętamy, jak prowadzimy retroaktywność. Prawdopodobnie mógłbym dalej eksplorować te tematy, jednak już z pewnością nie w ten sposób jak w „Tańcząc...”. Uznałem że zbyt wiele mnie ten film kosztował.

Komunikujesz się z ludźmi poprzez dzieła sztuki, ale także masz potrzebę uczenia.

Zawsze chciałem być wykładowcą, ale wykładowcą takiej zaawansowanej sztuki, mocno intelektualnej. W czasie studiów siadałem z moim ulubionym profesorem i omawialiśmy we dwóch jakieś tematy. Nie miałem wątpliwości, że jestem w tym dobry. Na początku pracy w Instytucie Edukacji Artystycznej miałem jednak poważne wątpliwości, czy się nadaję. Chciałem pracować tylko z tymi studentami, którzy czują sztukę współczesną. Gorzej było gdy studenci jej nie czuli.

Włączyłeś się w projekty arteterapeutyczne.

Kiedy kilkoro znajomych kuratorów dowiedziało się, że pracuję na APS-ie, zaprosili mnie do programów edukacyjnych i arteterapeutycznych. Mam dość odważne pomysły w tej dziedzinie, ale potrzeb-

ny jest ktoś, kto będzie sprawdzał czy one faktycznie nadają się do arteterapii. Potrzebuję kogoś do współpracy. Kilkakrotnie prowadziłem warsztaty z Moniką Gałkowską i Moniką Masłoń z APS-u oraz z Mikołajem Jurkowskim, edukatorem z CSW „Łaźnia” w Gdańsku. Arteterapeutyczne i edukacyjne myślenie o sztuce stało się modne jakieś dziesięć – piętnaście lat temu. Każda poważna instytucja artystyczna w Polsce buduje swój program edukacji, tak by uwzględniać te treści. To jest sensowne, bo dyrektorzy, kuratorzy, nagle zorientowali się, że mało jest w muzeach i galeriach publiczności. Trzeba ją poniekąd wychować. Dzięki sztuce można też pomóc.

Twoja twórczość jest kontrowersyjna. Wprowadziłeś autocenzurę na potrzeby pedagogiki?

Nauczyłem się wygaszać emocje w kontakcie ze studentami i spokojnie pewne rzeczy przekazywać. Zauważyłem, że nie muszę rozmawiać tylko o tym, co mnie interesuje w sztuce, że mogę pracować również z danymi, z którymi się nie identyfikuję. Podstawową rzeczą, którą mam do przekazania, jest język wypowiedzi artystycznej i umiejętność jego używania. Kładę nacisk na takie rzeczy jak research zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny. Nie chodzi tu o poszukiwania internetowe, które zazwyczaj są za mało pogłębione. Chciałbym żeby studenci podążali za istotnymi w danym stanie kultury impulsami intelektualnymi, mieli świadomość tego, co już zostało w sztuce zrobione, intensywnie rozwijali wyobraźnię oraz pracowali nad techniką w danym medium, najlepiej przy okazji konstruowania kolejnych projektów artystycznych. Róbmy rzeczy zwykłe, ale starajmy się w nich siebie przekraczać. Przez to staną się niezwykle. Przekroczyć nie znaczy nadużyć, ale wyjść trochę poza samych siebie. Podczas moich zajęć próbuję do tego namawiać. Staram się dawać artystyczne narzędzia do pracy z sobą samym, ale warto poszerzyć to o pracę z drugim człowiekiem.



Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju*, 2007-2015, 24 fotografie, pokaz przezroczy



Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju*, 2007-2015, 24 fotografie, pokaz przezroczy



Daniel Rumiancew, *Tańcząc ze łzami w oczach*, 2008, wideo, dźwięk



Część II

Inspiracje

Od lat prowadzę badania dotyczące relacji mistrz – uczeń w przestrzeni sztuk pięknych. Jedną z inspiracji i równocześnie impulsem do stworzenia niniejszej publikacji była wydana w 1991 roku książka Wiesławy Wierzchowskiej zatytułowana „Autoportrety”.

W zbiorze rozmów z polskimi twórcami związanymi ze środowiskiem paryskim autorka zmierzyła się z zagadnieniami definicji sylwetki artysty oraz opisaniem przebiegu procesu twórczego². Ta istotna, z punktu widzenia historii sztuki, publikacja stała się ważnym głosem w dyskusji o sztuce, ale też znakomitą zbiorą archiwizującą wypowiedzi i dokonania twórców XX wieku.

Wydawało mi się celowe, aby ideę Wiesławy Wierzchowskiej przenieść na grunt współczesnej edukacji artystycznej, poszerzając jej refleksje o analizę wątków pedagogicznych. Autorka „Autoportretów” zaznaczała stałą potrzebę utrwalania i omawiania mało znanych obszarów w sztuce. Wobec nieustannych zmian zachodzących w czasie cel ten jest nadal aktualny. Stałym zadaniem kolejnych pokoleń powinno zatem być dokumentowanie i udostępnianie dokonań artystów.

2

Wierzchowska Wiesława, (1991), *Autoportrety*, Agencja Wydawnicza Inster, Warszawa, s. 9.

Informacje o projekcie

W ramach projektu przeprowadziłam czternaście wywiadów z artystami. Zgromadzony materiał wydał mi się ważny i wielowątkowy. Czternaście sylwetek twórców i pedagogów łączy się w mocny i ogromnie inspirujący głos sztuki polskiej³.

W projekcie wzięli udział pracownicy i współpracownicy Instytutu Edukacji. Spotkania odbywały się od stycznia 2018 do sierpnia 2019 roku. Moich rozmówców łączy miejsce wspólnych doświadczeń pedagogicznych jakim jest Instytut Edukacji Artystycznej, ale też różni artystyczna droga każdego z nich. Wszyscy są aktywni zawodowo na polu twórczym. Posiadają udokumentowany dorobek i liczne, prezentowane na wystawach i przeglądach artystycznych osiągnięcia. Są osobami docenianymi także na polu naukowym.

Scenariusze wszystkich spotkań były zbliżone. Artyści prezentowali wybrane przez siebie prace, opowiadali o ich powstaniu, poddawali je autorskiej analizie. Wybór prezentowanych dzieł był całkowicie autonomiczny. Nierzadko rozmowa kierowana była ku elementom biograficznym, historii miejsca, w którym została przeprowadzona. Podczas spotkań poruszane były problemy związane z edukacją artystyczną, koncepcjami nauczania i uczenia się, sposobami i kryteriami oceniania dzieł i ich twórców, rozważania o mistrzach różnych dziedzin artystycznych. Wielowątkowość rozmów sprzyjała nakreśleniu szerszego „portretu” artystycznego. Nie wyczerpuje ona jednak tematów i jest jedynie zapisem określonego momentu w czasie.

Dokumentację spotkań stanowią nagrania. Każdy z materiałów dźwiękowych obejmował około dwóch godzin. Całkowity czas poświęcony przygotowaniu spotkań i wydarzeniom był znacznie dłuższy. Spisany tekst pochodzi z zapisu audio, który został zredagowany, a następnie autoryzowany przez moich rozmówców. Całość dokumentacji dźwiękowej obejmuje blisko trzydzieści godzin i stanowi archiwum badania. Równolegle wykonywana była dokumentacja w formie notatek, zdjęć repor-

³ Pozwoliłam sobie ująć wspólnie w niniejszej publikacji w gronie polskich artystów postać profesora Bruno Kopera, który na stałe mieszka we Francji. W przeszłości związany był z Wydziałem Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Paris 8 w Saint - Denis, ale od wielu lat także z polskim środowiskiem artystycznym, a przez dziesięć lat wykładał w Instytucie Edukacji Artystycznej na stanowisku profesora wizytującego.

tażowych i krótkich zapisów filmowych. Przeprowadzono także kwerendę źródeł polegającą na analizie dokumentów, albumów o sztuce i katalogów wystaw oraz przeglądzie środowiska internetowego. Tą drogą zostały zgromadzone dane do wywiadów i not biograficznych.

Celem podjętego przeze mnie działania projektowego, którego istotny element stanowiły spotkania z artystami było:

- przybliżenie i popularyzacja dorobku artystycznego pedagogów IEA studentom i społeczności akademickiej oraz szerokiemu odbiorcy,
- poznanie stosowanych przez nich metod pracy twórczej,
- poznanie wybranych zagadnień kształcenia w obrębie edukacji artystycznej,
- dokumentacja osiągnięć naukowo – artystycznych środowiska IEA,
- zbadanie obszaru relacji mistrz – uczeń w sztukach pięknych na przykładzie IEA,
- stworzenie zespołu inspiracji dla dobrych praktyk w edukacji artystycznej.

Dobór metod i narzędzi do dokumentowania i analizy treści koresponduje z projektem edukacyjnym o nazwie „Otwarte pracownie”, który prowadzę od 2006 roku stale włączając do niego kolejne roczniki studentów APS.

Uzyskany w wyniku badań materiał bazuje na ludzkim doświadczeniu, gdzie przedmiot obserwacji, który jest de facto jej podmiotem, kreowany jest subiektywnie poprzez interpretację obserwatora. W omawianym - szczególnym przypadku obserwator stał się także częścią przedmiotu obserwacji jako jej czynny uczestnik.

Operacyjnym narzędziem badawczym wykorzystanym w projekcie jest studium przypadku, które od końca lat 90. XX wieku, między innymi za sprawą Alana Mumforda i Johna Burgoyne, trafiło z dziedzin ekonomicznych do narzędzi o charakterze pedagogicznym⁴. Występuje tu także jako narzędzie do gromadzenia danych, które można zastosować w pracy pedagogicznej ze studentami. Jego struktura pozwala na zindywidualizowaną egzemplifikację dobrych, różnorodnych praktyk w sztuce i pedagogice. W tym ujęciu nie stanowi jednak formuły normatywnej do wdrożenia bezpośredniego, ale unaocznienie możliwych rozwiązań⁵.

Rozszerzone studium przypadku posiłkuje się różnorodnymi narzędziami⁶, które zostały wykorzystane także w opisywanym projekcie. Należy do nich szereg narzędzi pomocniczych, takich jak: wywiad, obserwacja, analiza źródeł, dokumentacja audio, dokumentacja fotograficzna, dokumentacja filmowa oraz dokumentacja pisemna, w tym przypadku składająca się z archiwaliów, dokumentacji pisemnej ze spotkań w pracowniach twórczych, a także notatek z zajęć ze studentami IEA. Głównym elementem analizy jest zapisany na nośnikach elektronicznych materiał zawierający autoryzowane i opracowane do druku wywiady. Zespół czternastu studiów przypadku daje możliwość tworzenia ze-

⁴ Burgoyne John, Mumford Alan, (2001), *Learning from the case method, A report to the European Case Clearing House*, Cranfield, s. 15- 16.

⁵ Taber Keith S., (2014), *Methodological issues in science education research: A perspective from the philosophy of science*, [w:]. *International Handbook of Research in History, Vol. 3, Philosophy and Science Teaching*, Springer, Dordrecht, s. 1839-1893.

⁶ Glaser Barney Galland, (2001), *The grounded theory perspective*, [w:]: *Conceptualization contrasted with description*, Sociology Press, Mill Valley, s. 145.

stawień i porównań treści. Rozwijanie teorii na podstawie replikacji studiów przypadku uznawane zostało za rzetelną formę badawczą.

W projekcie wykorzystano metodę biograficzną definiowaną przez Włodzimierza Szewczuka jako analiza biegu ludzkiego życia i poznanie procesu kształtowania się osobowości w całokształcie wewnętrznych i zewnętrznych uwarunkowań⁷. Zgodnie ze wskazaniem Lucyny Dziaczkowskiej założeniem badania jest użycie zebranych z najwyższą rzetelnością materiałów jako źródeł kreowania wzorów i wzorców osobowych, będących punktem wyjścia we współczesnej rzeczywistości wychowawczej. Badaczka wskazuje także na możliwość zastosowania uzyskanej wiedzy jako punktu wyjścia we współczesnej rzeczywistości wychowawczej⁸.

Zdaniem Urszuli Tokarskiej, na metodę biograficzną badań ma wpływ związek osoby opowiadającej i słuchacza lub słuchaczy oraz sam proces opowiadania⁹. Joanna Winnicka-Gburek używa w tym kontekście takich określeń, jak świadomość, zaufanie, poczucie bezpieczeństwa¹⁰. Wiesława Wierzchowska zaznacza, że: „Každy rzetelnie przeprowadzony wywiad jest ważnym dokumentem, nigdy właściwie nie tracącym swojej aktualności.”¹¹. Takie założenie przyświecało także mojemu postępowaniu.

W badaniu została zastosowana grupa paradygmatów fenomenologicznych¹². Odnoszą się one do zjawisk wyjątkowych, jakimi niepodważalnie są zjawiska artystyczne i tworzące je osoby. W najpełniejszy sposób, odwołując się do tej teorii, można oddać specyfikę dzieł sztuki oraz ich twórców, które są przedmiotem, ale i podmiotem niniejszych rozważań. Założone ujęcie fenomenologiczne wiązało się z podejściem holistycznym do badanego zjawiska¹³. Użycie tej metody służy także ukazaniu relacji mistrz – uczeń na tle badań z zakresu historii sztuki i pedagogiki, a także wydaje się bardziej stosowne w opisanu problemu o charakterze poznawczym niż metody ilościowe.

Omówienie zawiera dwie ścieżki podejścia badawczego: dedukcyjną i indukcyjną¹⁴. Pierwsza prowadzi „od ogółu do szczegółu”, czyli prezentuje elementy szeroko pojętej edukacji artystycznej i założeń pedagogicznych w sztuce. Druga „od szczegółu do ogółu” wywodzi z indywidualnych studiów przypadku, związanych z bohaterami niniejszej rozprawy, pewne uogólnienia i wskazówki, które mogą stanowić przyczynek do wysnuwania koncepcji pedagogicznych i tworzenia dobrych praktyk w dziedzinie.

7 Słownik psychologiczny, (1979), [pod red.:] W. Szewczuka, WP, Warszawa, s. 140.

8 Dziaczkowska Lucyna, (2016), *Metoda biograficzna w badaniach pedagogicznych*, [w:] *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*, [pod red.:] R. Skrzyniarz, L. Dziaczkowskiej, D. Opozdy, Wydawnictwo Episteme, Lublin, s. 437-450.

9 Tokarska Urszula, (1995), *W poszukiwaniu jedności i celu. Wybrane techniki narracyjne*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii osobowości*, [pod red.:] A. Gaudowej, UJ, Kraków, s. 128.

10 Winnicka-Gburek Joanna, (2000), *Możliwość wykorzystania analizy biografii twórców sztuki współczesnej w kształceniu postaw altruistycznych*, [w:] *U podstaw edukacji plastycznej*, Sztuka – edukacja, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 83.

11 Wierzchowska Wiesława, (1991), *Autoportrety*, Agencja Wydawnicza Instert, Warszawa, s. 5.

12 Mangan John, (2004), *Combining Quantitative and Qualitative Methodologies in Logistics Research*, [w:] *International Journal of Physical and Logistics Management*, t. 34, nr 7, s. 565-578.

13 Wójcik Piotr, (2013), *Znaczenie studium przypadku jako metody badawczej w naukach o zarządzaniu*, [w:] *E-mentor* nr1 (48) / 2013, w: <http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/48/id/983> [z dnia:19.09.2019]

14 Perry Chad, (1998), *Processes of a case study methodology for postgraduate research in marketing*, [w:] *European Journal of Marketing*, t. 32, nr 9/10, s. 2.

Zdaniem Henryka Depty istnieje niebezpieczeństwo sformalizowania praktyki nauczania w obszarze sztuk pięknych. Szablonowe, bezrefleksyjne traktowanie treści artystycznych jako swoistych wzorców bez właściwego im ujęcia fenomenologicznego pozbawia sztukę jej prawdziwych znaczeń¹⁵. Jednym z najważniejszych aspektów edukacji artystycznej staje się zatem indywidualizacja nauczania. Osiągnięcie jej przez osobiste spotkania i rozmowy z artystami wzbogaca uczniów i studentów o bezpośredni kontakt z twórcą, poznanie atmosfery atelier. Odbywa się ono przez połączenie sfery oficjalnej z prywatną oraz nadanie kontaktom odświeżonego charakteru. Wizyta w pracowni twórczej jest swego rodzaju świętem i wykracza poza typowy plan zajęć uczelnianych. Specyficzny nastrój związany z osobowością artysty i jego przestrzenią kreacji przyciąga, niczym pracownia alchemika.

Włączenie niektórych aspektów relacji mistrz – uczeń sprzyja zintensyfikowaniu elementarnych cech wychowawczej roli sztuki, do których zdaniem Ossowskiego należą:

- rola katartyczna polegająca na „oczyszczającym” działaniu wzruszeń,
- pogłębianie bezinteresownych więzi w oparciu o kulturę współżycia na gruncie stosunków z żywymi ludźmi (sic!),
- pogłębianie plastyczności umysłu i wrażliwości uczuciowej związanej z artystycznym zwielokrotnieniem rzeczywistości,
- kształtowanie postawy twórczej zarówno czynnej, jak i biernej¹⁶.

Wychodząc z powyższych założeń przyjął, że do udziału we wszystkich spotkaniach z artystami należy zaprosić studentów. Zależało mi, aby rozmowy o sztuce i pedagogice artystycznej toczyły się w szerszym gronie i miały bezpośrednie przełożenie na zagadnienia edukacyjne i wychowawcze. Istotne wydawało mi się także, aby artyści kierowali swoje słowa do konkretnych osób, a nie hipotetycznych studentów. Włączenie do badań studentów APS łączyło się z koncepcją Katarzyny Olbrycht. Jej zdaniem: „Konsekwentne przyjmowanie w wychowaniu koncepcji człowieka jako osoby, to przyjmowanie jej we wszystkich wymiarach – bezwarunkowej godności, wolności i odpowiedzialności, zorientowania na dobro, piękno i prawdę, spełnienia się przez dobrowolny dar z siebie dla drugiego[...].”¹⁷

Od 2006 roku jestem opiekunem naukowym studenckiego Koła Naukowego Miłośników Sztuki, które działa przy Instytucie Edukacji Artystycznej. To właśnie członkowie Koła współtworzyli atmosferę wizyt. Młodzi ludzie sygnalizowali, że podczas spotkań wiele się nauczyli. Warto podkreślić, że odkrywali na własny użytek zagadnienia, które są już w innych środowiskach znane, jednakże pojawiały się w ich życiu po raz pierwszy, więc towarzyszył temu poznaniu prawdziwy entuzjazm. Wejście w prywatną przestrzeń naszych gospodarzy stało się przywilejem oraz możliwością do nawiązania nowych relacji. Sytuacja ta pozwoliła na bardziej wnikliwe i komplementarne obserwacje. Wszystkie wizyty miały podobnie skonstruowany scenariusz. Pierwszą część stanowiła rozmowa na tematy artystyczne, związane z zainteresowaniami, przebiegiem drogi twórczej oraz omówieniem

15 Depta Henryk, (2008), *O wychowaniu z perspektywy sztuki*, [w:] *Estetyka, sztuka, media – Przestrzenie i konteksty pedagogiczne*, [pod red.:] M. Jabłońskiej, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław, s. 92-93.

16 Ossowski Stanisław, (1958), *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa, s. 348.

17 Olbrycht Katarzyna, (1996) *Dyskusja panelowa*, Znak, nr 11 (498), s. 31.

wybranego przez rozmówcę dzieła lub cyklu dzieł. Ernst Gombrich twierdził, że trzeba poznać metody rysunku malarza, aby poznać jego uczucia¹⁸, dlatego często ta część spotkania połączona była z mini-wernisażem. Czasami spotkania wykraczały poza zagadnienia czysto teoretyczne, przenosząc się na pole warsztatowe. Bogato ilustrowane opowieści o sztuce miały również wymiar sensualny. W pracowniach można było dotknąć obrazów i rzeźb, poczuć zapach i zbadać strukturę farb, wziąć do ręki narzędzia charakterystyczne dla konkretnego warsztatu twórczego, uzyskać informacje o technicznych aspektach działań.

Druga część spotkania zazwyczaj dotyczyła zagadnień związanych z pedagogiką twórczą, doświadczeń związanych z nauczaniem przedmiotów artystycznych oraz refleksji o sztuce i nauce. Mimo cezury tematycznej, we wszystkich rozmowach wątki te wydają się łączyć i obie części mają charakter dopełniający.

Jak wskazuje Nowicka-Kozioł, badanie wiarygodności i spójności postaw nauczyciela i twórcy odbywa się w wyniku analiz, obserwacji i porównań. Sztuka - jako taka - stanowi swoiste alter ego twórcy, dzięki któremu wyraża on swoje „ja”¹⁹. Dodatkowym walorem rozmów był ich osobisty ton. Artysty opowiadali o swoich dokonaniach. Dzielili się prywatną historią, mówili o swoich emocjach, doznaniach. Prezentowali nie tylko sukcesy, ale także trud codziennych zmagania w życiu zawodowym i prywatnym. Wskazywali na zacieranie się granic tych dwóch światów. Moją intencją było podążanie za ich myślą, unikanie komentowania wypowiedzi lub wyrażania własnych sądów. Mimo wstępnych założeń tematycznych i przygotowanych wcześniej pytań ramowych, za każdym razem a'vista dostosowywałam zagadnienia i pytania do przebiegu spotkania, zachowując, w miarę możliwości, charakter spontanicznej wymiany zdań. Starłam się tak rozmawiać z artystami, żeby nie naruszyć ich poczucia komfortu.

18 Gombrich Ernst H., (2008), *O sztuce*, Wydawnictwo Rebis, Poznań, s. 23-24.

19 Nowicka-Kozioł Maria, (1997), *Podmiotowość jako warunek twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczyka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 39.



Relacje mistrz – uczeń

Brakuje nam często wskazówek dotyczących właściwych kierunków współczesnej pedagogiki artystycznej. Pewne oczywiste i utarte tory nauczania lub też nieustannie wprowadzane nowinki i eksperymenty pedagogiczne powodują ciągłą zmienność w edukacji. Paradoksem wydaje się fakt, że niezmiennym jest czynnik ludzki, prawdziwość losów konkretnego człowieka. Jan Parandowski zwracał uwagę na rangę poszczególnych biografii, mówiąc: „Stąd waga osobistych przeżyć, dla wszystkich bez mała jedyna busola wśród zamętu świata”²⁰.

Stworzenie opowieści o sztuce i nauczaniu na kanwie portretów artystycznych daje perspektywę czasu tak niezbędną w analizie z zakresu historii sztuki. Bez czasu nie ma sztuki, są tylko wydarzenia. Podążając za słowami Herberta Reada, można powiedzieć, że: „Prawdziwą funkcją sztuki jest wyrażenie uczucia i przekazanie zrozumienia”²¹. Parafrazując to zdanie, można powiedzieć, że zadaniem artystów – pedagogów jest pomoc w wyrażaniu i doznawaniu uczuć oraz przekazanie zrozumienia. Idąc dalej tym tropem Marta Anna Leszczyńska, pisząc o wychowaniu (soma)estetycznym, zaznacza, że: „Wychowanie estetyczne rozumiane jako umożliwienie wypłynięcia z człowieka tego, co w nim najpiękniejsze i ujawnienie tego świata, a tym samym uczynienie prywatnego, subiektywnego (sic!) doświadczenia doświadczeniem publicznym, obiektywnym jest bardzo poważną i wartą rozważenia propozycją złożoną światu i humanistyce”²².

Współczesny świat wydaje się pozbawiony autorytetów. W obszarze sztuk pięknych podważa się sens istnienia mistrzów i uczniów. Wydaje się, że koncepcja ta jest anachroniczna i nie przystaje do współczesnego świata. Jednak na podstawie rozmów i obserwacji prowadzonych wśród studentów kierunków artystycznych widać wyraźną tęsknotę za bliskimi relacjami między dojrzałymi twórcami, a młodymi adeptami sztuk, a także istotny wpływ niektórych postaw pedagogicznych na kształtowanie się późniejszej profesji artystycznej. Dowodem takiego stanu rzeczy są publikowane rozmowy z

20 Parandowski Jan, (1965), *Luźne kartki*, Ossolineum, s. 22.

21 Read Herbert, (1982), *Sens sztuki*, PWN, Warszawa, s. 218.

22 Leszczyńska Marta Anna, (2010), *Wychowanie (soma)estetyczne w koncepcji R. Shustermana*, [w:] *Sztuka i wychowanie, Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, s. 373.

artystami, analizy biografii artystycznych o sztuce, gdzie termin „mistrz” jest nadal używany w opowieściach o napotykanym na drodze twórczej nauczycielach. Poszukiwanie autorytetów i odnoszenie się do inspirujących postaci w sztuce jest naturalne dla środowiska artystycznego. Szczególnie w pierwszym etapie drogi artystycznej młody twórca zwraca się w stronę nauczycieli, mentorów, aby pomogli mu wejść na twórcze ścieżki. Poszukuje prawdy i wiarygodności, uczy się sposobu wyrażania własnego „ja”. Droga ta przypomina starą tradycję związaną ze średniowiecznym warsztatem rzemieślniczym, gdzie dojrzały mistrz wprowadzał uczniów i czeladników w arkana zawodu.

Funkcjonująca od wieków, w obszarze sztuki, relacja mistrz – uczeń na przestrzeni lat ulegała wielu przekształceniom i niejednokrotnie była kwestionowana. Istnieje zatem ogromna potrzeba redefiniowania pojęć i dostosowania ich do wymogów współczesności. Warto zauważyć, że średniowieczna koncepcja relacji mistrz - uczeń utrwalona przez wielowiekową tradycję, a biorąca swój początek w systemie cechowym, zmienia się. Pewne jej elementy pozostają nadal aktualne, ale też ulegają przeobrażeniom, dopasowując się do współczesnych realiów.

W średniowiecznej pracowni artystycznej terminowanie polegało nie tylko na zgłębianiu tajników fachu, ale także na wypełnianiu prostych zadań domowych, które stanowiły w procesie nauki ważny element wychowawczy. Przebywanie we wspólnej przestrzeni, uczestniczenie w życiu rodziny, pozwalało na współuczestniczenie w całym procesie kreowania dzieła. Miało także wpływ na kształtowanie osobowości i nawyków ucznia. Przede wszystkim dawało szansę poznania tajemnic warsztatu, technologii i technik pracy. Kolejne etapy edukacji stanowiła nauka rysunku, malarstwa. Tak o nich pisał Ignacy Witz: „Potem przychodziła nauka rysunku, pierwsze kroki malarskie, podpatrywanie ręki i oka mistrza, szkoła wrażliwości. Gdy młody adept opanował już pewną ilość wiadomości, pozwalano mu coraz bardziej usamodzielniać się: najpierw więc na deskę lub marmur przenośli w sposób mechaniczny rysunki swojego mistrza; potem robił podmalówki, a gdy zbliżał się koniec nauki, nierzadko wykonywał obraz zupełnie samodzielnie. Mistrz dokonywał jedynie ostatnich pociągnięć pędzla, ostatecznych retuszy, by nadać całości charakter własnego dzieła lub przynajmniej swojej pracowni.”²³.

Ten system wydawał się oczywisty i nienaruszalny, ale już na przełomie XIV i XV wieku w swoim traktacie zatytułowanym „Rzecz o malarstwie”, Cennino Cennini pisał, kierując swoje słowa do młodych adeptów sztuki: „[...]jak najwcześniej możesz, zacznij się od oddania pod przewodnictwo nauczyciela dla uczenia się, a jak najpóźniej zdołasz, mistrza swojego odejść.”²⁴. Tymi słowami malarz zwracał uwagę na wolności wyboru, jaki powinien towarzyszyć uczniowi przy wyborze mistrza lub mistrzów oraz wynikającą z procesu samodoskonalenia potrzebę uwolnienia się od nauczycieli w poszukiwaniu własnej drogi twórczej.

Stanisław Popek zwraca uwagę na analityczne ujęcie historycznych życiorysów artystycznych. Odwołując się do Vasariego i jego „Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów”²⁵, wskazuje na pewną prawidłowość dotyczącą losu wybitnych twórców. Zazwyczaj pozbawieni beztro-

23 Witz Ignacy, (1961), *Wielcy samoucy w malarstwie*, Wydawnictwo Związkowe, Warszawa, s. 9.

24 Cennini Cennino, (1955), *Rzecz o malarstwie*, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław, s. 5.

25 Vasari Giorgio, (1980), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW, Kraków.

skiego, szczęśliwego dzieciństwa, mieli nierzadko trudne relacje rodzinne. Badacz zwraca zarazem uwagę na fakt, że dzięki wybitnym nauczycielom i metodzie pracy artystycznej, opartej na zaufaniu i swobodzie, ale też mozolnej pracy, dochodzili do znakomitych rezultatów²⁶.

Współczesna szkoła artystyczna i kierunki pedagogiczne kształcące w zakresie sztuk plastycznych wymagają nowych koncepcji związanych z jakością relacji między nauczającymi i uczącymi się. Istnieje także głęboka potrzeba autentyczności przeżyć związanych z obcowaniem z realnym, a nie jedynie modelowym (szkolnym) warsztatem twórczym. Studenci poszukują rozwiązań artystycznych i pedagogicznych, wykazując duże zainteresowanie dorobkiem swoich tutorów. Stąd potrzeba dokumentowania, omawiania i pogłębionej refleksji nad sztuką oraz edukacją artystyczną, która może stać się podpowiedzią różnych rozwiązań w uczeniu się i nauczaniu.

Rosa Tarruella pisząc o rolach we współczesnej edukacji artystycznej, przedstawia osoby nauczyciela sztuki i artysty jako odrębne jednostki, pozostające we wzajemnej współpracy. Artysta, który jest głównym impresariem sztuki, ma za zadanie dostarczać „problemy badawcze” i dzięki swojemu doświadczeniu rozwiązywać je. Jego rolą jest także tworzenie niestandardowych, sytuacji artystycznych, które łamią szkolną rutynę. Natomiast rolą nauczyciela, zdaniem badaczki, jest podtrzymywanie motywacji uczniów, tworzenie pomostów pomiędzy artystą i uczniami²⁷. Skupienie korzyści wynikających z połączenia ról wydaje się oczywiste. W sytuacji komunikowania się nie następuje wypaczenie treści. Zbudowanie komunikatu przez jednego, konkretnego człowieka, który doświadcza sztuki poprzez swoją własną praktykę wydaje się bardziej wiarygodne.

Istotnym aspektem badań nad relacjami nauczyciel – uczeń w obszarze sztuki są sądy i przekonania samych zainteresowanych. W badaniach prowadzonych przez Wincentego Okonia wyraźnie występują pewne cechy nauczycieli, które cenione są przez uczniów najbardziej. Ich zdaniem ważne jest, aby nauczyciele byli sprawiedliwi, wymagający, stanowczy, ale także cierpliwi, wyrozumiali, serdeczni i przyjaźni. Można zatem stwierdzić, że młodzież najwyżżej ceni walory moralne i charakterologiczne swoich tutorów. Badacz zauważa chwiejną równowagę pomiędzy postawą wyrozumiałości i stanowczości. Wskazuje na potrzebę, jak to nazywa, „złotej drogi”²⁸.

Jednym z kluczowych elementów tego balansu jest zbudowanie zaufania związanego z wiarygodnością postawy nauczyciela w wymiarze ludzkim. W sensie twórczym owa wiarygodność może być widoczna także poprzez dzieło sztuki. U uczniów istnieje potrzeba weryfikacji spójności postaw nauczyciela i wygłaszanych przez niego treści. W obszarze sztuki następuje ona poprzez połączenie artysty z jego dziełem. Staje się ono świadectwem jego autentyczności.

W odniesieniu do badań Wincentego Okonia zostało przeprowadzone w latach 2013-2019 wśród studentów Edukacji Artystycznej studiujących w Akademii Pedagogiki Specjalnej cykl badań ankietowe. Objęto nim sto sześćdziesiąt dwie osoby.

26 Popek Stanisław, (2001), *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 170.

27 Tarruella Rosa, (2010), *Artyści, dzieci, nauczyciele: impresariowie współczesnej edukacji artystycznej*, [w:] *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa, s. 125.

28 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 376.

Dotyczyło ono trzech pól:

- określenia sylwetki nauczyciela plastyki, z jakim uczniowie stykali się w okresie szkoły podstawowej i średniej, (cechy mojego nauczyciela plastyki),
- określenie cech dobrego nauczyciela plastyki i przedmiotów artystycznych, z którym chcieliby pracować, (cechy idealnego nauczyciela plastyki),
- określenie cech artysty.

Ankietowani pytani o cechy nauczyciela plastyki związane z ich dotychczasowym doświadczeniem z okresu szkoły podstawowej i średniej wskazywali na dwie kategorie.

Do pierwszej należały takie określenia, jak: niecierpliwy, zły, nadmiernie krytyczny, roztrzepany, niespełniony, zmęczony, nieobliczalny, władczy, decydujący, narzucający, wiecznie niezadowolony, niezangażowany, wypalony, niesprawiedliwy, chaotyczny, nieuporządkowany. Wynikały one zapewne ze złych doświadczeń z okresu nauki w szkole. Drugą stanowiły takie określenia jak: godny zaufania, radosny, sympatyczny, otwarty, z pasją, wesoły, pomysłowy, zaangażowany, motywujący – wskazujące na pozytywne doświadczenia na lekcjach plastyki. W używanych słowach wyraźnie widoczna jest polaryzacja odczuć, jak i opis zróżnicowanego środowiska pedagogów uczących plastyki. Wobec tego zestawienia, interesujące wydają się określenia dotyczące cech, jakie powinien posiadać dobry nauczyciel plastyki. Tu ankietowani wskazali ogromne bogactwo określeń takich, jak: kreatywny, z pasją, otwarty, nienarzucający, miły, zachęcający, niosący pomoc, motywujący do pracy, spokojny, sprawiedliwy, punktualny, słowny, tolerancyjny, zaangażowany, kompetentny, charyzmatyczny, zdecydowany, z dobrym poczuciem humoru, asertywny, dobry warsztatowiec, z dobrym podejściem do dzieci, otwarty na drugiego człowieka, inspirujący, komunikatywny, cierpliwy, szczery, akceptujący, twórczy, wrażliwy, działający z pasją, indywidualista, inspirujący innych swoim działaniem, odkrywca, ekscentryczny, odważny, ekspresyjny, zadający trudne pytania, dążący do samodoskonalenia, krytyczny, intrygujący, oryginalny, wytrwały, pokorny, wykształcony, pracowity, pracujący interdyscyplinarnie, świadomy własnego potencjału, utalentowany, posiadający umiejętności techniczne, posiadający wyobraźnię przestrzenną, posiadający wiedzę i umiejętność zastosowania technologii i materiałów, konsekwentny, skrupulatny, empatyczny, szalony, przebojowy, skromny, outsider, pewny siebie, eksperymentator, improwizator, dobry dla ludzi, wspierający, opiekuńczy, wymagający, spostrzegawczy, traktujący podmiotowo i z szacunkiem, ciekawy świata i ludzi, zainteresowany swoją dziedziną, dobry mediator, koncyliacyjny, elastyczny, nie pozwala sobie wejść na głowę, kontrowersyjny, pracujący interdyscyplinarnie, posiadający wiedzę i umiejętność zastosowania technologii i materiałów, ekstrawertyk, wspierający.

Bogactwo określeń z pewnością wskazuje na duże oczekiwania, jak i dużą świadomość zadań i ról, jakie ma podejmować nauczyciel w relacji z uczniami. Zebrany katalog łączy określenia dotyczące walorów osobowościowych nauczyciela z wyobrażeniami i wiedzą o walorach zawodowych profesjonalnych artystów. Rozbieżności i występujące przeciwieństwa są pochodną zindywidualizowanych oczekiwań dopasowanych do własnych potrzeb edukacyjnych każdego z ankietowanych. Można je także interpretować jako projekcję własnych celów i wizji dotyczących samookreślenia się w roli artysty. W tym zestawieniu widoczne są określenia charakterologiczne, jak i kompetencje zawodowe.

Oba zastawienia, dotyczące doświadczeń z nauczycielami oraz wyobrażeń o modelowym nauczycielu, wskazują na potrzebę istnienia cech związanych z relacjami ogólnoludzkimi, na których nadbudowane są kompetencje przedmiotowe.

Co zatem z samym artystą? Określają go takie słowa jak: wszechstronny, niepokorny, buntowniczy, skandalista, kreatywny, niezrozumiały, egoistyczny, wrażliwy, twórczy, roztargniony, pewny siebie, kontrowersyjny, wytrwały, wnikliwy, niepokorny, szalony, eksperymentator, buntowniczy, skandalista, charakterystyczny, zdolny, zarozumiały, zakompleksiony, roztrzępany, nieszczęśliwy, tajemniczy, autentyczny, poszukujący, pracowity, szalony, bezwzględny, neurotyczny, oryginalny, zmienny, problemowy, fachowy, barwny, nietuzinkowy, indywidualista, wrażliwy, prowokujący, intrygujący, introwertyczny, dobry w tym co robi, pogłębiony duchowo. W wymienionych określeniach znalazły się głównie te, utrwalone w społecznym stereotypie związanym z wizerunkiem artysty.

W zebranych słowniku nie ma wyraźnego nakierowania na walory moralne, jakie wskazywał wobec nauczyciela Okoń oraz badani studenci APS. Złożoność sylwetki artysty wskazuje jedynie na pewne punkty zbieżne z koncepcją dobrego nauczyciela. Warto jednak zauważyć, że ankietowani studenci wskazywali, że jako ludzie dorośli są w stanie zrozumieć złożoność osobowości artysty i zaakceptować go w roli dobrego pedagoga, o ile osoba ta okaże się spójna i autentyczna oraz będzie skłonna do nawiązania relacji pedagogicznych i podmiotowego traktowania swoich uczniów. Można w tej postawie upatrywać owego „złotego środka”, o którym pisał badacz.

Joanna Winnicka-Gburek zwraca uwagę na odmienne oczekiwania stawiane nauczycielom i artystom. Jej zdaniem nie istnieją idealne wymagania w stosunku do artysty, a postulat, na przykład moralności wydaje się w tym przypadku nieuzasadniony, bowiem dotyczy artysty jako jednostki, a nie jego sztuki, która jest poddawana ocenie²⁹.

Z badań przeprowadzonych wśród studentów wynika także, że w określonych warunkach czują oni potrzebę relacji ze swoimi nauczycielami i potrafią odnieść się do niej, jako do istotnego czynnika kształtującego ich własne życie. Takie wypowiedzi, jak: „Mój nauczyciel zaakceptował mnie taką, jaka jestem”, „Zmienił moje życie na lepsze”, „Rozwinął moje zdolności manualne”, „Dał mi energię do życia”, „Dał mi wolność i terapię przez sztukę” „Może nie stał się moim mistrzem, ale jest osobą, która mnie inspiruje”, „Dał mi podstawy”, „Pokazał jak mam malować, ale nie zabił mojej indywidualności”, „Rozmawiał ze mną”, „Dzięki niemu polubiłam rysunek”, „Pierwszy człowiek, który mi wszystko łopatologicznie wytłumaczył”, „Caravaggio nie żyje, ale jest moim mistrzem. Jego malarstwo jest dla mnie inspirujące”, „Rozwinął mnie jako człowieka”, „Nauczył mnie patrzeć na pejzaż”, „Inspiruje mnie jego malarstwo”, „Zaraził mnie miłością do sztuki” są dowodem głębokiego i nierzadko trwałego oddziaływania na ucznia w procesie pedagogiki artystycznej.

Poszukując idealnych rozwiązań i idealnego nauczyciela, który zbuduje znakomitą relację ze swoim uczniem warto zatrzymać się na definicji podanej przez Wincentego Okonia, który pisał: „Mówiąc o osobowości nauczyciela, kierujemy swoją uwagę na nauczyciela „prawdziwego”, to jest na

29 Winnicka-Gburek Joanna, (2000), *Możliwość wykorzystania analizy biografii twórców sztuki współczesnej w kształceniu postaw altruistycznych*, [w:] *U podstaw edukacji plastycznej, Sztuka – edukacja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 81.

pewien i d e a ł n a u c z y c i e l a. Jest nim człowiek wysoko zaawansowany w poznaniu, rozumieniu i wartościowaniu stosunków panujących w świecie, przede wszystkim w świecie społecznym, w procesach kształcenia i wychowania, a zarazem w twórczym kształtowaniu tych stosunków³⁰.

Szerokie spektrum osobowości i predyspozycji dobrego nauczyciela rozpatrywali zarówno Jan Władysław Dawid³¹, Zygmunt Mysłakowski³² czy Stefan Szuman³³, ale warto poświęcić kilka słów istotnej wizji skonstruowanej przez Marię Grzegorzewską. Kładła ona szczególny nacisk na osobowość nauczyciela i jej zasadniczą rolę w oddziaływaniu na ucznia. Wskazywała na takie przymioty pedagoga, jak płynąca z miłości dobroć, która polega na niesieniu pomocy innym oraz na wierności własnym przekonaniom³⁴. W zestawieniu z osobą artysty – pedagoga owa wierność przekonaniom wydaje się kluczowa. Stanowić ją może identyfikacja osoby i dzieła poprzez wyrażanie głęboko zakorzenionych sądów i wartości.

Można zakładać, że poglądy Grzegorzewskiej na pedagogikę wynikały z jej doświadczeń badawczych i zainteresowań na polu sztuki i estetyki. Ta wybitna pedagog studiując w Brukseli i Paryżu, zetknęła się z bogactwem historycznych przykładów funkcjonowania relacji mistrzów i uczniów w świecie sztuki. Można domniemywać, że świadomość pola historii sztuki znakomicie wpłynęła na formowanie się zaleceń dla przyszłych pedagogów, które kierowała w „Listach do młodego nauczyciela”³⁵.

Warto zauważyć, że zagadnienia artystyczne często są traktowane jako swoiste metafory dla opisanego zagadnień pedagogicznych w ujęciu ogólnym. Prezentując definicję wychowania, Wincenty Okoń posługuje się porównaniem do czynności rzeźbienia polegającej na nadawaniu pożądanego kształtu bryle marmuru lub innego tworzywa. Zwraca także uwagę na aspekt wysokiego, a wręcz bardzo wysokiego stopnia swobody, która cechuje twórczość artystyczną, gdzie temat, pomysł, metoda i materiał w całości zależą od autonomicznego wyboru twórcy³⁶.

We wszystkich koncepcjach związanych z opisaniem osobowości dobrego pedagoga pojawia się element autonomiczności jednostki. Wincenty Okoń omawia te zagadnienia, posługując się terminem: „Nauczyciel jako człowiek”³⁷.

Wyraża on istotną kwestię. Poza modelowymi wymaganiami względem nauczyciela powinny być istotne także te indywidualne, jednostkowe i prywatne. W prawidłowej i żywej relacji nauczyciel – uczeń nie chodzi jedynie o wzorcowe stosunki, ale o prawdziwego człowieka, który jest w stanie wyrażać w tej relacji wartości uniwersalne. W tym aspekcie mistrzostwo nie jest całością postaw życiowych i twórczych, ale pewną ich potencjalną możliwością zaistnienia w różnych obszarach.

30 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 370.

31 Dawid, Jan Władysław, (1927), *Oduszy nauczycielstwa*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

32 Mysłakowski Zygmunt, (1964), *Wychowanie człowieka w zmiennej społeczności*, Książka i Wiedza, Warszawa.

33 Szuman Stefan, (2014), *Osobowość i charakter*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

34 Grzegorzewska Maria (1958), *Listy do młodego nauczyciela*, T.II. Warszawa, s. 5.

35 Olszówka Bernadetta, Gwóźdź Urszula, (2017), *Maria Grzegorzewska – jako twórcza polskiej pedagogiki specjalnej*, [w:] *Myśl pedagogiczna Marii Grzegorzewskiej*, Zeszyty Naukowe Pedagogiki Specjalnej, nr 10, Kraków, s. 11-15.

Grzegorzewska Maria (1958), *Listy do młodego nauczyciela*, T.II. Warszawa.

36 Okoń Wincenty, (1970), *O postępie pedagogicznym*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 254-255.

37 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 373-375.

„Dobrze wykształcony w swojej dyscyplinie nauczyciel ma zapewne jakieś poglądy naukowe, solidaryzuje się z pewnymi szkołami, z czymś polemizuje, czemuś nie przyznaje racji. Nie ma powodu, żeby odbierać nauczycielowi prawo do zaangażowanego prezentowania własnych naukowych przekonań i upodobań, jeśli tylko rzetelnie argumentuje i obiektywnie przedstawia przeciwne poglądy i racje przemawiające na rzecz poglądów konkurencyjnych” – pisał Krzysztof Kruszewski o aspekcie indywidualizacji nauczyciela³⁸.

Nauczyciel nie powinien być w swojej działalności pedagogicznej sprzeczny z nauczonymi przez siebie zasadami. Nie znaczy to wcale, że nie może być „człowiekiem”. Jednak, jak pisze Okoń; „Nie może nie pracować nad własnym systemem wartościowania, nad własnym charakterem i własnym stylem życia”³⁹.

W dziejach sztuki często spotykamy się z kontrowersjami dotyczącymi osobowości mistrzów. Wydawać by się mogło, że barwne biografie twórców świadczą przeciwko ich zdolnościom pedagogicznym, jednak to właśnie prawdziwe i pełnokrwiste osobowości gromadziły wokół siebie liczne grona uczniów i najmocniej zapisały się w historii pedagogiki artystycznej. Warto tu przytoczyć kontrowersyjną postać Władysława Strzemińskiego, który w latach 1945-50 był w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, z której w dobie komunizmu został usunięty z przyczyn politycznych. Postawa pedagogiczna Strzemińskiego zjednała mu gorące grono zwolenników. Charyzma i talent pedagogiczny oparty na spójnej koncepcji artystycznej i teoretycznej, wyrażonej między innymi w Teorii widzenia⁴⁰, gromadziły wokół niego liczne grono studentów. Artysta stworzył niezaprzeczalnie wyjątkowy dorobek malarski. Jednocześnie jego uwikłane w specyfikę czasu życie prywatne dalekie było od ideału⁴¹. Jednakże istotą działania pedagogicznego artysty były, przede wszystkim, związane z jego profesją działania twórcze.

Nauczyciel w teorii pedagogicznej jawi się jako „kreator”. Charakteryzuje go „postawa twórcza”⁴². Te przymioty najpełniej obecne są wśród profesjonalnych artystów, którzy chcą dzielić się z uczniami swoją wiedzą i umiejętnościami. Jean Mignot - budowniczy katedry w Mediolanie w XIV wieku wypowiedział znaczące słowa: „Ars sine scientia nihil est”⁴³. W kontekście współczesnym owo „scientia” może mieć szersze znaczenie odnosząc się nie tylko do wiedzy technicznej, ale także szeroko rozumianej nauki humanistycznej i społecznej.

Najczęściej nauczyciel przedmiotowy zobligowany jest do prezentowania cudzych teorii i dokonań naukowych. Staje się pośrednikiem treści w ramach dobieranych przez siebie metod. Artysta – pedagog jest twórcą własnej teorii artystycznej. Pełni on taką samą funkcję, jak naukowiec w danej dyscyplinie. Któż zatem nie chciałby uczyć się fizyki u samego Einsteina, a chemii u Skłodowskiej-Curie?

Artysta ucieleśnia swoją filozofię w dziele. Jego teoria istnieje zarówno w wymiarze zwerbalizowanym, jak i unaocznia się w artystycznym obiekcie, czy w działaniu.

Wincenty Okoń również zwraca uwagę, że istotnym elementem postępu pedagogicznego jest nauczyciel, który w wymiarze ludzkim, jest jednostką twórczą, samodzielnie myśli i samodzielnie działa⁴⁴. Badacz już kilkadziesiąt lat temu wskazywał na sprowadzanie zawodu nauczyciela do funkcji rzemieślniczej lub czysto urzędniczej. Jego zdaniem takie myślenie ogranicza albo wręcz eliminuje twórczy pierwiastek zawarty w działalności pedagogicznej⁴⁵.

Postulat Okonia dotyczący nauczycieli i ich prawidłowego profilu zawodowego i charakterologicznego odwołuje się do pojęcia harmonii⁴⁶. Wyraża się ono w balansowaniu wszystkich elementów, aby nie naruszyć czulej tkanki na polu relacji międzyludzkich i wiedzy oraz umiejętności w ramach określonej dziedziny.

38 Kruszewski Krzysztof, (1993), *Indywidualizacja kształcenia*, [w:] [pod red.:] K. Kruszewskiego, *Sztuka nauczania czynności nauczyciela*, PWN, Warszawa, s. 245.

39 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 375.

40 Strzemiński Władysław, (2016), *Teoria widzenia*, Wydawca: Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.

41 Strzemińska Nika, (2001), *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Scholar, Warszawa.

42 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 374.

43 Ackerman James S., (1949), „Ars Sine Scientia Nihil Est” *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, [w:] *The Art Bulletin*, Vol. 31, No. 2 (Jun., 1949), pp. 84-111.

44 Okoń Wincenty, (1970), *O postępie pedagogicznym*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 250.

45 Okoń Wincenty, (1970), *O postępie pedagogicznym*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 251.

46 Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa, s. 382.

Profil pedagoga – artysty – mistrza

Kim jest artysta–nauczyciel? To szczególne połączenie ma złożony charakter. Raz odnosi się do systemów szkolnictwa i podejmowanych ról. Innym razem jest dobrowolnym, nieformalnym zawiązywaniem relacji. Dotyczy na przykład przypadków, gdy mistrzem dla ucznia jest wybitny, niezwykły artysta o udokumentowanym dorobku. Na podstawie analiz biograficznych można stwierdzić, że istnieją specyficzne uwarunkowania, które pozwalają na wytworzenie aury twórczej, która może inspirować i wspomagać kreatywność uczniów i studentów.

Odrzucenie przez kolejne awangardy systemów szkolnictwa akademickiego i zdeprecjonowanie systemów szkolnictwa artystycznego spowodowało odrzucenie en bloc nawet prawidłowo funkcjonujących form pracy ze studentem. Razem z odejściem od nakazu mimetyzmu poddano krytyce elementy nauczania akademickiego. Warsztat mistrzowski uznano za wtórny i ograniczający. Technologie stały się jedynie balastem, a nie istotnym elementem przygotowania malarza, rzeźbiarza czy grafika.

Obecnie czujemy lukę międzypokoleniową. Odczuwamy czasami także dotkliwy brak umiejętności warsztatowych. Na te problemy zwraca uwagę Jan Łaszczuk pisząc: „[...] w dziele twórczym zawiera się nie tylko indywidualność autora, jego niepowtarzalny styl i oryginalność sposobu zmagania się z problemem. Twórczy rezultat to także skutek stosowania powtarzalnych procedur działania, sprawności warsztatowej, tego wszystkiego, co składa się na rzemiosło twórcy. Mistrz jest tym, który to rzemiosło opanował - uczeń dopiero je nabywa, oczekując tutaj podpowiedzi i wzorców”⁴⁷.

We wprowadzeniu w warsztat, we wskazaniu możliwości jaki daje, kryją się szanse na swobodę twórczą. Jak zauważał Okoń, mówiąc o pracy całego środowiska nauczycielskiego: „Wiele natomiast zrobiono, aby tę pracę pozbawić wszelkich pierwiastków twórczych, aby ją upodobnić do czynności rzemieślniczych lub do zajęć typu urzędniczego”⁴⁸. Mimo usilnych prób reform niewiele udało się w tym zakresie osiągnąć. Warto zatem zaznaczyć, że ze względu na swoją specyfikę, obszar edukacji arty-

47 Łaszczuk Jan, (1997), *Relacja uczeń – mistrz jako podstawa dla pedagogiki twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczuka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 12.

48 Okoń Wincenty, (1970), *O postępie pedagogicznym*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 251.

stycznej wydaje się niezmiennie bastionem pedagogicznej wolności i polem do poszukiwań optymalnych i zindywidualizowanych form nauczania.

Artysta-pedagog ma za zadanie zharmonizować motywy kierujące działaniem twórczym swojego ucznia. Ma okazję stworzyć mu najlepsze warunki do studiowania. W procesie edukacji daje czas swoim uczniom na rozważenie celu, do którego będą podążać także po zakończeniu nauki. W dialogu ze studentem staje przed istotnym problemem dotyczącym, między innymi sposobu poruszania zagadnień związanych z wartościowaniem estetycznym, mówieniem o smaku artystycznym, jakości artystycznej dzieła. W praktyce zderza się z tym, co trafnie określił Bohdan Dziemidok: „[...]w praktyce życiowej bowiem, nie to się podoba, co jest piękne, lecz odwrotnie, piękne jest to, co się podoba”⁴⁹. Jak wobec takiej prawdy odnaleźć wspólną platformę porozumienia w kwestii tak drażliwej, jaką jest gust i podejmowane wybory estetyczne? Szczególnie trudne dla młodego adepta sztuki są także obszary, które stanowią dyskusyjne pole dla szeregu odbiorców. Chodzi tu mianowicie o zagadnienie sztuki współczesnej i społeczne oraz indywidualne oceny jej jakości.

Od dobrego nauczyciela wymaga się uprzystępnienia i wprowadzenia trudnych, nierzadko kontrowersyjnych dzieł. „Odbiorcom sztuki najnowszej potrzebne są bowiem nie tylko opisy i klasyfikacje współczesnej twórczości artystycznej, - pisze Dziemidok - lecz również kryteria pozwalające odróżnić wartościowe dokonania artystyczne od produktów pseudoartystycznych. W szczególności odbiorcy najnowszej twórczości awangardowej mają uzasadnione wątpliwości, czy wszystkie propozycje artystyczne mogą być uznawane za dzieła sztuki. Czują się oni często zdezorientowani i zagubieni i mają prawo oczekiwać pomocy ze strony estetyki i krytyki artystycznej.”⁵⁰.

Nasuwa się pytanie, dlaczego artyści mają szczególne predyspozycje i znacznie rozleglejsze możliwości nawiązania kontaktu z odbiorcą w obszarze pedagogiki? Założenie to można oprzeć na koncepcji Roberta Glotona i Claude Clero mówiącej, że wyobraźnia dziecka jest jak wyobraźnia artysty⁵¹. Analizując to przekonanie, można stwierdzić, że w pewnych obszarach artystom łatwiej jest porozumiewać się z młodym odbiorcą, bo zachowali w sobie dziecięcą wrażliwość. Naturalne umiejętności związane z empatycznym i współodczuwającym podejściem do uczniów pomagają w budowaniu porozumienia.

W naturalny sposób studenci studiów artystycznych kierują swoje pytania do swoich pedagogów, którzy są zanurzeni w bieżącym nurcie sztuki. Nauczyciele sztuki mają, z racji wykonywanej przez siebie profesji, bezpośrednią możliwość odwoływania się do przykładów, które stanowią pomost pomiędzy kryteriami wartościowania i odbiorcą.

Ewa Gładkowska pisząc o interdyscyplinarności w badaniu współczesnego dzieła sztuki, pokłada nadzieję w gadamerowskiej koncepcji sztuki istniejącej jako rękojmia porządku wśród chaosu świata⁵². Myśl ta obecna jest także w środowisku pedagogiki artystycznej.

49 Dziemidok Bohdan, (2012), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa, s. 8.

50 Ibidem, s. 9.

51 Gloton Robert, Clero Claude, (1985), *Twórcza aktywność dziecka*, Wydawnictwo WSIP, Warszawa.

52 Gładkowska Ewa, (2006), *Interdyscyplinarność w badaniu współczesnego dzieła sztuki*, [w:] *Granice dyscyplin - arne w humanistyce*, [pod red.:] J. Kowalewskiego, W. Piaska, M. Śliwy, Colloquia Humaniorum, Olsztyn, s. 200.

Zdaniem Jana Białostockiego, wybitnego historyka sztuki, przewodnik w świecie sztuki – humanista, artysta, historyk sztuki - jawi się jako faustowski Lyceus, który dostrzega niebezpieczeństwa ze znacznym wyprzedzeniem i alarmuje przed nadchodzącym zagrożeniem⁵³.

Koncepcja ta pochodzi ze znakomitej wizji angielskiego teoretyka sztuki Herberta Read’a. Wiązał on bezpośrednio pedagogikę twórczości z wychowaniem przez sztukę, które na stałe weszło do słownika pojęć pedagogicznych. Służy ona, jego zdaniem, jako środek do porozumiewania się ludzi między sobą i w istotny sposób ich wzbogaca. Wskazywał, że poprzez sztukę człowiek może wyrazić siebie i swoje przeżycia, zaprezentować swoją osobowość. Umieszcawiał sztukę jako jedną z najwyższych w systemie wartości i nadawał jej rangę sprawczą w przeciwstawianiu się złu⁵⁴.

Według myśli Białostockiego uniwersalne wartości sztuki zawarte w jej metaforycznym przekazie mają istotny wpływ na rodzenie się refleksji u odbiorcy.

Mimo wyraźnego zapotrzebowania na remedium, nadal zmagamy się z problemami, które rozważał Zbigniew Herbert pisząc: „Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona frontalnej konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym. Dlatego właśnie odrzucamy pomoc tradycji, brniemy w naszą samotność, grzebiemy w ciemnych zakamarkach opuszczonej duszyczki.”⁵⁵.

W emocjonalny sposób Henryk Depta wskazuje możliwości zaradzenia pokoleniowym niepokojom, pisząc: „Myślę, że w naszych czasach właśnie sztuka - może już tylko sztuka - pozwala współczesnemu człowiekowi chociaż częściowo zaspokoić dręczący go głód sensu. Tym bardziej, że złudna okazuje się nadzieja, że ten sens – sens życia! – ujawni nauka”⁵⁶.

Istotny jest też głos samych artystów – pedagogów wobec sensów ich działań i rozumienie podejmowanej przez nich roli w procesie kształcenia. Często w ich wypowiedziach występują sformułowania: „towarzystwo w procesie dojrzewania”, „pomoc i opieka w procesie wzrostu do uprawiania sztuki”. Pojawia się także metaforyczne określenie „akuszer” dla ról, jakie na siebie nakładają. Polegać mają one na towarzyszeniu w narodzinach i rozwoju dojrzałości artystycznej ucznia.

Jak zaznaczają Justyna Badeńska i Aleksandra Guzik: „Wybitni nauczyciele nie dysponują wyszukanyimi metodami i kompletną wiedzą. Tak naprawdę wyróżnia ich postawa i otwartość na drugiego człowieka. Kiedy nauczyciel obdarza swoich uczniów zaufaniem i szacunkiem, często otrzymuje je w zamian”⁵⁷. W intuicyjnym rozpoznaniu sytuacja ta wyrażana jest także werbalnie w samym pojęciu nauczania i uczenia się.

53 Panofsky Erwin, (1957) *In Defense of the Ivory Tower*, [w:] *The Centennial Review of Arts and Science*, t.1, s. 111-112.

54 Read Herbert, (1976), *Wychowanie przez sztukę*, Ossolineum, Wrocław.

55 Herbert Zbigniew, (2000), *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, s. 91.

56 Depta, Henryk, (2010), *O wychowanie estetyczne na miarę naszych czasów*, [w:] *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa, s. 33

57 Badeńska Justyna, Guzik Aleksandra, (2017), *Listy Marii Grzegorzewskiej jako narzędzie wspierające pracę pedagoga*, [w:] *Myśl pedagogiczna Marii Grzegorzewskiej*, Zeszyty Naukowe Pedagogiki Specjalnej, nr 10, Kraków, s. 104.

Słowo „uczyć” wskazuje na pokrewieństwo z pojęciem czuć. W ten sposób traktowane jest sposobem poznawania ścieżek do samodzielnego odczuwania. Jest rodzajem wskazówki, która ma prowadzić ucznia do wytworzenia podstaw dla samodzielnego rozwoju. Według Słownika języka polskiego PWN słowo „czuć”, poza podstawowymi znaczeniami takimi jak: „odbierać wrażenia za pomocą zmysłów” czy „doznawać jakichś wrażeń psychicznych”, zawiera także znaczenie związane z przeżywaniem czegoś i uświadamianiem sobie czegoś. Natomiast słowo „uczyć”, jak i jego forma zwrotna „uczyć się”, odnoszą się do takich znaczeń jak: „przekazywać komuś określone wiadomości, wiedzę, umiejętności”, „być nauczycielem”, „wdrażać kogoś w coś, ćwiczyć w czymś”, „ułatwiać poznanie czegoś, pomagać w rozwoju”, ale także „pryswajając sobie pewien zasób wiedzy, zdobywać jakąś umiejętność”, „wdrażać się do czegoś, biorąc przykład z kogoś lub czegoś, wyciągając wnioski z doświadczeń”, co można powiązać ze związaną ze znaczeniem słowa „czuć” świadomością⁵⁸.

Jednym z niezwykłych elementów w kontaktach uczeń i nauczyciel w działaniach twórczych jest poczucie wolności w wyborze mistrza jak i w wyborze ucznia. W dobie wczesnego renesansu Cennino Cennini, zauważał, że sztuka jest dziedziną, na którą zazwyczaj decydują się ludzie ze szlacheckich pobudek, na podstawie wrodzonych skłonności, które nimi kierują. Nie zaprzeczał, że także w tamtych czasach istniało grono, jak to nazywał, oddających się sztuce „dla zarobku”, jednakże wskazywał na istotę zjawiska, jaką było czyste i prawdziwe poświęcenie twórczości. Pisał: „Nie bez racji z pobudek szlacheckich decydują się niektórzy sztuce tej poświęcić, wrodzone ku niej skłonności czując.

W zdolnościach do rysunku lubują się ci tylko, którzy z przyrodzenia ku temu ciągnęci, bez jakiegokolwiek przewodnictwa, ze szlacheckości ducha idą; a z lubowania się tego dążą, by nauczyciela znaleźć i poczynają z nim sobie w posłuszeństwie powolnie mu będąc, aby dojść doskonałości. [...] ponad wszystkich są ci godni chwały, co z miłości i szlacheckości ku wzmiankowanej sztuce podążają.”⁵⁹.

Górnołotnie brzmią słowa włoskiego mistrza, ale mówią o etosie twórcy, Cennini zwraca uwagę na pielęgnowanie takich cnót, jak miłość, pokora, posłuszeństwo i wytrwałość. Współcześnie odnosimy je raczej do samego procesu nauczania i uczenia się i nie wiążemy bezpośrednio z osobą nauczyciela. Jeśli miłość, to rozumiana jako głębokie zainteresowanie i przeżywanie zagadnień artystycznych, jeśli pokora, to zmuśny proces doświadczenia, jeśli posłuszeństwo, to jedynie w kontekście samodyscypliny rozumianej jako stała chęć podejmowania działań twórczych i przewyższanie niepowodzeń lub trudności. Ostatnia z tych cnót – wytrwałość może być definiowana jako stałe zanurzenie w zagadnieniach artystycznych i objęcie nimi wszystkich aspektów życia, a nie jedynie incydentalne traktowanie sztuki jako elementu bezrefleksyjnej rozrywki. Przebywanie z mistrzem nie ma być bezrefleksyjnym dostosowaniem się do jakiegoś wzorca. Jan Łaszczuk postuluje, że jeśli uczeń ma być indywidualnością, nie może naśladować bezrefleksyjnie żadnych wzorców, nawet tych mistrzowskich⁶⁰.

Obawy wobec anachroniczności relacji mistrz – uczeń w sztuce można zestawić z optymistycznie i klarownie brzmiącą wypowiedzią wybitnego malarza doby impresjonizmu Auguste’a Renoira: „Do czasów Cenniniego malarz kształcił się równie długo, jak każdy rękodzielnik. W pracowni nie tylko rysował, uczył się także posługiwać pędzlem, ucierać farby, przygotowywać ścianę lub płótno. Wprowadzał się stopniowo w tajniki rzemiosła, z doświadczenia pokoleń czerpiąc trudną sztukę stosowania farb. Rygorystycznie narzucany młodym malarzom okres terminowania nigdy nie hamował rozwoju ich własnej indywidualności. Rafael był uczniem Perugina, a przecież stał się boskim Rafaelem.”⁶¹.

W tradycji polskiej sztuki skomplikowana osobowość Jana Matejki i jego bardzo ukierunkowane zainteresowania historyczne nie zdominowały twórczości jego uczniów. Mimo, a może właśnie poprzez specyfikę walorów pedagogicznych Matejki, z jego pracowni wyszli znani i niezależni artyści o wyraźnie zindywidualizowanym stylu, jak Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański, Maurycy Gottlieb, i Józef Mehoffer⁶².

W wywiadzie udzielonym w 2012 roku polska malarka Aleksandra Siemińska, tworząc swoje cykle malarskie, wyraźnie odwoływała się do istotnych dla niej postaci świata sztuki. Wybrała szesnastu osób, które były jej nauczycielami, tutorami, źródłami koncepcji artystycznej. Mówiła: „Dokonałam wyboru szesnastu artystów, którzy mieli wpływ na moją twórczość w sposób bardzo bezpośredni, jak Janusz Kaczmarski czy Jan Szkaradek, który był moim nauczycielem w liceum, a jednocześnie tych, których pracami się zachwycam: Nowosielskiego, Wróblewskiego, Ociepkę.”⁶³. Wypowiedź ta wskazuje na w pełni świadome i twórcze przekształcanie wzorców.

W podobnym tonie wypowiadali się też artyści, którzy udzielali wywiadów do niniejszej publikacji. W ich relacjach pełno jest nazwisk i odwołań do nauczycieli, profesorów, opiekunów, których napotkali na swojej drodze.

W takim świetle pytanie o sensowność relacji mistrz – uczeń wydaje się, zdaniem Jana Łaszczuka, bezpodstawne ze względu na doświadczenie pochodzące z praktyki licznych mistrzów i ich uczniów⁶⁴.

Badacz zwraca równocześnie uwagę na asymetrię w relacji mistrz – uczeń, gdzie uczeń jest stroną biorącą, a nauczyciel oddaje swoje umiejętności, wiedzę i angażuje się duchowo. Jednak równocześnie uzyskuje innego rodzaju korzyść jaką jest „sprawdzenie i rozwijanie mistrzostwa”⁶⁵.

Kunowski wskazuje na obopólne korzyści płynące z relacji uczniów i nauczycieli. Mówi, że jest ona ważna dla obu stron, gdyż uczeń – wychowanek zyskuje oparcie w doradcy, kierowniku czy nawet przyjacielu, a nauczyciel - wychowawca zyskuje satysfakcję ze skuteczności swojego działania⁶⁶.

61 Renoir Auguste, fragment listu z 1910 pisanego do Victora Louisa Motteza, [za:] Doerner Max, (1975), *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa, s. 13.

62 *Wielka encyklopedia malarstwa polskiego*, (2011), Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków.

63 Janota-Bzowska Magdalena, (2012), *Malarz maluje siebie*, [w:] Aleksandra Siemińska – *Malarstwo*, rysunek, Uniwersytet Technologiczno – Przyrodniczy w Bydgoszczy, Bydgoszcz, s. 112.

64 Łaszczuk Jan, (1997), *Relacja uczeń – mistrz jako podstawa dla pedagogiki twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczuka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 11.

65 Ibidem, s. 13.

66 Kunowski Stefan, (2000), *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa, s. 258.

58 *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa, [w:] <https://sjp.pwn.pl> [z dnia: 17.10.2019]

59 Cennini Cennini, (1955), *Rzecz o malarstwie*, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław, s. 5.

60 Łaszczuk Jan, (1997), *Relacja uczeń – mistrz jako podstawa dla pedagogiki twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczuka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 12.

W wywiadach przeprowadzonych z pedagogami IEA często pojawiało się zapewnienie, że artyści korzystają, ucząc się od swoich studentów. Moi rozmówcy zaznaczali, że kontakt ze studentami wzbogaca ich, wspomaga samorozwój, przynosi nowe źródła inspiracji, możliwości dotknięcia i aktualizacji nurtów współczesnego świata. Dzięki uczniom nauczyciele rewidują i doskonalą swoje umiejętności oraz zyskują motywację do dalszej pracy. Poszerzają także swoje kompetencje komunikacyjne. Świat sztuki, w przeważającej opinii należący do minionych wieków, wydaje się nie przystawać do codziennego życia wielu młodych ludzi. Nie jest w stanie wzbudzić ich zainteresowania. Krzysztofa Szmidt postuluje przywracanie ciekawości poznawczej rozumianej jako „zdolność dziwienia się”⁶⁷. Budzenie zainteresowania dziełem sztuki przez otwieranie kolejnych poziomów jego rozumienia i wielotorowość interpretacji możliwa jest także do osiągnięcia przez bliższe poznanie warsztatu i języka twórców współczesnych. Arnheim zwraca uwagę na łączność, jaka występuje między treścią dzieła – przekazem, a jego formą⁶⁸. Hermetyczność kodów artystycznych czyni sztukę obcą, niezrozumiałą. Odbiorca postrzega świat dzieł sztuki powierzchownie. „Zdarza się, że widząc i odczuwając pewne wartości dzieła sztuki, nie umiemy wyrazić ich słowami. Przyczyną naszego niepowodzenia nie jest to, że posługujemy się językiem, lecz to, że nie nauczyliśmy się przekładać postrzeżonych cech na odpowiednie kategorie.” – pisał Arnheim⁶⁹.

Jednym z zadań nauczyciela jest udostępnianie kodów. Optymalną drogą ich poznania jest poruszenie w nauczaniu i doświadczaniu elementów związanych z odczuwaniem. Translatorem sztuki może być emocjonalna więź z twórczością⁷⁰. Podwaliny tego założenia widoczne są w pismach Johna Dewey’a, który pisał: „To zmysły są narządami, które pozwalają istocie żywej uczestniczyć w wydarzeniach otaczającego świata. W tym uczestnictwie różnorodność i przepych świata aktualizują się dlań w jakości doświadczenia”⁷¹. Nad problemem wypaczenia i zaniedbania sfery emocjonalnej w procesie edukacji pochylała się Krystyna Najder-Stefaniak zaznaczając, że właśnie one decydują o działaniach człowieka w większym stopniu niż wiedza⁷².

Studenci biorący udział w projekcie, zwracali uwagę na specyficzny język komunikacji, jakim posługują się nauczyciele przedmiotów artystycznych. Poza tradycyjnie przyjętymi narzędziami komunikacji werbalnej istotne i czasem nadrzędne zadanie przypada obecnie mediom wizualnym. Oddziałują one poprzez język posługujący się środkami plastycznymi. Pedagodzy wykorzystują jako narzędzie komunikacji dzieła sztuki z ich warstwą formalną, ich znaczeniami symbolicznymi i alegorycznymi oraz kontekstami kulturowymi i społecznymi. Cały ten zespół składa się na szeroki wachlarz metafor, które mogą stanowić płaszczyznę ponadwerbalnego komunikatu.

67 Szmidt Krzysztof J., (2005), *Pedagogika twórczości, Idee, aplikacje, rady na twórczą drogę*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków, s. 96.

68 Arnheim Rudolf, (1978), *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 457.

69 Ibidem, s. 16.

70 Janota-Bzowska Magdalena, (2011), Przekaz ikonograficzny i przekaz werbalny w nauczaniu o sztuce [w:] *Komunikacja wobec wyzwań współczesności*, [pod red.:] M. Wawrzak-Chodaczek, I. Jagoszewskej, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 353.

71 Dewey John, (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, Wydawnictwo Ossolineum, Warszawa – Wrocław – Kraków – Gdańsk, s. 28.

72 Najder-Stefaniak Krystyna, (1997), *Osobowość i działania twórcze*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczyka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 42.

Jak zaznacza Tomasz Rudowski, wszelkie narzędzia, które posiada nauczyciel w kontakcie ze swoim podopiecznym mają pomóc młodym ludziom w takich obszarach, jak przeanalizowanie pragnień, weryfikowanie poglądów, wartości i czynów w celu uzyskania satysfakcjonujących wartości i wzorców zachowań.⁷³ Badacz wskazuje także, że tutor może sprzyjać rozwojowi: „cech osobowości człowieka poszukującego, wskazującego potrzeby wyższego rzędu, który nie tylko potrafi już być postrzegany pozytywnie, ale może dać z siebie dużo więcej, czyli przekraczać siebie”⁷⁴. Kontakt z czynnym zawodowo artystą w sytuacji wspólnej pracy i dyskusji może stać się jednym z elementów „sanare” definiowanego przez Stefana Kunowskiego jako samouzdrowienie, podsycanie energii i żywotności oraz chęci do życia⁷⁵.

73 Rudowski Tomasz, (2001), *Wybrane zagadnienia współczesnej edukacji plastycznej*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, s. 111.

74 Rudowski Tomasz, (2001), *Wybrane zagadnienia współczesnej edukacji plastycznej*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, s. 133.

75 Kunowski Stefan, (2000), *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa, s. 248-249.

Zakończenie i wnioski

U progu XXI wieku Wiesław Theiss ocenił, że polska pedagogika znajdowała się w kryzysie. Rozgorzała dyskusja o jej rolach i celach⁷⁶. Dwie dekady później, nadal poszukujemy odpowiedzi na istotne dla kształcenia i wychowania problemy. Dynamicznie zmieniająca się rzeczywistość nie pozwala stać w miejscu i wymaga stałego przyglądania się zagadnieniom, rewidowania wniosków, ale też przypominania sobie o istotnych teoriach i praktykach, które wymagają jedynie uwspółcześnienia, bowiem ich przesłanie jest ponadczasowe.

Wobec nowych koncepcji pedagogiki artystycznej powinien być stale obecny postulat Krzysztofa Konarzewskiego, który pisał: „Zamiast ponawiać beznadziejne próby stworzenia wyczerpującej listy naukowo uzasadnionych celów wychowania, trzeba raczej przyznać nauczycielowi prawo, z którego zresztą korzysta już w praktyce: prawo do wychowawczego eksperymentowania, w tym prawo do wychowawczego błędu.”⁷⁷.

* * *

W wyniku analizy literatury przedmiotu oraz na podstawie analizy materiału uzyskanego w toku badań zostały zrealizowane dwa cele główne, jakimi była dyskusja i refleksja wokół dobrych praktyk w edukacji artystycznej oraz redefinicja relacji mistrz – uczeń w obszarze edukacji artystycznej na przykładzie środowiska pedagogów i studentów Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie.

W przebiegu projektu badawczego uzyskano następujące benefity:

- stworzono dokumentację popularyzującą dorobek artystyczny pedagogów IEA,
- na podstawie replikacji studiów przypadku zbadano warsztat pracy twórczej czternastu artystów pracujących lub współpracujących z IEA,
- rozpoznano wybrane zagadnienia kształcenia w obrębie edukacji artystycznej na przykładzie IEA,

⁷⁶ Theiss Wiesław, (2000), Przedmowa do II wydania, [w:] Kunowski S., *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa, s. 7.

⁷⁷ Konarzewski Krzysztof, (1993), *O wychowaniu w szkole*, [w:] [pod red.:] K. Kruszewskiego, *Sztuka nauczania czynności nauczyciela*, PWN, Warszawa, s. 325.

- zbadano obszar relacji mistrz – uczeń w sztukach pięknych na przykładzie IEA w oparciu o zindywidualizowaną egzemplifikację różnorodnych praktyk w sztuce i pedagogice,
- stworzono obszar do dyskusji na temat dobrych praktyk w edukacji artystycznej.

Realizacja projektu pozwoliła na zarchiwizowanie wybranych elementów twórczego dorobku współczesnych artystów polskich, należących do grona pedagogów Instytutu Edukacji Artystycznej i stworzyła zbiór materiałów, które mogą stać się inspiracją dla dobrych praktyk związanych z procesem nauczania w szkolnictwie artystycznym, oraz kreowaniem wzorów i wzorców osobowych dla współczesnej rzeczywistości wychowawczej. Dokumentowanie dokonań artystów pozwala na przybliżanie ich dorobku szerszemu odbiorcy, także spoza środowiska akademickiego. Prezentowane w wywiadach działania twórcze egzemplifikują swoiste alter ego artystów, dzięki któremu łatwiej rozpoznać ich emocje i doznania. Stworzenie na kanwie portretów artystycznych, opowieści o sztuce i nauczaniu dało perspektywę prawdziwych losów konkretnego człowieka i uwiarygodniło przekazywane treści w oparciu o konkretne życiorysy i doświadczenia twórcze.

Można stwierdzić, że badani artyści mają dużą świadomość zadań i ról jakie podejmują w relacji z uczniami oraz przykładają dużą wagę do wychowawczej i edukacyjnej roli sztuki. Znają i rozumieją potrzebę konfrontowania przemysłów artystycznych z autorytetami w dziedzinach twórczych i postrzegają jako naturalną, intelektualną i warsztatową skłonność środowiska artystycznego. Rozumieją także odpowiedzialność wynikającą z roli nauczyciela, w którą wchodzi w kontakcie ze studentami. Z pełną świadomością wypowiadają się o towarzyszeniu młodym ludziom w narodzinach i rozwoju ich dojrzałości artystycznej.

Wszyscy rozmówcy charakteryzują się postawą twórczą wobec rozmaitych aspektów życia, także tych wykraczających poza tradycyjne działania w obrębie sztuki. Zaangażowani w liczne działania, realizują swoje pasje i zamierzenia, przekształcając je w profesjonalne działania twórcze, poparte licznymi realizacjami, wystawami, nagrodami artystycznymi oraz kolejnymi stopniami na ścieżce rozwoju artystycznego i naukowego.

Jednym z głównych motywów pojawiających się w wywiadach, jest deklarowana potrzeba pracy i samodoskonalenia. Wszyscy artyści biorący udział w projekcie są twórcami własnych teorii artystycznych. Spójność koncepcji artystycznej i teoretycznej, wspomagana zdolnościami pedagogicznymi, pozwala na szerokie spectrum oddziaływania na uczniów – studentów. Wszyscy badani, zarówno artyści – pedagodzy, jak i studenci, wskazywali tę prawidłowość, opowiadając o swoich tutorach. Artysta – pedagog harmonizuje motywy kierujące działaniem twórczym swoich uczniów. Daje podopiecznym niezbędny czas i pole do refleksji na temat celu, do którego będą podążać. Wskazuje także kryteria pozwalające na wartościowanie dokonań artystycznych. Artyści – pedagodzy, z racji wykonywanej przez siebie profesji, posługują się przykładami, które stanowią *łącznik* pomiędzy kryteriami wartościowania i odbiorcą.

Bezpośrednią korzyścią płynącą dla artystów – pedagogów jest deklarowane „sprawdzenie i rozwijanie mistrzostwa” oraz satysfakcja płynąca ze skuteczności własnego działania. Kontakt ze

studentami, uczniami wzbogaca i wspomaga ich samorozwój. Przynosi nowe źródła inspiracji. Pozwala na zrewidowanie dotychczasowych umiejętności i zdystansowanie się wobec własnej sztuki. Spotkanie z uczniem, dla pedagoga – artysty, może stać się czasem autorefleksji.

W wyniku włączenia studentów do projektu „Spotkanie z mistrzem – dyskusje w obszarze sztuk pięknych” uzyskano następujące benefity dla nauczycieli i uczniów:

- możliwość bezpośredniego poznania ciekawych postaci kultury polskiej, ich dorobku artystycznego,
- zamiana prywatnego, subiektywnego doświadczenia na doświadczenie publiczne, obiektywne,
- uwiarygodnienie artysty przez dzieło sztuki,
- weryfikacja spójności postawy artysty i wygłaszanych przez niego treści,
- możliwość uczestniczenia w wydarzeniu kulturalnym,
- pozyskanie źródła inspiracji twórczej,
- pogłębianie plastyczności umysłu i wrażliwości uczuciowej związanej z przeżyciem artystycznym,
- możliwość uczestniczenia w procesie powstawania dzieła,
- kształtowanie postawy twórczej, zarówno czynnej, jak i biernej,
- poznanie procesów związanych z konstytuowaniem dzieła sztuki,
- poznanie metod pracy artysty jako drogi do poznania jego sposobu myślenia i odczuwania,
- możliwość poznania technik i technologii warsztatowych,
- przeniesienie zagadnień teoretycznych na pole warsztatowe,
- skonfrontowanie wiedzy z praktyką twórczą,
- możliwość odnalezienia autorytetu w relacji mistrz – uczeń,
- budowanie prawidłowej i żywej relacji nauczyciel – uczeń polegającej na spotkaniu prawdziwego człowieka, który jest w stanie wyrażać w tej relacji wartości uniwersalne,
- odnajdywanie własnych rozwiązań artystycznych i pedagogicznych, wynikających z inspirowania się i zainteresowania dorobkiem tutorów,
- motywacja do własnych działań twórczych,
- możliwość przebywania w artystycznej atmosferze,
- poznanie atmosfery artystycznego atelier,
- możliwość dostrzeżenia w wybitnych twórcach „zwykłych ludzi”,
- połączenie sfery oficjalnej z prywatną jako czynnik wzbogacający uczniów i studentów o bezpośredni kontakt z twórcą, przełamujący bariery w zadawaniu pytań i dociekaniu istotnych dla studentów kwestii, pozwalający na pogłębianie bezinteresownych więzi w oparciu o kulturę współżycia na gruncie stosunków międzyludzkich,
- budowanie zaufania związanego z wiarygodnością postawy nauczyciela - artysty w wymiarze ludzkim,
- zrozumienie dla wielości odrębnych postaw twórczych,
- zindywidualizowanie koncepcji edukacyjnych dopasowanych do potrzeb uczniów,
- doznanie bardzo wysokiego stopnia swobody, która cechuje twórczość,
- możliwość dodatkowego uzyskania (nie objętego programem nauczania) korekt prac studenckich,
- uzyskanie pomocy w wyrażaniu i doznawaniu uczuć,

- uzyskanie kompetencji w ramach narzędzi komunikacji plastycznej,
- możliwość udziału w nieformalnych plenerach i stażach,
- pokonanie barier środowiskowych i pokoleniowych wobec artystycznego porozumienia,
- empatyczność i umiejętność współodczuwania pomagające w budowaniu porozumienia,
- zainteresowanie ze strony uznanych autorytetów studencką twórczością,
- pomoc w wejściu na artystyczne ścieżki,
- przeanalizowanie pragnień, weryfikowanie poglądów, wartości i czynów w celu uzyskania satysfakcjonujących wartości i wzorców zachowań,
- odnalezienie obszarów samorozwoju,
- samoświadomość związana z potrzebą uwolnienia się od nauczycieli w poszukiwaniu własnej drogi twórczej,
- projekcja własnych celów i wizji dotyczących samookreślenia się w roli artysty, (uczniowie - studenci czują potrzebę relacji ze swoimi nauczycielami i potrafią odnieść się do niej, jako do istotnego czynnika kształtującego ich własne życie),
- możliwość doznania katartycznej funkcji sztuki, polegającej na „oczyszczającym” działaniu wzruszeń,
- autentyczność przeżyć związanych z obcowaniem z realnym, a nie jedynie modelowym (szkolnym) warsztatem twórczym,
- kontakt z czynnym zawodowo artystą jako jeden z elementów „sanare”.

* * *

Fenomen artystycznego atelier jawi się jako jedna z bardziej wartościowych koncepcji w edukacji artystycznej. Miejsce to jest czymś więcej niż tylko artystyczną pracownią twórczą. W określonych warunkach, dzięki inspirującej i otwartej postawie artysty, staje się miejscem nauki i wychowania kolejnych kreatywnych pokoleń.

Pedagogika artystyczna buduje głębokie zainteresowanie zagadnieniami artystycznymi związanymi z zaangażowaniem emocjonalnym i uczuciowym. Uczy samodyscypliny i potrzeby samokształcenia poprzez proces doświadczania i stałą chęć podejmowania działań twórczych. Jej naczelnym wymogiem jest stała obecność zagadnień artystycznych we wszystkich aspektach życia.

Prawidłowo pokierowana pedagogika artystyczna powinna podążać za wskazaniem Stefana Kunowskiego, który warunkował kształtowanie talentów i uzdolnień uczniów obecnością wartości humanistycznych.⁷⁸ Niezaprzeczalnym atutem sztuki są zawarte w niej wartości uniwersalne. Ich metaforyczność ma istotny wpływ na rodzenie się refleksji u odbiorcy. Ważne zatem są kompetencje komunikacyjne artysty, wyrażane w sposób werbalny i pozawerbalny. Zbudowanie komunikatu przez jednego, konkretnego człowieka łączącego praktykę artystyczną z kompetencjami pedagogicznymi jest optymalną koncepcją dla sylwetki nauczyciela sztuki i wzmacnia wiarygodność treści.

Mimo iż złożoność sylwetki artysty wskazuje jedynie na pewne punkty zbieżne z koncepcją dobrego nauczyciela, ważne jest, aby w praktyce pedagogicznej rozwijać kierunki pedagogiki artystycznej

w oparciu o paradygmat fenomenologiczny na podstawie replikacji studiów przypadku i unaocznienie możliwych rozwiązań. W związku z tym założeniem zdefiniowanie ideału nauczyciela przedmiotów artystycznych łączy się z odnalezieniem w jego sylwetce „prawdziwego” człowieka i twórcy.

Zaistnienie optymalnych warunków dotyczy spójności i autentyczności nauczyciela możliwej, między innymi dzięki identyfikacji osoby i jej dzieła, które odzwierciedla jej sądy i wartości. Kolejnym czynnikiem jest jego intuicja pedagogiczna i podmiotowe traktowanie uczniów.

Koncepcja relacji mistrz – uczeń nie może opierać się na bezrefleksyjnym i bezkrytycznym naśladowaniu wzorców. Mistrzostwo nie jest bowiem całością postaw życiowych i twórczych, ale pewną ich potencjalną możliwością zaistnienia w różnych obszarach i osiągalną zarówno dla nauczycieli, jak i uczniów, którzy mogą stać się mistrzami swoich mistrzów.

⁷⁸ Kunowski Stefan, (2000), *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa, s. 252.

Summary:

Face to Face with the Master – Discussions in the Fine Arts

Artistic activities are an excellent way of shaping a creative but also a deeply humanistic mindset. Today the benefits of art education are no longer questioned, but there is still a need to make this type of education widely available and to develop the best teaching methods. This approach has informed the present publication, which combines reflection on art and pedagogy.

The book consists of two parts. The first includes interviews with artists who are also active as teachers. The second discusses research findings and the collected material.

The main purpose of the present undertaking is to examine good practices in art education. The interdisciplinary nature of these considerations requires the adaptation of tools from the fields of art history, art criticism, and pedagogy, including elements of vocational training.

I am fully aware of the complexities involved in fusing together art and academia. I acknowledge their differences both on the linguistic and the methodological level. Nonetheless, convinced of the significance of these topics and inspired by the daring of my masters, I am willing to take the risk involved.

* * *

To begin, I would like to express my gratitude to all of my interlocutors for accepting the invitation to take part in the project and for the time they so generously offered. The record of around a dozen conversations from 2018-2019 is an inestimable source of knowledge, experience, and heartfelt emotion to me, as well as proof of these artists' incredible goodwill.

For me, the meetings were an incredible adventure and an opportunity to look inside fascinating creative worlds.

My interlocutors belong to different generations. They also come from a variety of academic backgrounds. They represent a plethora of artistic fields, including painting, graphic art, sculpture, photography and new media. They live in different parts of Poland, from Kraków and Warsaw to Olsztyn. What they share is a special place – the old tenement house at 16 Spiska Street in Warsaw, where the Institute of Art Education of the Maria Grzegorzewska University is based.

From the viewpoint of art history, the interviews in this book archive selected aspects of the creative output of contemporary Polish artists teaching at the IAE. From the standpoint of education, they reflect the special educational practices involved in teaching art-related subjects. In my view, they may well inspire a new discussion on art education.

* * *

Two major objectives have been achieved through an analysis of relevant scholarly literature as well as the materials obtained during the course of the study, namely: discussion of and reflection on good practices in art education in addition to a redefinition of the master – student relationship in art education, using examples collected from the faculty and students of the Maria Grzegorzewska University Institute of Art Education.

The following benefits were obtained thanks to the study:

- A documentation promoting the achievements of IAE faculty,
- Based case study replication, the creative practices of fourteen artists teaching at or collaborating with the IAE were examined,
- A selection of teaching-related questions specific to art education have been identified with specific reference to the IAE,
- The master – student relationship in the fine arts was examined within the IAE context based on examples of artistic and teaching practice,
- An area has been opened for discussion about good practices in art education.

The project also allowed us to archive selected aspects of the creative output of contemporary Polish artists – members of the teaching staff of the Institute of Art Education – and to put together a set of materials providing examples of good practices in art education as well as standards and personal models which may be helpful in today's educational reality. By documenting the achievements of artists we can also introduce their work to a broader audience, including those outside the academic community. The creative practices described in the interviews exemplify the artists' idiosyncratic alter egos, giving us a broader understanding of their emotions and experiences. Writing a story about art and teaching based on the careers of individual artists has also allowed us to showcase the subject through authentic personal stories and to make the message more convincing by attaching it to real bios and creative experiences.

It can be said that the artists involved in the project have a deep understanding of the tasks and roles that they undertake with regard to their students and that they are highly committed to the educative and didactic role of art. They are aware of and understand the need to share one's artistic reflections with creative authorities as a natural intellectual and practical impulse of artists. They are also aware of the responsibility that comes with being a teacher and which informs their interactions with students. When speaking of accompanying young people during the birth and development of their artistic maturity, they are well-aware of what is at stake.

All of the interlocutors display a creative approach to various aspects of life, beyond the traditionally understood scope of art. Involved in numerous activities, they pursue their passions and goals, turning them into professional pursuits substantiated by numerous projects, exhibitions, prizes and successive stages in their artistic and academic development.

One of the main motivations stated in the interviews is the need to work and to move forward. All of the artists involved in the project have coined their own artistic theories. A practical approach that is consistent with one's theoretical outlook, further assisted by didactic talent allows these educators to really make a difference for their students. All of those interviewed – both teaching staff and students – pointed this out when talking about their mentors. The artist teacher brings harmony to the motives informing the creative endeavors of his students. He gives his disciples the necessary time and space to reflect on what they want to accomplish. He also introduces them to the criteria for assessing artistic productions. Thanks to their professional experience, artist teachers are able to provide examples that connect such assessment criteria to audiences.

The immediate benefit that artist teachers derive from their work, as they say, is the opportunity to “test and develop their mastery,” compounded by the feeling of reward when their work bears fruit. Contacts with students enrich and boost their self-improvement. They are a source of inspiration. Teaching allows them to refine their skills and to look at their own undertakings from a new perspective. For an artist teacher, working face to face with a student can be a time of self-reflection.

The following benefits for both students and teachers were reaped as a result of including students in the “Face to Face with the Master – Discussions in the Fine Arts” project:

- The opportunity to directly meet interesting figures on the Polish cultural scene and to discover their artistic achievements,
- Turning one's private, subjective experience into a public and objective one,
- Lending credibility to the artist through the work of art,
- Verifying the unity between an artist's attitude and statements,
- Opportunities to take part in cultural events,
- Finding a source of creative inspiration,
- Increasing mental plasticity and emotional sensitivity in connection with artistic experience,
- Opportunities for taking part in the process of creating a work,
- Fostering creative attitudes, both receptive and active,
- Getting to know the processes by which an artwork comes into being,
- Discovering how an artist thinks and feels by looking at his methods,
- Opportunities for learning about practical techniques and technologies,
- Putting theoretical posits into practice,
- Comparing knowledge with creative practice,
- Opportunities for finding an authority in the master – student relationship,
- Building a respectful and vibrant master – student relationship grounded in meeting a real person

- who is capable of expressing universal values within the said relationship,
- Arriving at one's own artistic and pedagogical solutions inspired by the achievements of one's mentors,
 - Motivation for pursuing one's own creative work,
 - Opportunities to be part of an artistic context and atmosphere,
 - Getting to know the atmosphere of an art studio,
 - Opportunities to see renowned artists as "ordinary people",
 - Connecting the official and the private sphere to give students an enriching opportunity to meet artists directly, removing barriers to students' questions and probing about topics of interest to them, allowing them to cultivate authentic connections based on respect and mutual rapport,
 - Building trust in the artist teacher based on the latter's honest human attitude,
 - Understanding artistic pluralism,
 - Adapting educational models to the individual needs of students,
 - Experiencing a high degree of artistic freedom,
 - Opportunities to get feedback on one's works (beyond what is included in the academic program),
 - Obtaining help in expressing and experiencing one's emotions,
 - Learning to use visual communication tools,
 - Opportunities to take part in informal open-air workshops and internships,
 - Overcoming social and intergenerational barriers through shared artistic understanding,
 - Empathy in building connections,
 - Having one's works reviewed by recognized art authorities,
 - Assistance in embarking on one's artistic path,
 - Re-assessment of one's expectations, beliefs, values and pursuits in order to develop rewarding values and objectives,
 - Identifying areas for self-development,
 - Self-awareness and awareness of the need to liberate oneself from teachers in the search for one's personal creative path,
 - Projecting one's personal objectives and vision regarding what it means to be an artist, (students feel the need to relate to their teachers and are capable of recognizing this relationship as an important factor shaping their lives),
 - Opportunities for experiencing the cathartic function of art, i.e., the purifying power of emotions,
 - Authentic experiences derived from doing art in a real and not only in a theoretical (school) setting,
 - Interacting with a professional artist can become an element of the healing process ("sanare").

The art studio phenomenon seems to be one of the most valuable ideas in art education. This place is more than simply a creative atelier. Given specific conditions, thanks to the open and inspiring attitudes of artists, it becomes a space of learning, where different generations can educate one another.

By involving the emotions, art education can stimulate a genuine interest in issues of art. It promotes self-discipline and awareness of the need to hone one's skills through a process of expe-

riencing and being continually open to creative impulses. Its chief requirement is to keep art issues present in all areas of one's life.

A proper art education should follow the directive of Stefan Kunowski, who believed that talents and skills can only be elicited where humanistic values are present⁷⁹. The universal values enshrined in art are an undeniable boon. Their metaphorical nature plays an important role in evoking reflection in the viewer. The artist's verbal and non-verbal communication skills are therefore important. A message constructed by someone who combines art practice and teaching competence is the best model for art teaching and makes the content so transmitted more persuasive.

Even though there is only some overlap between what it means to be a good artist (with all the complexity and idiosyncrasy involved) and what it means to be a good teacher, it is important to develop art education based on the phenomenological paradigm involving the replication of case studies and actual demonstration of possible solutions. In light of this assumption, defining the art teacher ideal means that we have to find the "real" man or woman behind the artist.

In optimal conditions, the teacher is dependable and authentic, identifiable with his work, which reflects his judgments and values. The teacher's vocational intuition and empowering treatment of students is another important factor.

The master – student relationship cannot simply be based on uncritical and mechanical emulation. Mastery does not refer to the full range of everyday and creative attitudes but only to their potential actualization in different spheres. This is attainable both for teachers and their students, who can become masters of their masters.

Indeks osób:

Afanasjew Alina 89	Bugalski Michał 78	Elżbieta I 115	Gorczyca Łukasz 95	Koper Bruno 9, 112, 113, 115, 170	Modzelewski Jarosław 13, 64
Althamer Paweł 103	Bukowski Piotr 38	Falat Julian 46	Gostomski Zbigniew 135, 139	Korolkiewicz Łukasz 12	Mondrian Piet 66
Anaksymander 138	Burgoyne John 171	Fangor Wojciech 135	Goszczyńska Monika 15	Kosińska Anna 70	Monet Claude 46
Anaksymenes 138	Canaletto 126, 129	Farthing Stephen 34	Gottlieb Maurycy 189	Kotara Magdalena 139	Moniuszko Stanisław 128
Arbus Diane 103	Cennini Cennino 177, 188	Fiennes Sophie 160	Grabiński Stefan 87	Kowalska Faustyna 89, 127	Morka Ewa 14
Arnheim Rudolf 190	Chodorowska Magdalena 139	Floreński Paweł 36	Grzegorzewska Maria 9, 12, 24, 34, 44, 54, 64, 74, 86, 100, 112, 124, 134, 146, 181, 193, 199, 200	Kowalski Rafał 13	Mroczkowski Grzegorz 9, 24, 25
Badeńska Justyna 187	Churchill Winston 114	Foster Wallace David 158	Guardi Francesco 126	Kraśkiewicz Lucyna 38	Mumford Alan 171
Baldessari John 102	Ciechowicz Angelika 70	Fra Angelico 27	Guzik Aleksandra 187	Kraupe Janina 47	Mysłakowski Zygmunt 181
Balthus 66	Clero Claude 186	Franz Joseph 114	Gwiazda Grzegorz 94	Kruczkowski Wiesław 13	Nacht-Samborski Artur 45, 46
Balzac Honoré de 49	Cybis Jan 46Czapski Józef 39, 46	Friedrich Caspar David 151	Haller Józef 114	Kruszewski Krzysztof 182	Najder-Stefaniak Krystyna 190
Baranowski Krzysztof 156	Czarnota Anna 38	Galkowska Monika 162	Heraklit z Efezu 137	Ksenofanes 137	Nietzsche Friedrich 157
Batory Stefan 74, 127	Czekaj Jacek 90	Garibaldi Giuseppe 114	Herbert Zbigniew 187	Kulisiewicz Tadeusz 129	Nitecka Natalia 14
Belting Hans 76	Czyńska Małgorzata 17	Garwatowski Stefan 56	Hiroshige 35	Kunowski Stefan 189, 191, 196, 203	Nowicka-Kozioł Maria 174
Białostocki Jan 187	Dali Gala 115, 116	Gawron Piotr 49	Hitchcock Alfred 160	Kurzaj Robert 57	Nowosielski Jerzy 67, 128, 189
Bieńkowski Andrzej 12	Dali Salvador 115, 116	Giedroyc Michał 91	Hokusai 36	Kuzyszyn Konrad 146, 147	Ociepka Teofil 189
Bieńkuńska Marzena 56	Dawicki Oskar	Gierowski Stefan 24, 25, 29, 135, 139	Hyla Adolf 127	Kwiatkowska-Zwolan Agnieszka 9, 134, 135	Ogórek Łukasz 146
Bieńkuński Marek 57	Dawid Jan Władysław 181	Gieryski Aleksander 126	Itkonen Mariatta 117	Lacan Jacques 106	Okoń Wincenty 178, 180, 181, 182, 183, 185
Bieńkuński Wiesław 9, 54, 55, 105, 140	Dewey John 190	Gieryski Maksymilian 126	Jadwiga Andegaweńska 90, 115	Leszczyńska Marta Anna 176	Olbrycht Katarzyna 173
Bonaparte Napoleon 114	Długosz Mikołaj 16	Glaubitz Jan Krzysztof 127	Jan Paweł II 91	Lindgren Astrid 87	Olszewski Czesław 15
Boznańska Olga 46	Drogowski Jarema 9, 100, 101	Glazer-Rudzińska Zofia 44	Januszewski Zenon 54, 56	Loegler Romuald 90	Olszewski Miet 74
Brandt Józef 46	Durda-Dmitruk Magdalena 14	Gliński Jakub 80	Jarema Maria 46	Lonty Sabina 55	Ossowski Stanisław 173
Breton André 116	Dziemidok Bohdan 186	Gloton Robert 186	Jaruga Katarzyna 14	Lucyna Dziaczkowska 172	Ostoja- Chrostowski Stanisław 45
Breyer Tadeusz 45	Ebert Anna 70	Gocłowski Tadeusz 90	Jawlensky Aleksiej 75	Łaszczuk Jan 185, 188	Ostoja-Lniski Błażej 100
Brincken Adam 74, 88, 89, 91	Eco Umberto 160	Goetz Henri 116	Jonesco Eugène 117, 118	Lyczkowiak Barbara 18	Owidzka Jolanta 129
Brukwicki Jerzy 67	Einstein Albert 182	Gombrich Ernst 174	Jurkowski Mikołaj 162	Macron Emmanuel 114	Panek Jerzy 27
Brzozowski Tadeusz 47	Eliasson Olafur 102	Gombrowicz Witold 49, 86	Kaczmarek Janusz 34, 38, 68, 189	Madsudaira Rina 37	Pankiewicz Józef 46, 47, 48
			Kandinsky Wassily 115	Magritte René 116	Panofsky Erwin 187
			Kasuya Akiko 37	Malczewski Jacek 189	Parandowski Jan 176
			Katarzyna II Wielka 115	Mamos Ryszard 57	Paruch Stefan 9, 14, 64, 65, 151
			Kazimierowski Eugeniusz 127	Masłoń Monika 9, 146, 147, 162	Pasiewicz Adam 55
			Kelly Ellsworth 78	Matejko Jan 46, 189	Pasiewicz Kalikst 55
			Keret Edgar 70	Matisse Henri 28	Pasiewicz Stefan 55
			Kiesner Maria 9, 12, 13, 38, 66	Mehoffer Józef 46, 189	Pągowska Teresa 44, 46
			Klee Paul 47, 81	Michałowski Piotr 46	Perugino Pietro 189
			Kobro Katarzyna 16, 17	Mickiewicz Adam 49, 127	Picasso Pablo 66, 113, 116
			Konarzewski Krzysztof 193	Mignot Jean 182	Poe Edgar Allan 87, 116
			Kooning Willem de 78	Míšek Karel 117	Pollock Jackson 66, 78
				Młodożeniec Stanisław 117	Poniatowski Stanisław August 127

Potworowski Tadeusz Piotr 46, 80
Poussin Nicolas 15, 34, 36
Prus Bolesław 126
Pruszkowski Tadeusz 45
Przyborek Grzegorz 146
Przybylski Janusz 56
Przyszychowska Maria 15
Rafael Santi 189
Rayzacher Agnieszka 75
Read Herbert 176
Reinhardt Ad 78
Renoir Auguste 189
Richter Gerhard 16,17
Ripa Cezare 70
Robakowski Józef 146, 147
Rodakowski Henryk 46
Rodziński Stanisław 90
Rorty Richard 157, 158
Rothko Mark 78
Rubens Peter Paul 76
Rublow Andriej 36
Rudowski Tomasz 191
Rudziński Andrzej 56
Rudzka–Cybisowa Hanna 47
Rumiancew Daniel 9, 156, 157
Rzepiński Czesław 46
Sadlej Tomasz 9, 124, 125
Sandomierz Agnieszka 15
Sarfis Thierry 117
Seurat Georges 77
Siemińska Aleksandra 37, 189
Sienicki Jacek 44, 46, 48
Sikorski Władysław 114
Simon Janek 158
Skalski Janusz 149
Skłodowska-Curie Maria 182
Skoczylas Władysław 45
Słowacki Juliusz 49

Snarska Irena 139
Sobieska Marysieńka 127
Sokrates 157
Sołowjow Władimir 91
Sołtan Jerzy 45
Sopoćko Michał 127
Stabrowski Kazimierz 45
Stanisławski Jan 46
Starowiejski Franciszek 117
Stasiak Joanna 9, 15, 34, 35, 67
Strent Rafał 44, 56, 139
Strent Zdzisław 56
Strzemiński Władysław 105, 146, 182
Surowiec Andrzej 89
Szajna Józef 12
Szczepański Stanisław 46
Szewczuk Włodzimierz 172
Szkardak Jan 189
Szmidt Krzysztof 190
Szuman Stefan 181
Szydłowski Stefan 28
Tales z Miletu 137
Tarasewicz Leon 13, 64, 69
Tarasin Jan 139, 140
Tarkowski Edward 24
Tarruella Rosa 178
Tchórzewski Jerzy 54, 56
Telakowska Wanda 128
Tetmajer Włodzimierz 46
Theiss Wiesław 193
Tischner Józef 91, 92
Tokarska Urszula 172
Tomaszewski Henryk 45, 56, 112, 116, 117, 118
Truitt Anne 78
Trzeszczkowski Stanisław 37, 125, 128
Turner William 135
Tuymans Luc 67
Vasari Giorgio 177

Wachowiak Krzysztof 134
Wajda Andrzej 69
Walawska Ewa 56
Waliszewska Aleksandra 38
Warburg Aby 78
Wasilewski Mieczysław 12
Widomska Małgorzata 9, 74, 75
Widzyński Aleksander 74
Wierzchowska Wiesława 168, 172
Wiktoria Hanowerska 115
Winiarski Ryszard 124
Winiecki Władysław 100
Winnicka-Gburek Joanna 172, 180
Wiśniewski Andrzej 28
Witkiewicz Stanisław Ignacy 46
Witz Ignacy 177
Wnuk Marian 46
Wołoszański Bogusław 160
Woszczyński Mariusz 9, 44, 45
Woźniak Roman 14
Wójcik Anna 14
Wróblewski Andrzej 189
Wyczółkowski Leon 46
Wyspiański Stanisław 46, 189
Zemła Gustaw 90
Ziemski Rajmund 44, 45, 46, 49
Žižek Slavoj 160
Zwierzchowski Andrzej 14
Zychowicz Maciej 9, 86, 87
Życiński Józef 91
Żygulski Zdzisław 126

Spis ilustracji:

Maria Kiesner, *Korngold na Francuskiej*, 2019, 60x60 cm, akryl na płótnie s. 20

Maria Kiesner, *Rubinsky House 2*, 2019, 100x140 cm, akryl na płótnie s. 20

Maria Kiesner, *PLO w Gdyni*, 2019, 121x100 cm, akryl na płótnie s. 21

Maria Kiesner, *Collage z Łosiówką*, 2019, 100x140 cm, akryl na płótnie s. 22

Maria Kiesner, *Dworzec w Gdyni Strzemińskiego*, 2019, 140x100 cm, akryl na płótnie s. 23

Grzegorz Mroczkowski, *Pejzaż szary*, 2015, 200x70 cm, tempera żółtkowa s. 30

Grzegorz Mroczkowski, *Skosy*, 2015, 120x240 cm, tempera żółtkowa s. 31

Grzegorz Mroczkowski, *CZ-B -K*, 2016, 60x150 cm, tempera żółtkowa s. 32

Grzegorz Mroczkowski, *Tryptyk*, 2016-17, 120x360 cm, tempera żółtkowa s. 33

Grzegorz Mroczkowski, *CZ-B II*, 2015, 120x240 cm, tempera żółtkowa s. 33

Joanna Stasiak, *Ichtys II*, 2018, 197x163 cm, malarstwo na jedwabiu s. 40

Joanna Stasiak, *Miasta ryb*, 2019, 260x230 cm, malarstwo na jedwabiu s. 41

Joanna Stasiak, *Pejzaż z górą*, 2012, 175x113 cm, malarstwo na jedwabiu s. 42

Joanna Stasiak, *Małpa*, 2012, 130x110 cm, malarstwo na jedwabiu s. 43

Mariusz Woszczyński, *Łuck*, 2013, 45x65 cm, olej na płótnie s. 51

Mariusz Woszczyński, *Fryzjer czerwony*, 2015, 55x65 cm, olej na płótnie s. 52

Mariusz Woszczyński, *Pejzaż z rowerzystą*, 2015, 80x110 cm, olej na płótnie s. 52

Mariusz Woszczyński, *Dobosz wileński*, 1999, 110x75 cm, olej i akryl na płótnie s. 53

Wiesław Bienkuński, z cyklu *Portrety z Kaborna (Olek)*, 2019, 34x25 cm, akwarela, rysunek s. 60

Wiesław Bienkuński, *Spotkanie*, 2017, 50x64,5 cm, akwatinta, akwaforta, tłusta kredka s. 61

Wiesław Bienkuński, „*portret*” (5), 2004, 29,5 x 42 cm, gwasz s. 62

Wiesław Bienkuński, z cyklu *Portrety z Kaborna (Zdzisiek)*, 2019, 36x25 cm, akwarela, rysunek s. 63

Stefan Paruch, *Skafander 1*, 2016, 178x100 cm, akryl na płótnie s. 71

Stefan Paruch, *Skafander 2*, 2016, 200x100 cm, akryl na płótnie s. 72

Stefan Paruch, *Skafander 3*, 2016, 200x210 cm, akryl na płótnie s. 73

Małgorzata Widomska, *Firana*, 2019, 120x80cm, olej na płótnie s. 83
 Małgorzata Widomska, *Wspólne dobro*, 2019, 180x170cm, olej na płótnie s.84
 Małgorzata Widomska *Tłusty ślad na niebie*, 169x220cm, olej, 2019 s.84
 Małgorzata Widomska, *Serce Piotra*, 2019, 110x110cm, olej na płótnie s. 85
 Maciej Zychowicz, Tryptyk Emaus, 2005-2006, kościół Zmartwychwstańców w Krakowie (malarstwo Adam Brincken). drewno, akryl, kamień s. 96
 Maciej Zychowicz, Wygnanie z Raju, 2005, 50x18 cm, brąz, kamień s. 97
 Maciej Zychowicz, Droga, 2008, 50x 5 cm, brąz, kamień s. 98
 Maciej Zychowicz, Stabat Mater, 1995, 234x100 cm, węgiel, papier s. 99
 Jarema Drogowski, *Kulturysta*, s. 108
 Jarema Drogowski, *Orzeł - Kto ty jesteś*, technika kolażu s. 109
 Jarema Drogowski, *FREUDE – RADOŚĆ*, s. 110
 Jarema Drogowski, *I need you* - tekst z wykorzystaniem znaku interpunkcyjnego szeptu s. 110
 Jarema Drogowski, *Jedynaczka / Only child - Jarema Drogowski / Diane Arbus* s. 111
 Bruno Koper, *Bruno Zygmunt Sikorski*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz s. 120
 Bruno Koper, *Winston Leonard Koper*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz s. 121
 Bruno Koper, *Charles Koper, Prezydent*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz s. 122
 Bruno Koper, *Józef von Hallen Repuburg Koper*, 2017, 100 x 70 cm, gwasz s. 123
 Tomasz Sadlej, *Wskrzeszenie*, 2019, 250x200 cm, malarstwo na jedwabiu s. 130
 Tomasz Sadlej, *Płonący horyzont*, 2017, 230x330 cm, malarstwo na jedwabiu s. 131
 Tomasz Sadlej, *Wulkan*, 2010, 350x400 cm, malarstwo na jedwabiu s. 132
 Tomasz Sadlej, *Katastrofa w ogrodzie*, 2016, 250x250 cm, malarstwo na jedwabiu s. 133
 Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, *Pneuma I 4/10*, 2018, 112 x 76 cm, linoryt s. 142
 Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, *Arche – P 6/10*, 2018, 110 x 70 cm, druk wypukły s. 143
 Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, *Terra I 3/5*, 2018, 100x 70 cm, linoryt, kolograf s. 144
 Agnieszka Kwiatkowska-Zwolan, *Terra IV 3/3*, 2018, 100x 70 cm, linoryt, kolograf s. 145
 Monika Masłoń, *Komfort dalekiego patrzenia*, 2014, instalacja wideo s. 153
 Monika Masłoń, *Do zobaczenia*, 2013, instalacja wideo s. 154
 Monika Masłoń, *Myszy*, 2019, wideo VR 180 3D s.155
 Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju*, 2007-2015, 24 fotografie, pokaz przezroczy s. 163
 Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju*, 2007-2015, 24 fotografie, pokaz przezroczy s. 164
 Daniel Rumiancew, *Tańcząc ze łzami w oczach*, 2008, wideo, dźwięk s. 165

Bibliografia:

Ackerman James S., (1949), „*Ars Sine Scientia Nihil Est*” *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, [w:] *The Art Bulletin*, Vol. 31, No. 2 (Jun., 1949), pp. 84-111.
 Arnheim Rudolf, (1978), *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
 Badeńska Justyna, Guzik Aleksandra, (2017), *Listy Marii Grzegorzewskiej jako narzędzie wspierające pracę pedagoga*, [w:] *Mysł pedagogiczna Marii Grzegorzewskiej*, Zeszyty Naukowe Pedagogiki Specjalnej, nr 10, Kraków, s. 101-106.
 Białostocki Jan, (1972), *O funkcjach sztuki i jej historyków*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki*, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, PWN, Warszawa, s. 9-15.
 Burgoyne John, Mumford Alan, (2001), *Learning from the case metod, A report to the European Case, Clearing House, Cranfield*.
 Cennini Cennino, (1955), *Rzecz o malarstwie*, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław.
 Dawid, Jan Władysław, (1927), *O duszy nauczycielstwa*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
 Depta Henryk, (2008), *O wychowaniu z perspektywy sztuki*, [w:] *Estetyka, sztuka, media - Przestrzenie i konteksty pedagogiczne*, [pod red.:] M. Jabłońskiej, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław, s. 87-95.
 Depta, Henryk, (2010), *O wychowanie estetyczne na miarę naszych czasów*, [w:] *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa, s. 25-37.
 Dewey John, (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, Wydawnictwo Ossolineum, Warszawa –Wrocław –Kraków-Gdańsk.
 Doerner Max, (1975), *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa.
 Dziaczkowska Lucyna, (2016), *Metoda biograficzna w badaniach pedagogicznych*, [w:] *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*, [pod red.:] R. Skrzyniarz, L. Dziaczkowskiej, D. Opozdy, Wydawnictwo Episteme, Lublin, s. 437-450.
 Dziemidok Bohdan, (2012), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa.
 Freinet Celestyn, (1976), *O szkołę ludową. Pisma wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Gładkowska Ewa, (2006), *Interdyscyplinarność w badaniu współczesnego dzieła sztuki*, [w:] *Granice dyscyplin -arne w humanistyce*, [pod red.:] J. Kowalewskiego, W. Piaska, M. Śliwy, Colloquia Humaniorum, Olsztyn, s. 197-201.

Glaser Barney Galland, (2001), *The grounded theory perspective*, [w:] *Conceptualization contrasted with description*, Sociology Press, Mill Valley, s. 114-145.

Gloton Robert, Clero Claude, (1985), *Twórcza aktywność dziecka*, Wydawnictwo WSIP, Warszawa.

Gombrich, Ernst H., (2008.) *O sztuce*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.

Grzegorzewska Maria (1958), *Listy do młodego nauczyciela*, T.II. Warszawa.

Herbert Zbigniew, (2000), *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.

Janota-Bzowska Magdalena, (2011), *Przekaz ikonograficzny i przekaz werbalny w nauczaniu o sztuce* [w:] *Komunikacja wobec wyzwań współczesności*, [pod red.:] M. Wawrzak-Chodaczek, I. Jagoszewskiej, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 351-360.

Janota-Bzowska Magdalena, (2012), *Malarz maluje siebie*, [w:] *Aleksandra Simińska – Malarstwo, rysunek*, Uniwersytet Technologiczno – Przyrodniczy w Bydgoszczy, Bydgoszcz, s. 104-116.

Konarzewski Krzysztof, (1993), *O wychowaniu w szkole*, [w:] *Sztuka nauczania czynności nauczyciela*, [pod red.:] K. Kruszewskiego, PWN, Warszawa, s. 284-345.

Kruszewski Krzysztof, (1993), *Indywidualizacja kształcenia*, [w:] *Sztuka nauczania czynności nauczyciela*, [pod red.:] K. Kruszewskiego, PWN, Warszawa, s. 242-253.

Kunowski Stefan, (2000), *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa.

Łaszczyk Jan, (1997), *Relacja uczeń – mistrz jako podstawa dla pedagogiki twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczyka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 11-13.

Leszczyńska Marta Anna, (2010), *Wychowanie (soma)estetyczne w koncepcji R. Shustermana*, [w:] *Sztuka i wychowanie, Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, s. 366-374.

Mangan John, (2004), *Combining Quantitative and Qualitative Methodologies in Logistics Research*, [w:] *International Journal of Physical and Logistics Management*, t. 34, nr 7, s. 565-578.

Mysłakowski Zygmunt, (1964), *Wychowanie człowieka w zmiennej społeczności*, Książka i Wiedza, Warszawa.

Najder-Stefaniak Krystyna, (1997), *Osobowość i działania twórcze*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczyka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 40-42.

Nowicka-Kozioł Maria, (1997), *Podmiotowość jako warunek twórczości*, [w:] *O pedagogice twórczości*, [pod red.:] J. Łaszczyka, Wydawnictwo WSPS, Warszawa, s. 32-39.

Okoń Wincenty, (1970), *O postępie pedagogicznym*, Książka i Wiedza, Warszawa.

Okoń Wincenty, (1993), *Wizerunki sławnych pedagogów polskich*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Okoń Wincenty, (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa.

Olbrycht Katarzyna, (1996) *Dyskusja panelowa*, Znak, nr 11 (498), s. 29-40.

Olszówka Bernadetta, Gwóźdź Urszula, (2017), *Maria Grzegorzewska – jako twórca polskiej pedagogiki specjalnej*, [w:] *Myśl pedagogiczna Marii Grzegorzewskiej*, Zeszyty Naukowe Pedagogiki Specjalnej, nr 10, Kraków, s. 11-15.

Ossowski Stanisław, (1958), *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa.

Panofsky Erwin, (1957) *In Defense of the Ivory Tower*, [w:] *The Centennial Review of Arts and Science*, t.1, s. 111-122.

Parandowski Jan, (1965), *Luźne kartki*, Ossolineum, Wrocław.

Perry Chad, (1998), *Processes of a case study methodology for postgraduate research in marketing*, [w:] *European Journal of Marketing*, t. 32, nr 9/10.

Popek Stanisław, (2001), *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

Przedmiot, źródła i metody badań w biografii, (2015), [pod red.:] R. Skrzyniarz, L. Dziaczkowskiej, D. Opozdy, Wydawnictwo Episteme, Lublin.

Read Herbert, (1976), *Wychowanie przez sztukę*, Ossolineum, Wrocław.

Read Herbert, (1982), *Sens sztuki*, PWN, Warszawa.

Rudowski Tomasz, (2001), *Wybrane zagadnienia współczesnej edukacji plastycznej*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.

Słownik języka polskiego, PWN, Warszawa, [w:] <https://sjp.pwn.pl> [z dnia: 17.10.2019]

Słownik psychologiczny, (1979), [pod red.:] W. Szewczuka, WP, Warszawa.

Strzezińska Nika, (2001), *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzezińskim*, Scholar, Warszawa.

Strzeziński Władysław, (2016), *Teoria widzenia*, Wydawca: Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.

Szmidt Krzysztof J., (2005), *Pedagogika twórczości, Idee, aplikacje, rady na twórczą drogę*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.

Szuman Stefan, (2014), *Osobowość i charakter*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Taber Keith S., (2014), *Methodological issues in science education research: A perspective from the philosophy of science*, [w:] *International Handbook of Research in History*, Vol. 3, Philosophy and Science Teaching, Springer, Dordrecht, s. 1839-1893.

Tarruella Rosa, (2010), *Artyści, dzieci, nauczyciele: impresariowie współczesnej edukacji artystycznej*, [w:] *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, [pod red.:] K. Pankowskiej, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa, s. 124-127.

Tokarska Urszula, (1995), *W poszukiwaniu jedności i celu. Wybrane techniki narracyjne*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii osobowości*, [pod red.:] A. Gaudowej, UJ, Kraków, s. 169 – 204.

Vasari Giorgio, (1980), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PIW, Kraków.

Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, (2011), Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków.

Wierzchowska Wiesława, (1991), *Autoportrety*, Agencja Wydawnicza Inster, Warszawa.

Winnicka-Gburek Joanna, (2000), *Możliwość wykorzystania analizy biografii twórców sztuki współczesnej w kształceniu postaw altruistycznych*, [w:] *U podstaw edukacji plastycznej*, Sztuka – edukacja, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 81-84.

Witz Ignacy, (1961), *Wielcy samoucy w malarstwie*, Wydawnictwo Związkowe, Warszawa.

Wójcik Piotr, (2013), *Znaczenie studium przypadku jako metody badawczej w naukach o zarządzaniu*, [w:] *E-mentor nr1 (48) / 2013*, w: <http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/48/id/983> [z dnia:19.09.2019]

Autorka dziękuje za pomoc w realizacji niniejszej publikacji Paniom Monice Bielskiej-Łach,
Magdalenie Durdzie-Dmitruk, Annie Netrowskiej oraz studentkom i studentom z Koła
Naukowego Miłośników Sztuki

(...)Zebrane materiały, zdobyte podczas ankietyzacji, analiz koncepcji, praktyk pedagogów są doskonałymi inspiracjami i wskazówkami jak tworzyć dobre praktyki związane z procesem nauczania w szkolnictwie artystycznym.

Praca Magdaleny Janoty-Bzowskiej ze względu na swój interdyscyplinarny charakter może zainteresować szerokie grono czytelników, artystów, pedagogów, studentów, jak i osoby nie związane z wymienioną działalnością.

(...) pokazuje jak ważne jest połączenie teorii i praktyki, akcentuje znaczenie uważności i dialogu, „rozpoznanie predyspozycji, usłyszenie tego, co ktoś chce powiedzieć” – jak trafnie ujęła to prof. Joanna Stasiak.

(z recenzji prof. dr hab. Joanny Imielskiej)

Opracowanie *Rozmów* to ciekawa lektura o wartości nie tylko naukowej, jest również źródłem biograficznym tłumacząc z języka greckiego *bíos* – ‚życie’ i *gráphō* – ‚piszę’, stanowi pracę wzbogaconą o elementy analityczne, krytyczne i podsumowujące odbyte spotkania.

Lektura *Rozmów* pozwoliła na poznanie nie tylko tajemnic i drogi twórczej poszczególnych artystów, ukazała mi jednocześnie prawdziwe osobowości pedagogów jakimi są na co dzień, a które w codziennym biegu życia nie rysują się wyraźnie. Za każdym z nich kryje się szereg wspaniałych opowieści, historii, przeżyć które wraz z ich dziełami tworzą komplementarną jedność.

Zachęcam do lektury!

(z recenzji prof. dr hab. Agnieszki Rożnowskiej-Jasiewicz)