

A U T O R E F E R A T

WITOLD PICHURSKI

Instytut Sztuki
Uniwersytet Opolski

Opole 2015

INFORMACJE OSOBOWE

1. Imię i nazwisko:

WITOLD PICHURSKI

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

2009

Doktorat w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplina artystyczna:

sztuki piękne – rzeźba Wydział Rzeźby Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Tytuł: *Drogowskazy* Promotor: prof. dr hab. Marian Molenda

2000

Dyplom magistra sztuki w dyscyplinie artystycznej: rzeźba

Wydział Rzeźby Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Promotor: prof. dr hab. Marian Konieczny

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

Zatrudniony w latach 2002 – 2009 jako asystent; od roku 2009 do chwili obecnej jako adiunkt w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Opolskiego.

4. Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję cykl rzeźbiarski pod tytułem **Wertykale** jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

CZĘŚĆ I

Wprowadzenie

Moja artystyczna przestrzeń to zmysłowe doświadczanie tworzywa, poznawanie jego złożonej struktury, właściwości materii, kolorytu, aby zrozumieć, dostrzec i wydobyć walory formy. Budowanie kompozycji, precyzyjne konstruowanie osi, przetwarzanie, wplatanie autorskich myśli to najistotniejsze elementy mojego procesu twórczego.

Praca nad rzeźbą podąża **różnymi drogami**, czasem, zobaczony kształt – sam nadaje bieg myślom, pojawia się historia, która domaga się utrwalenia. Innym razem kompozycja jest żmudnie budowana, opracowywana w wielu wariantach, rozplanowana w wielu szkicach rysunkowych, trójwymiarowych modelach w dążeniu do analitycznego rozwiązania. Niekiedy pojawiają się pomysły z założenia tylko konceptualne, stanowiące jedynie zabawę intelektualną, grę rozwiązaniami formalnymi, mimo iż wiem, że nigdy nie będą zrealizowane. Z należną atencją traktuję techniki rzeźbiarskie, czasem wręcz obsesyjnie, aby móc zrealizować założone projekty przestrzenne.

Warsztat rzeźbiarski kształtowałem głównie podczas studiów na **Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie** w latach 1995 – 2000. Doktorat obroniłem w 2009 roku, prezentując cykl rzeźbiarski „Drogowskazy”. Od okresu studiów zrealizowałem wiele cykli rzeźbiarskich, realizacji plenerowych, obiektów przestrzennych oraz instalacji prezentowanych na licznych wystawach w kraju i za granicą. Brałem udział w różnorodnych konkursach i realizowałem pomniki w przestrzeni publicznej. W roku 2002 dostałem propozycję pracy w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Opolskiego na stanowisku asystenta, gdzie prowadzę zajęcia w pracowni rzeźby. Rozwijam program edukacji, wprowadzając zagadnienia związane z ceramiką, rzeźbą w metalu, kamieniu czy instalacją rzeźbiarską. Głównie te trzy drogi: autonomiczna twórczość artystyczna, realizacje dużych form pomnikowych czy plenerowych i praca dydaktyczna – organizacyjna stanowią najważniejsze obszary mojej działalności.

Ważne dla mnie jest, aby sięgać po **nowe tworzywa**, pozwolić sobie na **eksperyment** i podejmować różnorodne wyzwania. Przeważnie inicjuję współpracę indywidualnie, jeżeli możliwości są interesujące, staram się również zainteresować wybranym tematem studentów. Przykładem może być próba podjęcia tematu łączenia projektowania i rzeźby, podczas współpracy, np.: z firmą Kler w trakcie plenerów w „Dobrotece”, eksperymenty z formami płonącymi eksponowanymi podczas „Festiwalu Światła”, czy kształtowania rzeźb z metalu, uzyskiwanych metodą wybuchu realizowanych z firmą „Explomet”. Współpraca z innymi podmiotami wzbogaca warsztat i poszerza paletę możliwości, daje szansę poznania nowych materiałów i technik, których bym nie doświadczył, pracując jedynie w swojej pracowni.

Praca z ludźmi, reprezentującymi odmienne sposoby myślenia jest inspiracją nieraz zaskakuje, ale przede wszystkim poszerza świadomość. Spotkania światów: technicznego z artystycznym, produkcyjnego z twórczym, powoduje wiele problemów, tak w sferze światopoglądowej jak i technicznej. Często myślę o tym zjawisku jak o „połączeniu wody z ogniem”, ale ta symbioza daje „ciśnienie i parę”, które mogą przełożyć się na energię twórczą. Poznawanie nowych technologii, korzystanie z profesjonalnych urządzeń jest dla mnie ważne, budzi ciekawość, czasem fascynację i dodaje nowych sił do pracy. Interesujące jest dla mnie poszukiwanie nowych przestrzeni nie do końca zbadanych albo znanych już dawno, ale na nowo ujrzanych. Poruszam się na „pograniczu” między różnymi mediami i obszarami.

Programowo zmieniam tematy i materiał, pilnuję, aby pojawiały się **nowe bodźce** w mojej pracy. To, co nowe jest zawsze trudne i wymagające, trzeba poznać zagadnienie, przełożyć to na sposób kształtowania formy, a i tak efekty nie zawsze są zadowalające. Pokonywanie barier, rozwiązywanie problemów technicznych, technologicznych, opracowanie właściwych rozwiązań daje dużą satysfakcję.

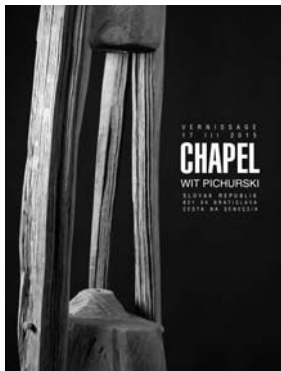
Rewiduję swoje dokonania, staram się zdobyć na krytyczne spojrzenie i nie bać się przewartościować wcześniejszych założeń. Często nie wystarczy ocena rzeźb w pracowni, a dopiero podczas ekspozycji, po pewnym czasie przychodzi konstruktywna refleksja. W kontekście proponowanego cyklu habilitacyjnego wracam do ważnych dla mnie prac, które powstały wcześniej, ale były dla mnie istotne. Mam na myśli wcześniejszy cykl, który powstał w oparciu o zbliżone koncepcje ideowe.

Nieujarzmione pragnienia, stanowią trzy formy wykonane w drewnie dębowym, *Nieokielznane emocje* 2011, *Nieśmiałe pragnienia* 2012, *Proton absolutu* 2012. Kompozycje mają strzelisty charakter, abstrakcyjną formę i odpowiadający mi format wysokości, ok. 2 – 2,5 m . W tych pracach zdecydowałem się zastosować patynę, mocną w kolorze, ale mającą transparentne właściwości, aby pozostała widoczna naturalna struktura drewna. Obserwując te prace wystawione w galerii, postanowiłem, że następny cykl chciałbym zrealizować w tej wysokości, ale większych przekrojach, zwiększyć optycznie masę obiektów. Kolorystykę postanowiłem stonować, kładąc akcenty na zróżnicowanie tworzywa. Odczuwałem potrzebę zastosowania innego materiału, który byłby rozpoznawalny – autorski. Rozważałem aspekty ekspozycyjne, określe je umownie jako „siłę oddziaływania”, przez co rozumiem: jak obiekty funkcjonują w przestrzeni wystawienniczej. Planowałem nadanie spójnego charakteru pracom, przy zachowaniu różnorodności. Chciałem mieć możliwość zestawiania ich w różnych wariantach, aby prezentować je w różnych wnętrzach. Wytypowałem powyższe zagadnienia do analizy i starałem się rozwiązywać wymienione kwestie. Wnioski zawarłem w kolejnych rzeźbach, które stanowią omawiany cykl.

CZĘŚĆ II

Analiza dzieła artystycznego zgłoszonego jako aspirującego do spełnienia warunków postępowania habilitacyjnego.

CYKL RZEŹBIARSKI – WERTYKALE



Prace zostały zaprezentowane na kilku wystawach indywidualnych w kraju i za granicą, były eksponowane w różnych konfiguracjach w kilku galeriach. Pomimo różnorodnych inspiracji rzeźby łączy wspólna idea i założenia formalne. Przygotowując cykl habilitacyjny, z założenia bardzo osobisty i ważny, postanowiłem dość konsekwentnie określić wytyczne i narzucić sobie pewne ograniczenia.

Myślą przewodnią była próba uchwycenia tej wewnętrznej energii determinującej narodziny i rozwój. Celem było zogniskowanie uwagi na naturalnej sile w przyrodzie, wyznaczającej kierunek wzrostu. Kluczowa była dla mnie - biologiczna siła powodująca wzrost roślin, kierująca je ku górze, ku światłu i wolnemu terytorium. Traktuję to oczywiście metaforycznie, rozważając te założenia można nawiązać również do powstawania katedr gotyckich, które „wyrastały” z „gruntu” niskiej zabudowy średniowiecznych miast. Interesująca jest dla mnie ta skumulowana energia, która powodowała tworzenie tych strzelistych budowli. Podjąłem próbę refleksji i odczucia tych sił, które poruszają materię, wznosząc ją ku górze.

Projektując i komponując ten zestaw prac, założyłem sobie, że stworzą go duże pionowe formy. Myśląc o wielkości obiektów, chciałem, aby były przeskalowane, wyższe niż postać ludzka, czyli przekraczały dwa metry. Ważne dla mnie było, aby miały walory ekspozycyjne, „dominowały” w przestrzeni galerii. Zdecydowałem się na budowanie ich z modułów, długości przeważnie jednego metra, dążyłem do tego, aby prace były możliwie łatwe do przewożenia i posłużyły do licznych ekspozycji. Planowałem wystawy zagraniczne, co wiąże się z transportem na duże odległości, dlatego z uwagą przygotowałem się do rozwiązywania problemów logistycznych. Chciałem stworzyć cykl nie tylko na potrzeby habilitacji, ale próbowałem stworzyć dobre rozwiązania systemowe, które umożliwią mi realizację tych założeń i które będą również użyteczne w przyszłości.

Zdecydowałem się na użycie nowej autorskiej technologii, mas plastycznych na bazie żywic akrylowych w połączeniu z elementami różnych gatunków drewna. Ta technika daje możliwość tworzenia relatywnie lekkich form, o większych gabarytach. Dzięki niej można uzyskać różnicowane powierzchnie i faktury. Ta metoda umożliwia zastosowanie różnorodnych kruszyw, zarówno mineralnych, jak i syntetycznych, także opracowania kolorystycznego. Użyłem monochromatycznej gamy barwnej głównie o ciepłym odcieniu.

Pozostało jednak wiele zagadnień technicznych do opracowania, trzeba było zaprojektować metody łączenia modułów i prowadzić tak powierzchnię rzeźby, aby poziome podziały nie przeszkadzały w odbiorze całości. Znaleźć odpowiedni sposób na wkomponowanie elementów z drewna, sposoby jego łączenia, zarówno pod względem technicznym jak i formalnym. Tak powstało jedenaście rzeźb wykonanych w 2014 – 2015.

Aby właściwie skomentować ten cykl rzeźbiarski należy podzielić go na trzy części. W pierwszej można odczytać odniesienia głównie do natury, w drugim odnaleźć nawiązania do budowania, konstruowania i wytyczania przestrzeni, trzeci jest rodzajem antytezy wcześniejszych części, porusza zagadnienia dekonstrukcji, pojawiają się prace poruszające temat metamorfozy.

CZ. 1

1.	TKANKA	201 x 55 x 28 cm	dąb, żywica akrylowa
2.	UNIESIENIE	254 x 43 x 32 cm	żywica akrylowa, drewno
3.	KONSTANS	253 x 42 x 40 cm	żywica akrylowa

CZ. 2

4.	PION I POZIOM	215 x 45 x 45 cm	żywica akrylowa, akacja
5.	WIEŻA CZASU	230 x 40 x 53 cm	żywica akrylowa, drewno
6.	KAPLICZKA	251 x 40 x 43 cm	żywica akrylowa, drewno

CZ. 3

7.	TERYTORIUM	215 x 34 x 57 cm	żywica akrylowa, drewno
8.	INNY WYMIAR	263 x 99 x 50 cm	żywica akrylowa
9.	UKŁAD BADAWCZY	222 x 34 x 34 cm	świerk patynowany, metal
10.	DEKOMPRESJA	220 x 115 x 52 cm	świerk patynowany, metal
11.	ETUI NA DUSZĘ	87 x 30 x 34 cm	olcha patynowana

CZ. 1



Tkanka jest to rzeźba w największym stopniu odnosząca się do świata biologicznego, inspiracją był mały wycinek żywej struktury. Zachwyty nad żywą, pokazaną w powiększeniu substancją organiczną. Obserwuję, że współczesne widzenie, często fragmentyzuje, widzi detal - który dokładnie analizuje, porównuje i opisuje. Gdzieś ucieka szerszy pogląd całości, niknie to co jest najistotniejsze – proces życia.

Patrząc na tę kompozycję widzimy rodzaj prostokątnego kadru, w środku, którego łagodne linie wyznaczają rytm, płynąc ku górze, zakłócając jedynie górną krawędź. W tej formie, chciałem pokazać różnice pomiędzy: widzeniem małego preparatu i ożywioną strukturą tkanki. Pracując nad tą rzeźbą koncentrowałem się głównie nad wydobyciem kontrastu: pomiędzy biologiczną energią, ożywionym „ruchem krwinek” a laboratoryjnym postrzeganiem wypreparowanej próbki biologicznej.

Kolejna forma **Uniesienie**, kompozycja tej pracy wpisana w bryłę graniastosłupa, ale zbudowana jest z powierzchni trójkątnych, których układ rozbudowany jest elementami wykonanymi z różnych rodzajów drewna. Równe piony kontrastują ze skośnymi rytmami, nawiązując do kształtu skrzydła. Już na samym początku pracy, projektując ją miałem w świadomości skupienie się na chwili: w której obiekt latający odrywa się od ziemi. Dążyłem do tego, aby podkreślić ten moment, kiedy siła wznosząca przełamuje siłę grawitacji. Jest to istotna dla mnie myśl, aby unieść i poruszyć materię.

Konstans, odniesienie wydaje się niemal oczywiste: do kręgosłupa moralnego, dążenia do tego, aby był stabilny, sztywno osadzony, ale jednocześnie elastyczny. Linia kręgosłupa odchyła się w różne strony, pozostaje jednak niezmiennie w osi statycznej. Formy wyrostków kręgów symbolizują nawarstwianie się kolejnych doświadczeń, które powoli, ale nieustannie narastają i zmieniają konstrukcję układu.

Potraktowałem to zagadnienie w szerokim rozumieniu – kształtowaniu swojej postawy, określenia elastyczności i wyznaczenie sobie granic w podejmowaniu kompromisów.

Mamy tu do czynienia z odniesieniem do różnorodnych motywów, ale istotny jest dla mnie proces zadawania pytań i ich rozważania. Stawiamy pytania, na które trudno nam znaleźć zadowalające odpowiedzi, ale samo ich formułowanie koncentruje nas na nurtującym zagadnieniu. I o ile w sferze estetycznej całość cyklu jest jednorodna, podobne wielkości, wertykalny charakter kompozycji, spójny materiał to dla mnie każda forma to autonomiczna narracja. Traktuję je jako zróżnicowane rozdziały jednej książki. Dla mnie każda praca rzeźbiarska to historia, opowieść o doznaniach, przemyśleniach i odczuciach. Podobnie sformułowane myśli, możemy odnaleźć w wypowiedziach Katarzyny Kobro. *Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu.*¹

W pierwszej chwili możemy być zaskoczeni, identyfikujemy prace autorki z precyzyjnie konstruowaną „zimną” abstrakcją, odczuwamy je jako- logiczną kompozycję przestrzenną, natomiast sama artystka, wyraźnie akcentuje znaczenie emocjonalnego odbioru dzieła.

Dzięki myśli i działaniu powstaje układ trójwymiarowy, pomimo prób rozważań teoretycznych, te najważniejsze kwestie są najtrudniejsze do zdefiniowania. Zbliżając się do centrum nurtującego nas zagadnienia, wykraczamy w obszary trudne do nazwania i opisanie. Znaczące spostrzeżenia możemy odszukać w przytoczonych zdaniach.

*Lubię patrzeć na intelektualną stronę rzeczy, lecz nie lubię słowa „intelekt”. Dla mnie jest ono zbyt suche, mało ekspresyjne. Podoba mi się słowo „wiara”. Zazwyczaj, kiedy ludzie mówią „wiem”, nie wiedzą, lecz wierzą. Ze swojej strony wierzę, że sztuka jest jedyną formą działalności, dzięki której człowiek jako człowiek ukazuje się jako prawdziwa jednostka zdolna wykroczyć poza stan zwierzęcy. Sztuka to droga w rejony wyjęte spod władzy przestrzeni i czasu. Wierzę, że żyć to wierzyć.*²

Próbujemy w sposób logiczny opisywać i analizować zagadnienia kreacji i przestrzeni, zbliżając się jednak do centrum, istoty zagadnienia, wymykają się one dokładniejszemu określeniu. Wkraczamy w rejony, gdzie bardziej uprawnione terminy to wiara i mistyka. Jednak próba analizy ogniskuje naszą percepcję na zagadnieniach najistotniejszych.

¹ **Kobro K.** *Teoria i krytyka Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915 – 1939.* Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007

² **Tomkins C.** *Duchamp. Biografia,* Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001

CZ. 2

W tej części znajdziemy realizacje przestrzenne poruszające zagadnienie budowania, precyzyjnego konstruowania i odczuwania czasu.



Pion i poziom tą pracę potraktowałem typowo konstrukcyjnie, czytelny wydaje się zamiar wytyczenia linii pionu i poziomu, geometryczne wyznaczenie osi i kierunków. Te zagadnienia są fundamentalne dla większości artystów pracujących w przestrzeni. Oczywiście te terminy są również niejednoznaczne, interesujące wydało mi się podjęcie „gry” z tymi pojęciami. Odwołuję się do znaczeń używanych popularnie, rozumianych jako „trzymanie poziomu” czy „ustawienie kogoś do pionu”. Ważne jest dla mnie wciągnięcie odbiorcy w proces odczytywania znaczeń, cenię sobie ową wieloznaczność, która może tworzyć pole do różnorodnych interpretacji i jest swego rodzaju przestrzenią zarezerwowaną dla odbiorcy. Znajduję podobne zabiegi w dziełach innych twórców:

W nieustannych analizach i mikroanalizach stworzonych przez niego gier słownych na ogół nie zauważa się, że są to gry. Duchamp bawi się słowami, żonglując różnorodnością sensów i nonsensów, znajdując przyjemność w ich „chwiejnym połączeniu”.³

Moje podejście do tego zagadnienia jest nieco odmienne, nie poruszam się raczej w sferze absurdu staram się jednak wikłać znaczenia i sprowokować widza do namysłu. Patrząc na rzeźbę widzimy, że centralnym elementem kompozycji jest wahadło, nawiązujące kształtem do pionu murarskiego, który wytycza linię pionu. Odbiorca może je poruszyć i obserwować jego powolne zatrzymanie. Dopełnieniem konstrukcji jest forma ramy, symbol tego, co nas otacza. Obramowanie jest jednak zniekształcone, przełamane, z jednego punktu widzenia jest prawie równe i kompletne, jednak już spojrzenie z profilu uświadamia iluzoryczność pierwszego wrażenia. Jest to symbolicznie przedstawienie otaczającego nas środowiska zmieniających się wartości, „świata, na który się nie zgadzamy”. Układu, który jest z pozoru, stabilny, trwały i konsekwentny, ale to wrażenie zupełnie się rozsypuje po dokładniejszym przypatrzeniu się formie.

³ Tomkins C. *Duchamp. Biografia*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001

Wahadło wskazuje pole o kształcie trójkąta równobocznego. Pracując nad tym elementem, opracowując powierzchnie tego pola unikałem bezpośredniego nawiązania religijnego – symbolu Boga, szukałem innego bardziej uniwersalnego motywu. Postanowiłem nawiązać do pryzmatu, rozszczepiającego białe światło i ukazującego wielobarwne światło. Patrząc już z większym dystansem na tę realizację, odnajduję w niej głębokie wewnętrzne pragnienie wyznaczenia samemu sobie punktów odniesienia w chwiejnej i chaotycznej rzeczywistości.

Wieża czasu jest to jedna z bardziej uproszczonych form, zbudowana na bazie lekko skręconego graniastopła. Porusza ona zagadnienie czasu, ogniskuje uwagę na jego nieustannym upływie. Wewnątrz formy umieściłem tykające mechanizmy zegarów, aby pracując, rezonując, tworzyły subtelny i zmienny podkład dźwiękowy. Dodatkowo pożądanym dla mnie efektem jest zogniskowanie uwagi na wnętrzu rzeźb, na tym, co jest ukryte przed naszym wzrokiem, a istnieje i nieubłagane na nas działa. Czas, który wyznacza cykle życia, jego początek i koniec.

Kapliczka jest to forma zbudowana z ostrych trójkątów o dynamicznym charakterze z wprowadzonym ażurem między dwoma bryłami. W przestrzeń pomiędzy formami wpisane jest światło czerwonego lasera, który w zależności od oświetlenia zewnętrznego tworzy czerwony punkt lub wyznacza świetlistą linię. Światło może być odbierane jako centralny punkt lub linia życia. Inspiracją tej pracy jest kapliczka, forma małej architektury wpisanej w nasze otoczenie, której na co dzień nie zauważamy. Niekiedy jednak się zatrzymujemy, znajdujemy czas na zatopienie się w myślach, podejmujemy proces medytacji. W pewien sposób wkraczamy w inną przestrzeń, pozwalając sobie na wyciszenie, rozmowę z samym sobą czy raczej bezgłośny monolog.

Wkraczając w inne obszary, relatywnie dla mnie nowe, pragnąłem dołączyć pewne dodatkowe składniki do form rzeźbiarskich. Postanowiłem zastosować następujące elementy: kinetyczny – ruchome wahadło, dźwiękowy – tykające mechanizmy zegarów, optyczny – światło lasera.

Długo rozważałem zanim wprowadziłem te rozwiązania, ważne było dla mnie, aby odpowiednio wyważyć akcenty, tak by te działania nie były jedynie efektem, a były subtelnym dopełnieniem formy przestrzennej. Podjęte próby rozszerzenia odbioru oceniam pozytywnie. Obserwowałem jak odbiorcy oglądają ekspozycję, wsłuchują się w „tykającą” rzeźbę czy wprawiają w ruch wiszące wahadło. Chciałbym w przyszłości rozwijać zapoczątkowane zagadnienie interaktywności moich obiektów. Mam odczucie, poparte wielokrotnymi obserwacjami, że tworzy to szerszy obszar zarówno w sferze wizualnej jak semantycznej, zatrzymuje skupienie widza i prowokuje go do reinterpretacji.

CZ.3

Realizacje składające się na trzecią część, stanowią swego rodzaju antytezę wcześniej omawianych prac, obrazują iluzję budowanych układów i pokazują proces dekonstrukcji.



Terytorium Odruchowo odbieramy pewne konstrukcje, jako stałe i niezmiennie, choć zapytani powiemy: „że wszystko się zmienia”. Projektowałem tę rzeźbę powodowany tymi myślami i zawartą w nich sprzecznością. Krzesło jest personifikacją miejsca, którego nieustannie poszukujemy i na którym staramy się zasiąść, chcąc uzyskać „małą stabilizację”. Zarysowane schody to symboliczne przedstawienie żmudnego procesu szukania swojej przestrzeni i miejsca. Poruszam temat niestabilności zarówno w sensie rzeczywistym, ale przede wszystkim w sensie metaforycznym.

Inny wymiar, projektując cykl „Wertykale” zakładałem, iż będzie on abstrakcyjny, mimo to pojawił się ślad postaci, długo zastanawiałem się czy zrealizować te założenia, był to dla mnie dylemat. Uznałem jednak, że mogę pozwolić sobie na tę niekonsekwencję skoro wynika ona z wewnętrznej potrzeby i przekonania - tak do abstrakcji wszedł ślad postaci. Tematem pracy jest radykalna zmiana, odkrywanie innej przestrzeni i przekraczanie wytyczonych granic. Przejście pomiędzy wymiarami z jednego obszaru w zupełnie inny. **Układ badawczy** to interpretacja zagadnienia konsolidacji społeczności kosztem indywidualnej autonomii. Bezkompromisowe zintegrowanie jednostek we wspólnotę, połączenie indywidualnych sił w dążeniu do wspólnego celu, ograniczenie niezależności na rzecz wspólnej - większej idei. Ponieważ każdy z nas funkcjonuje w jakiejś większej strukturze, problem dotyka wszystkich i jest bardzo uniwersalny. Szczególnie ten problem dotyka nas artystów – „niezależnych twórców”

Dekompresja to układ nawiązujący do formy kwadratu, który stopniowo przekształca się w romb, występuje moment zachwiania ustalonego porządku. Kluczowa jest tu relacja występująca pomiędzy konstrukcją i dekonstrukcją. Ukazanie konfliktu zachodzącego pomiędzy zbiorowością a jednostką. Pokazanie gwałtownego napięcia pomiędzy budowaniem a burzeniem, systemem i anarchią. Zaakcentowane jest pragnienie uwolnienia a zarazem niemożności dokonania tej rewolty.

Etui na duszę jest to dla mnie ważna praca, pokazuje moje dążenia, aby wykreować coś niematerialnego, mam świadomość, że, to zawsze dziwnie brzmi, kiedy mówi to rzeźbiarz, który jest postrzegany jako osoba nieustannie przekształcająca materię. Celem mojej pracy było uzyskanie formy, która ma cechy obiektu medytacyjnego. Zamierzałem użyć najprostszych środków formalnych; prosta, lekko przechylona bryła, struktura drewna, naturalny kolor, kontrastujący z surową bielą patyny.

Jedynie w elemencie uchwytu występuje bogatsza narracja mająca na celu przybliżenie widzowi inspiracji i kontekstu. To, co było dla mnie najważniejsze to zaakcentowanie: **tego, czego nie widać**, tego, czego nie możemy poznać zmysłami - „energii” we wnętrzu. Im dłużej pracuję i rozważam różne zagadnienia, dotyczące rzeźby, im więcej materiału przerabiam, tym mam większe wrażenie że naprawdę istotne jest to, czego nie widać. Jak w sformułowaniu: „najistotniejsze znajduje się przeważnie między wierszami”, bardzo istotna jest dla mnie **zawarta w formie tajemnica**.

Komponując ten zestaw prac, chciałem, aby stanowił **spójny cykl**, choć w trakcie pracy jego kształt wielokrotnie ewaluowałem. Nigdy nie pokazałem całego zestawu, najczęściej eksponowałem po kilka prac w różnych konfiguracjach. Mimo nieznacznego różnicowania ze względu na formę i materiał, łatwo odnajdujemy wspólny mianownik. Zaskoczyły mnie pozytywnie reakcje widzów, miałem obawy, że formy tego rodzaju w większości abstrakcyjne są zbyt trudne do odczytania i pozostaną „głuche”. Mimo moich wątpliwości odbiorcy odczuwali je intuicyjnie, znaczną rolę odegrała wielkość obiektów, wpisując się dobrze w przestrzenie wystawiennicze.

Bardzo chciałbym aby w mojej drodze artystycznej nieustannie prowadziła mnie myśl, którą wypowiedział Henry Moore definiując, najistotniejsze dla niego wartości: *Rzeźba, która najgłębiej mnie wzrusza jest >> z krwi i kości<<, tętni pełnią życia i sama siebie tworzy, to znaczy, że wszystkie jej części są całkowicie zrealizowane i pracują nie jak kształty ledwo zaznaczone przez powierzchniowe napięcia na reliefach, ale jak wzajemnie przeciwstawiające się sobie masy (...) Żyje ona swoim własnym życiem niezależnie od przedmiotu, który przedstawia.*⁴

Poruszone zostają bliskie mi zagadnienie „ożywienia formy” i tworzenie obiektu poprzez „przeciwstawne masy”. Podkreślone jest również precyzja i konsekwencja, niezbędna w podejmowanych działaniach. Próbując prześledzić swój proces twórczy, wciąż powraca ta wewnętrzna potrzeba, szukania prostych wartości. Próba wyznaczenia dla siebie samego, w swoim mikroświecie symbolicznego poziomu i pionu. Może to, o czym myślę i piszę to próba odnalezienia wertykalnej „energii”, która powoduje wzrost i rozwój.

⁴ Dyer A. *Henry Moore*, Wydawnictwo Galeria BWA w Krakowie i CSWZU, Warszawa 1995

Technologia – żywica akrylowa

Mimo iż pracuję w różnych materiałach, takich jak drewno, kamień, brąz, czy ceramika odczuwałem potrzebę opracowania „własnego” tworzywa. Opracowania autorskiej metody kształtowania obiektów przestrzennych. Wcześniej stosowałem różne mieszanki „sztucznego kamienia” na bazie mieszanek betonu. Wykonywałem dużej wielkości rzeźby jak i elementy architektoniczne (np. – kolumny) Jednak tego typu materiał dobrze nadawał się na realizacje zewnętrzne, ale ze względu na duży ciężar nie odpowiadał określonym przeze mnie wymogom przenośnej ekspozycji. Moim założeniem było otrzymanie cienkiej, wytrzymałej powłoki, która jest relatywnie lekka.

Chciałem uzyskać duże formy o niewielkiej masie, które można podzielić na elementy. Głównie chodziło o rozwiązanie problemu jak tworzyć duże rzeźby i móc je transportować na wystawy. Traktuję to nie tylko jako problem logistyczny, chodzi mi przede wszystkim o swobodę artystyczną oraz wolność kreacji. Kilkakrotnie pracowałem w żywicach poliestrowych czy epidianowych, ale każdy kto dłuższy czas pracował w tym tworzywie wie jak nieprzyjemne i toksyczne jest to tworzywo.

Pracując przy konserwacji zabytków zetknąłem się z żywicami akrylowymi, które nie są tak szkodliwe, a w praktyce nawet bezwonne. Używałem głównie preparatów firmy „Remmers” i „Sto”. Problemem był duży koszt tej masy. Musiałem znaleźć zamiennik spoiwa o podobnych właściwościach. Spoiwo musiało być: plastyczne o dobrej konsystencji do modelowania, a po związaniu masy: wytrzymałe, o elastycznej powłoce. Tak zająłem się stworzeniem masy, która byłaby alternatywą dla żywicy poliestrowej. Eksperymentowałem z wieloma spoiwami, stosując różne proporcje, początkowe próby nie dawały zadowalającego efektu, a wręcz były deprymujące.

Po pewnym czasie znalazłem spoiwo, które spełniało wymienione wcześniej wymogi. Dobrałem odpowiednie kruszywa mineralne, wypełniacze i plastyfikatory. Po licznych próbach udało się uzyskać odpowiednie proporcje masy. Opracowałem sposoby nanoszenia i formowania. Był to jednak zaledwie początek, trzeba było zrobić próby wytrzymałościowe, poprawić plastyczność, wzmocnić twardość powierzchni i opracować kolorystykę. Musiałem wykonać dziesiątki próbek, ponieważ pracowałem sam, proces trwał dosyć długo. Udało się rozwiązać większość problemów technicznych, ale nad kilkoma do tej pory pracuję. Duże pole do eksperymentów tkwi w zastosowaniu kruszyw, co ma istotny wpływ na strukturę i kolorystykę. Trzeba opracować metody impregnacji i przeprowadzić testy jak zachowują się te powłoki w zewnętrznych warunkach zimowych. Tymi pracami planuję się zająć w najbliższej przyszłości.

Zdecydowałem się - głównie w tym tworzywie wykonać cykl habilitacyjny *Wertykale*. Jak każda technologia ma pewne ograniczenia, ale i wiele zalet, przez wiele lat starałem się ją dopracować, rozwiązać problemy techniczne i spełniła moje oczekiwania.

CZĘŚĆ III

Myśląc o obiektach artystycznych, traktuję je **wielowarstwowo**, chciałbym, aby odbiorca mógł odczytać kolejne poziomy, podążając za moimi myślami determinującymi pracę. Mam oczywiście świadomość, iż jest to w dużym stopniu nierealne założenie. Zadaję sobie często pytanie, jaki może być poziom "odczytania" konkretnego dzieła i ile osób ma świadomość i ochotę, aby podjąć to wyzwanie i przeprowadzić analizę. Te zagadnienia wydają się dość dobrze zbadane, istnieje wiele teoretycznych opracowań, ale mnie interesuje moja rzeźba i konkretny odbiorca w danym kontekście. Opracowuję obiekt tak, aby były liczne punkty zaczepienia do interpretacji, dążę, aby dzieło podzielić na warstwy.

Poczynając od strony wizualnej: zbudowania interesującej kompozycji, nadania odpowiedniej formy, wydobycia piękna materiału, zróżnicowania faktur i podkreślenia kolorem patyny. Istotna jest dla mnie „mikro skala obiektu”, kiedy widz chce dotknąć struktury rzeźby, przełamując umowną barierę, którą odczuwa przebywając w galerii.

Kluczowa dla mnie jest **Idea**, która zaintryguje widza, pobudzi w nim potrzebę odczytywania zawartych w formie znaczeń. Wskazane jest, pojawienie się potrzeby zatrzymania i skupienia się na danym obiekcie wśród wielu innych. Często decyduję się na podjęcie „gry” znaczeniami wykorzystując nazwę nadaną rzeźbie.

Pojawia się zagadnienie **tytułu**. Wcześniej w okresie studiów i krótko po ich zakończeniu z młodzieńczym idealizmem a nawet butą, uważałem, że „dobra sztuka” obroni się sama, najchętniej ograniczałem się do określenia np.: „forma 100”. Teraz dużo większą uwagę zwracam na szeroko rozumiany kontekst. Na własny użytek, przyjąłem myślenie o tytule, jako o „**furtce znaczeniowej**”, która może wprowadzić odbiorcę na ścieżkę odczytania obiektu. Świadomie używam słów ścieżka, a nie droga i furtka zamiast na przykład brama. Wpisuje się to w słowa, iż wiedza przychodzi z czasem, może nawet nie z latami, co z ilością realizacji i ekspozycji. Jest to prawda od dawna znana, ale warto o niej przypominać. *To co dalej jest niezwykle ważne, to przekonanie, że dzieło sztuki nie jest tylko odbiciem sztuki już istniejącej, ale wyraża uczucia przeżywane przez artystę.*⁵

Mamy tu do czynienia z procesem przekazania emocji, przemyśleń poprzez dzieło artystyczne, które może być potraktowane jako specyficzny „nośnik”. Z uwagą obserwuję reakcję ludzi podczas prezentacji wystaw, utwierdza mnie to w przekonaniu, iż warstwa znaczeniowa jest dla nich dużo ważniejsza niż niuanse formy, na której głównie skupia twórca. Mam wrażenie, że artyści pochłonięci zagadnieniem poszukiwania formy, czasem o tym zapominają lub przykładają za małą uwagę do tej kwestii.

Uważam, że trzeba podchodzić do tego zagadnienia dużo uważniej, z większą atencją i traktować je jako ważną część składową dzieła.

⁵ Dyer A. *Henry Moore*, Wydawnictwo Galeria BWA w Krakowie i CSWZU, Warszawa 1995

NOWE – PIERWSZE

Wspominałem na początku, że ważne są dla mnie poszukiwania. Z samej definicji wiadomo, że **eksperyment** to próba pójścia w nieznaną, może się udać, ale niekoniecznie, często wielokrotne próby kończą się porażką, co jest wpisane w ten proces. Wracam czasem do zdania Marcela Duchampa, przedstawiającego przestrożę: *Martwi nie powinni być o tyle silniejsi niż żywi. Musimy nauczyć się zapominać o przeszłości, żyć własnym życiem w naszych czasach.*⁶

Odszukanie swojej przestrzeni, własnych środków wyrazu są to ważniejsze z wartości których poszukuję. W dzisiejszym świecie, tak dynamicznie się rozwijającym, przynoszącym codziennie w skali globalnej tysiące dzieł artystycznych, jak znaleźć „nowe”? Przychylamy się raczej do twierdzenia - „że wszystko już było”. Jak zatem szukać rozwiązań „nowatorskich”? Czy to jest jeszcze możliwe? Jeżeli już rozpatrujemy zagadnienie nowości, to w jakiej skali? Może w naszym przypadku lokalnego środowiska artystycznego, a może regionu czy kraju.

Oczywiście nie jest to proste zadanie, ale odkrycie nowatorskich metod, stanowi dla mnie dużą wartość. W trakcie swojej działalności artystycznej udało mi się wypracować rozwiązania, które mogą pretendować do tego określenia:

- 1) W trakcie pracy nad wykorzystaniem wybuchu do platerowania powierzchni metalu, powstała forma przestrzenna: *ONA / ON - związek wybuchowy 2015* jest to pierwsza w Polsce rzeźba kształtowana eksplozją (dla uściślenia tezy należy dodać, że nie powstała z odpadów po wybuchu, a była dedykowana od początku tej technologii)
- 2) Realizując pomnik „Papy Musioła” wkomponowałem teczkę, w formie „skrzynki na listy”, gdzie można wrzucić notatkę. Pozwolę sobie na twierdzenie, że jest to pierwsza w Polsce interaktywna, portretowa rzeźba pomnikowa.
- 3) Prowadziłem kilkuletnie próby nad stworzeniem masy rzeźbiarskiej na bazie akrylu, jest to tworzywo alternatywne do szkodliwych żywic syntetycznych. Masa ta daje wiele możliwości budowania lekkich form przestrzennych i wykorzystania kruszyw.

Uważam, że nowe pola działania wymuszają zmianę myślenia oraz wzbogacają warsztat twórcy. Jest to właściwy kierunek, aby uniknąć schematów, manier i skostniałych form. Warto jednak pamiętać aby nie zagubić się w pogoni za „nowością”, antytezą mogą być słowa klasyfikujące twórców: *Niemal klasyczny podział na aktywność nerwowo aktualną, zapatrzoną w krótkotrwałe mody i rynkowe wymagania oraz na sztukę wyprzedzającą własną epokę swoją **ponadczasowością**, będzie istniał zawsze*⁷. Staram się poszukiwać harmonii w swojej pracy twórczej, dokładam starań, aby moja świadomość i co za tym Idzie postawa twórcza stale się rozwijała.

⁶ Tomkins C. *Duchamp. Biografia*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001

⁷ Foer J. *Dydaktyka przestrzeni*, Wydawnictwo Instytut Sztuki w Cieszynie, Cieszyn 2014

KOMENTARZ

Czas przeznaczony na przygotowanie rzeźbiarskiego cyklu habilitacyjnego i opracowanie tekstu autoreferatu, to dobry moment, aby z namysłem przyjrzeć się swojemu dorobkowi artystycznemu. Ta okoliczność daje możliwość aby z dystansem przeanalizować swoje dokonania i ponownie zadać ważne pytania. Zrewidować swoje ugruntowane poglądy, spróbować niektóre z nich przewartościować, a może nadać inne akcenty i dominanty. Rozpatrując wiele ważnych kwestii, mamy tu do czynienia ze skomplikowaną kombinacją różnorodnych elementów determinujących naszą działalność twórczą. Jako rodzaj podsumowania przytoczę słowa jednego artysty wypowiedziane o innym artyście:

*Giovanni Pisano był pod każdym względem wielkim rzeźbiarzem, szczególnie, gdy chodzi o rozumienie i wykorzystanie trójwymiarowych form, by poruszyć ludzi wyrazić ludzkie uczucia i przekazać odwieczne prawdy.*⁸

Podkreślony zostaje dar tworzenia trójwymiarowej formy, która wzbudza emocje u widza. Mamy tu do czynienia z wyjątkową myślą, wyrażoną w syntetyczny a zarazem swobodny sposób. Stanowi to próbę definicji, określającej, co warunkuje „format” twórcy.

*Czuję niezwykle mocno, że był on wielkim człowiekiem, gdyż rozumiał ludzi. Jeżeli zapytano by mnie na podstawie czego osadzam wielkich artystów, to właśnie byłaby taka moja odpowiedź. Nie dlatego, że dobrze rysują, rzeźbią, malują lub tworzą projekty, gdyż te cechy muszą posiadać w sposób naturalny. Dla mnie ich prawdziwa wielkość zawiera się w ich człowieczeństwie.*⁹

Zrozumienie ludzi, ich potrzeb, sposobów odczuwania wydaje się kluczową kwestią. Jednakże, aby to osiągnąć niezbędne jest stworzenie autorskiego sposobu kreacji, który dałby wolność wypowiedzi twórczej.

⁸ Dyer A. Henry Moore, Wydawnictwo, Warszawa 1995

⁹ Dyer A. Henry Moore, Wydawnictwo, Warszawa 1995

CZĘŚĆ IV

Praca dydaktyczna i organizacyjna.

Praca na uczelni, oraz działalność organizacyjna i popularyzatorska to obok aktywności artystycznej ważna część mojej działalności. Na początku **2002** roku, otrzymałem propozycję zatrudnienia w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Opolskiego jako asystent w **Pracowni Rzeźby** prowadzonej ówczasie przez dr hab. Mariana Molendę. Rozpoczynając pracę dydaktyczną, traktowałem ją jako duże wyzwanie w moim życiu zawodowym, mimo iż wcześniej nie myślałem o pracy nauczyciela akademickiego.

Okres studiów (1995 – 2000) wspominam jako czas wyjątkowy, miałem możliwość pracy z rzeźbiarzami, pedagogami, którzy z wrażliwością i zrozumieniem przyglądali się moim działaniom. To od nich uczyliśmy się warsztatu, a przede wszystkim myślenia, postrzegania i kształtowania formy rzeźbiarskiej. Wspominam momenty, kiedy po rozmowie w pracowni, wiedziałem więcej i miałem poczucie własnego rozwoju. Niekiedy wracam myślami do tamtego czasu i staram się nie zapomnieć o tych doświadczeniach w kontaktach ze studentami. W roku **2009** otrzymałem nominację na funkcję adiunkta.

Prowadzę Pracownię Rzeźby samodzielnie, kontynuując wcześniejsze założenia programowe i rozwijając ceramikę, rzeźbę w drewnie, kamieniu i metalu. Budując autorskie założenia programowe, wprowadzam nowe elementy. Pracuję głównie ze studentami pierwszego i drugiego roku, a także jestem promotorem rzeźbiarskich dyplomów, głównie licencjackich, czasem także magisterskich. W pracy dydaktycznej zwracam szczególną uwagę na indywidualny rozwój studenta, wsłuchuję się w jego wrażliwość, pokazując możliwości kreacji artystycznej. Ważne jest dla mnie, aby rozwijać analityczne myślenie o formie przestrzennej tak, aby studenci samodzielnie potrafili ocenić swoje dokonania i wyciągnąć wnioski na przyszłość.

Indywidualna korekta to czas na osobisty kontakt ze studentem, przyglądanie się jego możliwościom, wrażliwości i podpowiadanie możliwych rozwiązań. Przyjąłem metodę pracy, w której najpierw pokazuję dobre strony kompozycji, a dopiero potem wskazuję elementy „nie przekonujące”, nad którymi warto pracować. Zachęcam, aby studenci patrzyli na swoje rzeźby z dystansem i próbowali poddać je rzeczowej analizie. Zaczynają od opracowania całości kompozycji, wytypowania najważniejszego elementu i partii dopełniających. W kolejnych etapach: „ustawienia” detali i zróżnicowania faktur.

Ważnym etapem w edukacji są **otwarte przeglądy** po zakończeniu pracy nad danym tematem, kiedy porządkujemy pracownię, rozstawiamy rzeźby i wspólnie przyglądamy się efektom ich pracy. Ta sytuacja daje możliwość spojrzenia na całość grupy, wspólna rozmowa pozwala na dostrzeżenie walorów i mankamentów prac. Często są to bardzo inspirujące rozmowy, a wysoka ocena wyrażona przez grupę motywuje autora rzeźby do dalszej pracy.

Program studiów licencjackich jest podzielony na dwie części, **pierwsze dwa lata** są przeznaczone na studiowanie natury i poznawanie podstaw klasycznego warsztatu. Kolejne lata to czas na większe formy, odważniejsze realizacje, zachęcam studentów do pracy w różnych materiałach i obserwacji aktualnych działań artystycznych.

W pierwszym etapie studiów kładę nacisk na budowanie kompozycji i wnikliwą **obserwację natury**, realizujemy tradycyjne tematy takie jak: studium dłoni, portret, analiza postaci. Studyjne tematy przeplątam zagadnieniami zredukowanej przestrzeni w płaskorzeźbie czy medalu. Wprowadzam zagadnienia abstrakcyjne realizując, przykładowo: temat kompozycji brył i płaszczyzn. Nawet w klasycznych tematach – kładę nacisk na pracę koncepcyjną, umiejętność projektowania, opracowanie ciekawych koncepcji tak, aby autor świadomie dobierał odpowiednie rozwiązania formalne.

Staram się przekazać **wiedzę warsztatową**, począwszy od podstawowych zagadnień: przygotowania dobrego projektu, wykonania solidnego rusztowania, umiejętnego modelowania w glinie, kończąc na pracach sztukatorskich. Próbuję pokazywać znaczenie kontrolowania procesu twórczego, podzielenia go na etapy i konsekwentnej realizacji.

Myśląc o koncepcji nauczania, szczególnie w początkowej fazie, bliskie mi są słowa Katarzyny Handzlik. *Na początku, gdy harmonia pracy rąk i umysłu jest zaburzona, staram się słuchać i wychodzić naprzeciw. Zwłaszcza wtedy, kiedy brak umiejętności pokierowania własną dłonią, tak, aby oddała w wybranym medium, nasze wyobrażenie formy i treści, rodzi zniechęcenie i frustrację. Nakłaniam wówczas do tego, co bardzo ważne, i bez czego każde działanie jest jedynie jego pozorowaniem – do poznania podstaw rzemiosła.*¹⁰ Poruszone zostają tu dwa ważne zagadnienia: kontrola procesu „oko – umysł – ręka” i znaczenie warsztatu w procesie edukacji w pracowni rzeźby. Istotne jest także wrażliwe podejście pedagogiczne – „słuchać i wychodzić naprzeciw”. Są to wartości ogólnie znane, ale jako pedagodzy powinniśmy nieustannie o nich pamiętać, starając się wczuć w sytuację studenta, szczególnie, kiedy napotyka trudności i nie czuje się zbyt pewnie.

Została mi powierzona praca ze studentami dwóch pierwszych lat studiów licencjackich, co wiąże się z liczniejszymi grupami i mniejszą samodzielnością słuchaczy występuje znacząca różnica poziomów, zaczynając od studentów, dla których jest to pierwsza rzeźba w życiu do absolwentów liceów plastycznych, którzy odbyli kilkuletnią edukację i niedawno wykonali swój dyplom artystyczny. Ta sytuacja wymusza bardzo uważne prowadzenie zajęć, aby nie zniechęcić początkujących, a podnosić poziom bardziej zaawansowanym słuchaczom.

¹⁰ **Fober J.** *Dydaktyka przestrzeni*, Wydawnictwo Instytut Sztuki w Cieszynie, Cieszyn 2014

Należy wspomnieć o **różnicach pomiędzy systemem pracy Akademii i Uniwersytetu**. Na naszym kierunku: edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, studenci pracują w czterech głównych pracowniach: malarstwa i rysunku, grafiki, multimediiów i rzeźby, po dwóch latach wybierają specjalizację, w której realizują dyplom licencjacki. Tak skonstruowany system daje możliwość poznania różnych dziedzin, ale co się z tym wiąże, jest dużo mniej czasu na wybraną specjalizację.

Mniejsza liczba godzin aktywności w pracowni, skutkuje innymi sposobami prowadzenia zajęć, nie można bezpośrednio nawiązać do sprawdzonych metod zapamiętanych z toku własnych studiów. Dla mnie, jako nauczyciela jest to niemałe wyzwanie, staram się tak dobrać **tematy i zorganizować zajęcia**, aby studenci, mimo relatywnie krótkiego czasu mieli możliwość poznania nietrywialnych technik rzeźbiarskich.

Zaletą systemu uniwersyteckiego jest interdyscyplinarność słuchacza, posiada on bowiem odpowiednią wiedzę, aby łączyć np. – rzeźbę z multimediami, wprowadzając elementy projekcji do form przestrzennych. Umiejętność poruszania się wśród różnych mediów, poznanie odpowiednich narzędzi, różnych metod pracy, powoduje łatwiejsze odnalezienie się we współczesnym – intermedialnym świecie artystycznym.

Rozważając różnorodne kwestie, chciałbym powrócić do rudymenarnych pytań: Jaki powinien być pedagog? W jaki sposób przekazywać swoją wiedzę i doświadczenia? Przytoczę zdanie, doświadczonego rzeźbiarza i pedagoga Jerzego Fobera, która jest mi bliska: *Na pytanie, kto, kogo i jak powinien nauczać, oczywistym wydaje się stwierdzenie, że entuzjasta, przyszłych entuzjastów przez własny entuzjazm.*¹¹

Staram się sobie o tej wartości często przypominać, uważam, że stanowi to podstawowe założenie postawy nauczyciela akademickiego. Na zakończenie chciałbym jeszcze wspomnieć o jednej wartości, która również teoretycznie jest oczywista, ale jak praktyka wskazuje zdarza się nam o niej czasem zapomnieć. Ta okoliczność szczególnie często występuje w sytuacji, połączenia ról artysty i wykładowcy, zakładam, że wszyscy dążymy do tego, aby być wyrazistymi twórcami i mocnymi osobowościami. Przytoczę zdanie Grzegorza Majchrowskiego. *Uważam, że w drodze doświadczania sztuki – czyli jest taki moment, w którym prowadzący powinien się umniejszyć, żeby uczeń mógł wzrastać.* Podkreślona jest tu cecha pokory, która na stałe powinna być wpisana w działalność pedagoga. Dodam jeszcze, że cierpliwość jest nieodzowna w pracy dydaktycznej, szczególnie w sytuacji, kiedy mamy do czynienia z licznymi grupami i wielokrotnie musimy powtarzać podstawowe informacje. Często sobie powtarzam, że nad tą cechą muszę nieustannie pracować.

¹¹ **Fober J.** *Dydaktyka przestrzeni*, Wydawnictwo Instytut Sztuki w Cieszynie, Cieszyn 2014

PLENERY

Znaczącym dla mnie elementem edukacji są wyjazdy ze studentami na **plenery** czy warsztaty artystyczne, a w szczególności cenię sobie **spotkania międzynarodowe**. Jako młody nauczyciel akademicki, na początku mojej pracy dydaktycznej miałem okazję pojechać na warsztaty do Hvide Sande / Dania (2002) organizowane przez Uniwersytet w Bielefeld / Niemcy. Miałem możliwość pracy z międzynarodową grupą i okazję do porównywania różnych modeli nauczania artystycznego.

Wraz z grupą studentów IS uczestniczyłem w Międzynarodowym plenerze rzeźbiarskim w Jesenniku / Republika Czeska (2004). Mentorem warsztatów był prof. Marius Kotyrba, była to dla mnie wspaniała możliwość obserwacji pracy tego doświadczonego rzeźbiarza i pedagoga. Z uwagą śledziłem przygotowanie kamienia, narzędzi, ustawienia stanowisk roboczych, ale przede wszystkim obserwowałem jego metody pracy ze studentami. Uczyłem się jak pokazywać w przystępny sposób różnorodne sposoby obróbki kamienia. Jestem stale zaangażowany w prace organizacyjne różnych przedsięwzięć artystycznych.

Chciałbym wspomnieć o nietypowym plenerze, który się odbył w Dobrodzieniu (2014) „Najszlachetniejsza forma przetwarzania drewna”. Było to oryginalne przedsięwzięcie polegające na symbiozie projektowania i rzeźby. Mieliśmy okazję współpracy z firmami produkującymi meble, korzystania z ich specjalistycznych warsztatów. Powstały rzeźby o charakterze użytkowym. Podsumowaniem wydarzenia było wydanie katalogu i wystawa w pawilonie „Dobroteki”, podczas przedsięwzięcia: Śląski Czerwiec Projektowy 2014.

Byłem inicjatorem zorganizowania Pleneru rzeźbiarsko – ceramicznego w Szklarskiej Porębie (2005). Od **2009** prowadzę go samodzielnie, w roku **2014** poszerzyłem formułę pleneru i tak powstały: Międzynarodowe Warsztaty „**Keramos**” (Keramos I – 2014, Keramos II – 2015). Uczestniczyli w nich przedstawiciele Hiszpanii i Ukrainy. Mimo licznych problemów organizacyjnych i finansowych, są to dla mnie ważne działania, chodzi tu zarówno o możliwość doskonalenia warsztatu rzeźbiarskiego, poznawanie technologii ceramiki, ale również o integrację i wymianę doświadczeń.

Staram się tak organizować swój czas, aby mieć możliwość podróży kilka razy w roku. Wspólna praca z artystami z kraju i zagranicy daje możliwość innego, szerszego spojrzenia na własną twórczość artystyczną. Niektóre rozwiązania staram się wprowadzać do przedsięwzięć organizowanych przez Instytut Sztuki.

Zachęcam studentów do aktywnego uczestniczenia w takich twórczych działaniach, jest to czas, kiedy można odsunąć problemy dnia codziennego i poświęcić się tylko intensywnej pracy twórczej. Inne miejsce, sceneria gór, sprzyja rozwijaniu nowych pomysłów, często podczas warsztatów ceramicznych „Keramos” powstają koncepcje zupełnie nowych projektów, czasem jest to początek pracy nad dyplomem artystycznym.

DYPLOMY

Jestem promotorem przede wszystkim **dypłomów** licencjackich, dla młodych ludzi jest to często pierwsze poważne wyzwanie, zakończone publiczną prezentacją swoich dokonań. Dokładam starań, aby poziom dyplomów był jak najwyższy, przykładem może być: praca artystyczna Malwiny Rozmarynowskiej, *Głębia* (2012), wykonana w ceramice, która dostała wyróżnienie dla najlepszego dyplomu IS.

Prowadząc seminaria dyplomowe staram się rozpocząć pracę jak najwcześniej, aby był czas na krystalizację koncepcji, wybór materiału, opanowanie lub pogłębienie wiedzy warsztatowej. Zaczynając od wybrania inspirującego pomysłu, pracy nad ideą, zaplanowania procesu realizacji do znalezienia indywidualnych, autorskich rozwiązań.

Czasem powstają **innowacyjne projekty**, w tym roku jeden ze studentów pracuje nad połączeniem wydruków z drukarki 3D z elementami kamienia. Już samo założenie jest obiecujące: połączenie nowej technologii z klasycznym tworzywem, kontrast pomiędzy współczesnym wydrukiem przestrzennym a tradycyjną, szlachetną materią kamienia wydaje się intrygującym założeniem.

Zachodzi w tym wypadku potrzeba szybkiego opanowania kilku technik: tworzenia wirtualnych modeli przestrzennych (programy – Zbrush, 3D Max) rozplanowanie poszczególnych modułów (maksymalny obiekt w drukarce Zortax M200 to 40 cm) oraz opracowanie połączeń (dedykowany program Z – Suite). Trzeba przygotować marmur i opanować niełatwy warsztat rzeźby w kamieniu.

Ten przykład ilustruje jak może przebiegać praca nad dyplomem licencjackim, w tym przypadku konieczne jest poznanie dwóch technik i to w relatywnie niedługim czasie. Metody druku przestrzennego są również dla mnie nowością, może pozwoli to mi zgłębić nieodkryty, może fascynujący obszar.

Podsumowaniem pracy nad dyplomami (magisterskimi i licencjackimi) jest ekspozycja np.: „**Dyplomy 2015**”. Wystawa corocznie jest prezentowana w Opolu, w Galerii Sztuki Współczesnej, a także w Urzędzie Marszałkowskim, Studenckim Centrum Kultury czasem w Muzeum Diecezjalnym, wystawie towarzyszy katalog projektowany przez wybranego studenta pod kierunkiem pracowników Instytutu Sztuki. Jestem jednym z komisarzy tej wystawy, moim głównym zadaniem jest zbudowanie ekspozycji obiektów przestrzennych, zakomponowanie przestrzeni wystawienniczych, jak również rozmieszczenie poszczególnych prac. Moja rola polega również na koordynowaniu transportu, zapewnieniu postumentów czy pomoc studentom w niespodziewanych sytuacjach. Jest to dla nas wszystkich ważne wydarzenie, jako pracownicy dokładamy starań, aby dbać o wysoki poziom wystawianych prac, ekspozycji, przygotowania katalogu czy promocji. Wystawa dyplomów studentów Instytutu Sztuki na trwałe wpisała się w kalendarz wydarzeń artystycznych, jest szeroko komentowana i wyczekiwana.

W trakcie roku akademickiego wpisane jest na stałe kilka przedsięwzięć organizacyjno –
– popularyzatorskich, jednym z najważniejszych jest **Opolski Festiwal Nauki**,
którego od lat jestem instytucyjnym koordynatorem (2006 – 2007, 2009 – 2015).

Podczas trzech dni festiwalu nauki realizujemy wydarzenia, wedle przyjętego wzorca:

Prezentacja Uniwersytetu – wystawy artystyczne w budynku IS

Piknik Nauki – warsztaty plastyczne na dziedzińcu UO lub błoniach PO

Dzień otwarty – wykłady otwarte, prezentacje, warsztaty artystyczne

Do moich zadań należy: przygotowanie koncepcji wydarzeń, uzgodnienia i rozpisanie planu, pozyskanie środków finansowych i ich podział. Ważnym elementem jest zebranie informacji do folderu promocyjnego, wykonanie dokumentacji fotograficznej i promocja. Zakończenie prac stanowi rozliczenie rachunków i napisanie raportu końcowego.

Oprócz koordynowania całego zdarzenia przygotowuję wystawy studentów prezentujące pracownię rzeźby, np.: wystawa instalacji świetlnych – **Poruszenie form**, wystawa obiektów rzeźbiarskich – **Nowe terytoria**. Podczas Pikniku Nauki prowadziłem warsztaty plastyczne – **Sztandary**, gdzie wykonywaliśmy sztandary i wspólnie ze studentami zachęcałymi przybyłych do aktywnego uczestnictwa, pomagając w wykonaniu obiektów plastycznych. W trakcie trwania dnia otwartego koordynuję wykłady, na ostatni festiwal przygotowałem wykład multimedialny **Narodziny pomników** (XIII OFN – 2015).

WYSTAWY Jestem organizatorem i współorganizatorem wielu wystaw studenckich, jest to ważny moment, kiedy student może pokazać efekty swojej pracy swojemu środowisku rówieśniczemu czy rodzinie. Mimo iż organizacja takich przedsięwzięć wymaga nakładu dużej ilości czasu, przynosi ona bardzo pozytywne efekty, motywując studentów do dalszego kształcenia. W latach 2009 – 2015 organizowałem lub współorganizowałem ponad 50 wystaw. Wymienię kilka z nich: **Instal – akcje** jest to cykliczna wystawa prezentująca instalacje i obiekty rzeźbiarskie w Studenckim Centrum Kultury.

Noc Kultury – przedsięwzięcie organizowane przez Urząd Miasta Opola i Galerię Sztuki Współczesnej, **Schron Sztuki** – ma formę interdyscyplinarnej wystawy i „offowy” charakter, przez kolejnych siedem edycji stał się symbolem niezależnych inicjatyw artystycznych. Pełny spis dorobku z zakresu działań dydaktycznych i popularyzatorskich ujęty został w załącznikach.

Od 2009 jestem członkiem **komisji egzaminacyjnej** na studia stacjonarne I i II stopnia. W roku 2012 zostałem wybrany do Rady Wydziału, Historyczno – Pedagogicznego UO, (2012 – 2016). Aktywnie uczestniczę w pracach organizacyjnych i popularyzatorskich, traktuję to jako ważną część mojej działalności.

BIBLIOGRAFIA

- Jan Bruzda, Kazimierz Dziedzic, **Tworzywa sztuczne w plastyce**, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973
- Judith Collins, **Sculpture Today**, Wydawnictwo Phaidon Press Inc. New York 2007
- Małgorzata Czyńska, **Kobro Skok w przestrzeń**, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015
- Angela Dyer, **Henry Moore**, Wydawnictwo Galeria BWA w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Warszawa 1995
- Jerzy Fober, **Dydaktyka przestrzeni**, Wydawnictwo Instytut Sztuki w Cieszynie, Cieszyn 2014
- George Herbert, **The Elements of Sculpture**, Wydawnictwo Phaidon Press Inc. New York 2014
- Moniq Laurent, **Rodin**, wydawnictwo Penta, Warszawa 1991
- H.W. Janson, **Historia Sztuki**, Wydawnictwo Alfa i Philip Wilson, Warszawa 1993
- Bruce Nauman, **The True Artist**, Wydawnictwo Phaidon Press Inc. New York 2014
- Aleksandra Melbechowaka – Luty, Irena Bal, **Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915 – 1939**, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007
- Calvin Tomkins, **Duchamp. Biografia**, Wydawnictwo Zysk i S – ka, Poznań 2001
- Stanisław Wieczorek, Lech Majewski, **Mistrzowie rzeźby**, wydawnictwo Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004
- Redakcja zbiorowa, **Vitamin 3 – D New Perspectives in Sculpture and Installation**, Wydawnictwo Phaidon Press Inc. New York 2014

M. Ficowski