
Rozmowa o technologii malarskiej

W marcu 2004 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie odbyła się dyskusja, w której udział wzięli: prof. Zbigniew Bajek, prof. Andrzej Bednarczyk, adi. Grzegorz Biliński, prof. Adam Brincken, adi. Mirosław Sikorski.

Mirosław Sikorski: W zasadzie nie mamy żadnej wyjściowej tezy, tylko pytanie wyjściowe. Czym technologia jest w sztuce dzisiaj? Oczywiście, szeroko pojęta, ponieważ tekst Kazimierza Bednarza, który stanowi pretekst do naszej rozmowy, ekspanował problemy związane z technologią malarstwa i odnosił się przede wszystkim do technologii dawnej. Nie wiem, czy właściwe będzie tutaj użycie określenia technologia klasyczna, ale w jakiś sposób chciałoby się ją tak rozumieć dlatego, że mówi o czymś, co czasami jest postrzegane jako tajemnice warsztatowe lub pewnego rodzaju warsztatowe wyrafinowanie, wyżyny warsztatu, wyżyny technicznej doskonałości. Możemy się zastanawiać z jednej strony nad tym, co powinno być przedmiotem uczenia w związku z pojęciem technologii czy techniki dzisiaj i pokusić się o refleksje na temat tego, co sztuce technologia daje. Czy coś rozszerza? Czy coś zawęża? Jak te problemy wyglądają w kontekście pojawiających się coraz to nowych i często oszałamiających możliwości technicznych, związanych z wszystkimi technologiami cyfrowymi, komunikacją interaktywną itd., itd. Grzegorz Biliński jest w tej materii osobą szczególnie dobrze poinformowaną.

Grzegorz Biliński: Wśród wielu innych rzeczy, których dotykałem w życiu, technologia była mi bliska. Przy czym zawsze stosunek do technologii wydawał mi się szalenie ważny, mój osobisty stosunek do niej. Zjawisko, które nazywamy technologią XXI wieku, w szczególności technologią elektroniczną,

od momentu kiedy się pojawiła i zaczęła gwałtownie rozwijać, a mówimy o czasach po II wojnie światowej, uruchomiła pewne mechanizmy, których skutki właśnie dzisiaj odczuwamy tak mocno w sztuce. Tak gwałtowny rozwój architektury na przykład, czy dziedzin pokrewnych architekturze, nie byłby możliwy, gdyby nie ta właśnie technologia. Podobnie dzieje się w scenografii, drugiej dziedzinie mojej sfery zainteresowań. Tam z kolei technologia poszerzyła pole działania o wszystkie dziedziny wizualności cyfrowej, ale również wprowadziła zupełnie inny sposób tworzenia zjawiska zwanego spektaklem, nie tylko teatralnym przecież.

Oczywiście, ważną pozostaje nieustająco relacja pomiędzy technologią w ogóle a wyobraźnią jako czynnikiem twórczym w działaniu. Jakiś czas temu, sprowokowany moimi udziałami w jury konkursów związanych głównie z grafiką 3D (trójwymiarową), po obejrzeniu swoistej „kaszanki” wizualnej, napisałem wraz z moją żoną, z którą wspólnie działamy twórczo, artykuł pt. *Grafika 3D, technologia czy wyobraźnia*. Doszliśmy wtedy do wniosku, co łączy się z tematem naszej tu dyskusji, jak istotne jest, aby uczyć w artystycznej szkole technologii cyfrowych, uświadamiając ich ważną rolę w twórczości wizualnej, kłaść mocny nacisk na świadomość twórczą, artystyczną. Aby cały kulturowy dorobek ludzkości stał się językiem selekcji i uruchamiania działań za pomocą technologii, a to jest zagadnienie świadomości i pamięci.

Technologia ma jeden atrybut, który jest bardzo wciągający. W książce *Pejzaże audiowizualne*, w zbiorze tekstów o sztuce mediów, pod redakcją Andrzeja Gwoździa, znalazłem ciekawe rozważania na ten temat w artykule *Gest wideo*. Problem polega na tym, że dostajemy obiekt, który poddawany jest technologii i w tym momencie zaczynamy się zastanawiać, często na wpuł ślepo, co z tym zrobić. I to właśnie świadomemu człowiekowi daje pole działania, nieograniczone pole do interpretacji przy pomocy „nieograniczonych” możliwości współczesnych technologii. I tu, jak mi się wydaje, wkraczamy w ten najważniejszy, drugi etap działania twórczego — przestoczenie działania w sztukę.

I to są te dwa aspekty, których współgranie wydaje mi się szalenie ważne, i których tak naprawdę nie należy lekceważyć. To przejście z tej strony w tę lub odwrotnie, bo czasami tak się zdarza; to staramy się realizować w naszej katedrze intermediów.

Mirosław Sikorski: Do pewnego stopnia postrzegasz różne działania jako skutek zachłyśnięcia się nowoczesnymi technologiami; jako coś, co może w konsekwencji ogłupiać. Własna refleksja, własny punkt widzenia, może zostać zastąpiona epatowaniem pewnymi środkami technicznymi.

Grzegorz Biliński: Dokładnie tak. Dlatego to niebezpieczeństwo próbujemy niwelować, a nie jest to proste z tym kształceniem „w głąb”, do siebie. W zasadzie technologię mogę opanować poprzez własną osobowość, nieco wybiórczo. Sam pamiętam, kiedy zaczynałem jako architekt pracować za pomocą technologii cyfrowych w tzw. designie. Zwróćcie Panowie uwagę, że coraz częściej używamy słowa PROJEKT. Nawet malarze mówią „Mam projekt”. Nie mówią namalowałem, zrobiłem, stworzyłem, ale MAM PROJEKT. Ten „projekt” pojawił się niedawno wraz z rozwojem technologii analogowych i cyfrowych. To kwestia ostatnich kilkunastu lat. To znaczy, że droga powstawania dzieła jest nieco inna. Odchodzi ona w sztukach „czystych” od „intuicyjności” w stronę „intelektualności”, a żeby było ciekawie, w sztukach projektowych raczej odwrotnie — bo takie możliwości dała „nieograniczoność” technologiczna.

Mirosław Sikorski: Te nowe środki są w stanie być stymulujące, czy inspirujące.

Grzegorz Biliński: Zdecydowanie.

Mirosław Sikorski: Bo jedno i drugie działanie jest uprawnione.

Grzegorz Biliński: Oczywiście. Ważne jest osiągnięcie celu artystycznego. Szukam pomysłu, dochodzę do jakiegoś wewnętrznego celu, a później szukam środków realizacji.

Jeżeli przyjrzymy się w ostatnich latach teatrowi i sztuce, to wydaje mi się, że przełom XX i XXI wieku jest w dużej mierze naznaczony „przestrzennością”, czyli pewnym rozmachem architektonicznym. Dlatego, że właśnie architektura zawłaszcza coraz większe przestrzenie i co ciekawe, inaczej niż do tej pory, przestrzenie niejednorodne. Znaczy to bowiem, że nie mamy już ściany, sufitu, czy nawet przestrzeni sacrum. Mamy tylko powiedziane „tam jest granica”, „tam jesteś ty i jest sacrum na twoją miarę”. Takie podejście otwiera i żywi się współdziałaniem „sztuk” i współtworzeniem. Ale też takie myślenie znalazło możliwości realizacyjne w technologii.

Mirosław Sikorski: Bardzo dobrze, ponieważ to nam rozszerza przedmiot tej rozmowy.

Grzegorz Biliński: Sam sposób myślenia zmienił się kolosalnie, i to najbardziej od kilku setek lat. Dziesięć, piętnaście lat temu miałem tylko ołówek, jakąś miarkę i kawałek gliny do modelowania. I to były moje narzędzia pracy. Kiedy dostałem komputer, pierwszym etapem było szkicowanie i przenoszenie do komputera. Wraz z rozwojem możliwości technologicznych i wewnętrznym dojrzewaniem własnym, zarówno w scenografii jak i w architekturze — o animacji nie wspomnę — projektujemy, pracujemy bezpośrednio w komputerze. Mamy tylko notatki, czasami nawet ich nie mamy, zapiski jakimiś znakami. Później, będąc w przestrzeni wirtualnej podejmujemy twórcze decyzje. Myślę, że przejście na tok myślenia przestrzeni wirtualnej jest skokiem nie do przecenienia.

Mirosław Sikorski: Ogromna zmiana warsztatu.

Adam Brincken: Myślę, że faktycznie mamy do czynienia z ogromnym poszerzeniem warsztatu, który czasem nazywamy technologią. Zwłaszcza w brzmieniu „nowa technologia”. Czy wobec nowej technologii istnieje pojęcie błędu technologicznego. Co to jest dzisiaj „błąd technologiczny”?

Zbigniew Bajek: Niezgodność użytych „środków” z przekazywanymi treściami, z tym co się chce powiedzieć i jak się chce powiedzieć.

Adam Brincken: Przecież było tak przez wieki, że błąd technologiczny dyskredytował ucznia. Nie mógł się, że tak powiem, usamodzielnić, stać się z czasem mistrzem, ponieważ nie znał podstawowych zasad sklejanie ze sobą elementów.

Mirosław Sikorski: To jest, jak sądzę, zasada pryncypialna, że traktujemy zamysł, przeczucie, przepastną duszę artysty z jakimkolwiek działaniem w jakimkolwiek materiale, jako spójną, absolutnie spójną całość. Nie ma usprawiedliwienia dla błędu, dla błędu technologicznego. Błąd artystyczny to jest inna kategoria, ponieważ niedoskonałość artystyczna nie może być zamierzona, ale może się przydarzyć. Błąd technologiczny dyskwalifikuje od razu.

Adam Brincken: Traktowano błąd jako podstawową, kardynalną nieumiejętność, jako coś nie do pomyślenia. Pytanie, czy dzisiaj niedoskonałość technologiczna dzieła staje się brakiem, który, tak jak Zbigniew Bajek powiedział, skutkuje niemożliwością zaistnienia samego dzieła. Czy to jest problem aż do tego stopnia?

Mirosław Sikorski: Albo zostaje przyjęty jako założenie.

Adam Brincken: Otóż to. Zobaczmy, widok części, które się ze sobą nie sklejają może być interpretowany jako zamiar niesklejenia do końca, a nie jako błąd z użyciem niestosownego podłoża czy kleju. Mówię oczywiście w cudzysłowie o sklejanju, bo nie chodzi mi tylko o techniki kolażowe, ale środki jakich się użyje wobec zamiaru, zamysłu, koncepcji.

Andrzej Bednarczyk: Myślę, że musimy określić jaki jest zakres pojęcia technologii.

Adam Brincken: Tak.

Andrzej Bednarczyk: Klasycznie, standardowo, technologia to metody kładzenia, czy używania materiałów i wszelkie zasady sensownego ich stosowania. Istotą technologii jest to, że dokonuje się w materiale. Potrzebne tu będzie uściślenie terminu. Czy mówimy o technologii tej zwyczajowo pojmowanej, czy też materia może być np. dźwięku, przestrzeni, koloru etc. Bo tutaj też posłużymy się pojęciem technologii. Możemy powiedzieć o technologii, czyli umiejętności budowania kompozycji np. sonetu, to też w jakimś sensie jest technologia. Cechą technologii jest to, że w jej ramach nie ma miejsca na drgnienia duszy, na przecucia, na objawienia etc. Technologia jest po to, żeby ją znać i stosować jej zasady, co więcej, artysta dobrze obeznany z technologią moim zdaniem jest to taki, który już nie musi koncentrować się w czasie kreacji na prowadzeniu takich dywagacji. Pianista nie może myśleć którym palcem w który klawisz uderzyć, on zupełnie o czym innym myśli. Póki technologia panuje nad kreacją i jej kwestie nie zostały zrzucone w podświadomość, nie są oczywiste, nie ma kreatywnej swobody. Jeżeli przyjmujemy, że technologią jest umiejętność i technika budowania dzieła, to musimy zacząć od takich spraw jak farby na płótnie, skończyć na sprawach kompozycji. I błąd o którym teraz tutaj wspominasz może być zarówno błędem technologii materiałowej, jak również błędem kompozycyjnym. Jeżeli mówimy o dopusz-

czalności tzw. błędu technologicznego w tym szerokim sensie, to musimy znowu rozróżnić dwie sprawy. Po jednej stronie jest błąd wynikający z nieumiejętności. Po drugiej zaś stronie jest „błędne”, niestandardowe użycie zasad, ich przekroczenie po to, żeby to co ma być niesklejone było niesklejone w doskonały sposób. Myślę, że najciekawsza będzie rozmowa o szeroko pojętej technologii dlatego, że jest w recesji, również w tym szerokim tego słowa znaczeniu. Używa się byle czego na byle czym, ale używa się też byle jak.

Adam Brincken: Jakby bez świadomości konsekwencji tego co w rzeczywistości powstaje. Gdzieś zmierzamy kołem do tego, o czym mówił Zbyszek. Gdzie dziś jest świadomość adekwatności środków użytych wobec faktów, artefaktów, które się zamierza, które staną się moją wypowiedzią, moim obrazem?

Grzegorz Biliński: Są to problemy, które wyniknęły z braku zasad. I znowu wróć do norm w technologii. Kiedyś powstała dyskusja, czy takie, czy inne oprogramowanie nie zastąpi pędzla. Będzie się czymś takim malowało i w związku z tym malarze będą niepotrzebni. Totalne pomylenie wszystkiego ze wszystkim. Tylko do celów właściwych są pewne technologie. Nie da się ich wszystkich porównać, bo dziedzina każdego z nas, tak jak tu siedzimy, ma „swoją” adekwatną technologię. Natomiast to, co jest istotne w całym rozgardiaszu technologicznym jaki w tej chwili się jawi, to są dwa zagadnienia. Pierwsze z nich to adekwatność, czy brak adekwatności użytych środków biorących się z braku zasad, w szczególności wynikających z korzystania z totalnej wolności bez głębokiego przemyślenia sensu i celowości działania w określonych technologiach.

Z drugiego bieguną zagadnień, wydaje mi się być ważny zastanowienie wspomniany błąd technologiczny, ale jako odkrycie. Bo to też jest, moim zdaniem, ważną rzeczą, że celowo, jako poszukiwacz, odkrywca, że tak powiem, idę w stronę niebezpieczną, po to aby później dotrzeć właśnie do...

Zbigniew Bajek: W doświadczeniu twórczym powinno być miejsce na eksperyment, na „wypuszczenie się” w nieznanne...

Wracając do technologii — można o niej mówić szeroko — chciałbym jednak problem sprowadzić do poziomu naszego Wydziału i zapytać o przedmiot. Czy powinna być technologia, na tym konkretnie Wydziale? Nie znam

dokładnie programu pracowni technologii: czy wykracza on poza klasyczne techniki malarskie? Książka, którą trzymam w rękach — *Techniki wielkich mistrzów malarstwa* — pokazuje jak dużo w XX w. zdarzyło się w dziedzinie technologii i tego należałoby uczyć. Takie zjawiska jak kolaż, jak...

Mirosław Sikorski: Techniki automatyczne.

Zbigniew Bajek: ...jak techniki automatyczne, jak obecność fotografii w malarstwie, są z naszej perspektywy czymś tak oczywistym i tak powszechnym, że nie można ich traktować jako „eksperyment”. Jestem za tym, żeby w Akademii na Wydziale Malarstwa było miejsce, gdzie student podejmujący nietypowe działania technologiczne otrzymałby kilka praktycznych informacji jak sobie z tym poradzić, jak, na przykład, połączyć pozornie nieprzystające do siebie elementy, struktury, materie. Od wielu dziesiątków lat malarze zamiast szkiców przenoszą na podobrazie zdjęcia, wykorzystują slajdy. Czy tego nie powinno się też uczyć? Często odnoszę wrażenie jakby obecność fotografii w doświadczeniu malarza była czymś wstydliwym, czymś do czego nie należy się przyznawać. Wydaje mi się to zupełnym absurdem. Zastanówmy się, jak pracownia technologii powinna na Wydziale Malarstwa funkcjonować.

Andrzej Bednarczyk: Musimy jednakże pamiętać o tym, że klasyczny model uczenia technologii jest niemożliwy do utrzymania, tak samo jak absurdalne byłoby prowadzenie pracowni malarstwa plectwa dzikiego w technice akwarelowej. Ilość potencjalnie mogących wejść w zakres potrzeb artystów, studentów technologii, jest tak ogromny, że nie ma w programie miejsca na przećwiczenie wszystkiego.

To zawsze będzie jakiś mniej lub bardziej arbitralnie wybrany zestaw, który stanie się dla części naszych studentów pożyteczny, dla innych zaś zupełnie niepożyteczny. Czy mamy w związku z tym odstąpić od praktykowania? Na pewno nie. Natomiast zwróćcie uwagę, że jakkolwiek byśmy spojrzeli na działalność malarza pracującego z fotografią, czy bez fotografii, czy z czymkolwiek innym, zawsze mamy do czynienia z pewną ułamkową znajomością sprawy, tej wąsko pojętej technologii. Co więcej, student nie może być pewny na jak wiele lat dana wiedza będzie mu przydatna, chyba że na trzecim roku już ma ustalone, że do końca życia będzie używał pędzla, co, jak widzimy, nie często zdarza się w życiu. Co musimy w takim razie

zrobić? Myślę, że musimy dokonać takiej przemiany, jaka dokonała się w innych dziedzinach nauczania. Pierwsza, to jest gromadzenie bazy danych i nauczanie studentów korzystania z niej. Od karteczek z notatkami: „pół jajka do dwóch kropel octu”, po adresy internetowe, pod którymi można znaleźć informacje, jeżeli nagle mi coś przyjdzie do głowy i nie wiem jak sobie z tym poradzić. Czyli student powinien wychodzić z Akademii z księgą kontaktów. Tak jak ja mam adresy do stolarzy, którzy robią dobre blejtramy. Sam naprawdę nie strugam szczyrykiem blejtramów, zamawiam je. Jeżeli nie radzę sobie z jakąś kwestią technologiczną, wiem do kogo się udać. Konieczne jest tworzenie skryptów, które będą zawierać wiedzę technologiczną od najstarszej po najnowszą. Potrzebne jest oczywiście uczenie praktyczne nie tylko kursowe, ale również reagujące na aktualne potrzeby studentów.

Zbigniew Bajek: Podstawy są konieczne. Wiedza na temat tego, co działo się w obszarze technologii na przestrzeni historii jest niezbędna, ale w dużym stopniu wiedza ta powinna dotyczyć tego, co się zdarzyło w wieku XX. Natomiast inny niż do tej pory powinien być model związku studenta z pracownią technologii. W takiej pracowni student powinien mieć poczucie, że odstępstwo od klasycznej techniki nie jest zbrodnią, powinien być wręcz zachęcany do poszukiwania własnej. Nie znaczy to, że jestem za niechlujstwem technologicznym. Przeciwnie, sam w pracowniach, które prowadzę, wymagam porządku — również na poziomie technologicznym, szacunku dla własnej pracy. Pracownia technologii powinna być miejscem, gdzie zachęca się do korzystania ze zdobyczy technologii współczesnej, gdzie eksperyment jest wręcz pożądanym. Miejscem, gdzie można uzyskać poradę na tak elementarnym poziomie, jak skleić blachę z płótnem, ale również na poziomie, o którym mówił Grzegorz Biliński. Widzę sens takiej pracowni, gdzie uczy się szacunku dla warsztatu, zaś warsztat może być bardzo różny. Myślę że wszyscy jak tu jesteście, zasadę szacunku do warsztatu uznajemy.

Andrzej Bednarczyk: Jeśli można wtrącić... Szacunek dla warsztatu jest nie tylko pożądanym, ale wręcz fundamentalnym, jeżeli przyjmiemy za prawdziwe to, iż tworząc, myślimy poprzez materiały, język, metody. Przecież nasza imaginacja jest ściśle związana z pewnymi dopuszczalnościami technologicznymi i to zarówno jeśli chodzi o kompozycję, o farbę, o zdjęcia etc., więc uczenie technologii jest uczeniem kreacji.

Zbigniew Bajek: Mam wrażenie, że zachęcanie do eksperymentu traktowane jest jako naganne, jako zachęcanie do bałaganu, do niechlujstwa, traktowane jako „błąd technologiczny”, bo wiąże się z odejściem od reguły. Takie myślenie jest bardzo niebezpieczne. Funkcjonujemy w zupełnie innym czasie niż malarze, artyści kiedyś, nawet i jeszcze w XIX wieku.

Grzegorz Biliński: Może dzisiaj trudności na tym polegają, że wszystkie nowsze technologie, nie myślę tylko o *high technology*, nie mają jeszcze tak ukształtowanych zasad ich stosowania jak technologie starsze. I teraz, jeśli stajemy przed studentem, który pyta: „Jak zagruntować płótno pod taki to a taki obraz”, to odpowiedź może być dosyć jasna, bo doświadczenie, również historyczne, tę odpowiedź pomaga precyzyjnie wyartykułować, nawet w granicach błędu technologicznego. Natomiast z nowymi technologiami jest problem, z nowszymi w ogóle, czyli XX wieku. Bowiem od tego momentu, zasady, choć istnieją, choć się budują, to one jeszcze nie są ugruntowane w naszym doświadczeniu, a przede wszystkim w świadomości.

Powstaje w konsekwencji niebezpieczeństwo, że stojąc wobec technologii, będąc zmuszonym do przekazania wiedzy na jej temat studentowi, stajemy przed „niepewnością”. Oczywiście, nie w sensie dosłownym. Ale im bliżej tych technologii najnowszych, to ten problem narasta. A studenci czasami posiadają więcej wiedzy, niż to co mogą znaleźć na Uczelni. Barięra staje się właśnie technologia i określanie jej zasad. Zastanawiałem się, jaki powinienem mieć stosunek do tej sytuacji i wydaje mi się, że to co możemy dać studentom, to pewność drogi. Czyli przekazać im taki sygnał, by mogli i chcieli pójść określoną drogą, przez siebie określoną, wspólnie określoną. I żeby im dać w tym działaniu rodzaj pewności. Dobrze, idź w tamtą stronę nawet jeżeli jest to eksperyment. Bo poruszanie się po tym wszystkim co mamy teraz, czasami jest bardzo kłopotliwe.

I tak wracamy do wątku pracowni technologicznej. Bezwzględnie zgadzam się z Andrzejem Bednarczykiem, że wór, w którym wszystko powinno być dostępne, musi służyć studentom na co dzień. Taka umowna pracownia powinna funkcjonować. Z drugiej jednak strony trudno stworzyć coś, co byłoby tylko i wyłącznie zbiorem informacji. Jeżeli nie połączymy tego z działaniem i to konkretnym, dla konkretnej dziedziny, wówczas będzie to czynność „wypełniona” pustką.

Adam Brincken: I na pewno tak jest. Ale z drugiej strony, także taka umowna pracownia technologiczna jest niezbędna. Trudno jednak stworzyć taką sytuację, gdzie pracownią byłby tylko i wyłącznie zbiór informacji. Jeżeli nie połączymy tego z działaniem dla konkretnej dziedziny, to będziemy mieć swego rodzaju inżynierię sztuki, a nie ją samą. A zawsze pytanie „po co?” jest podstawowe, naczelne, może nawet leży u źródeł spełnienia.

Pomyślałem sobie jeszcze, że tak naprawdę sporo dokonań XX-wiecznych w przestrzeni wizualnej, bardzo szeroko pojętej, jest tworzeniem wizualnej sensacji. W dobrym tego słowa znaczeniu. Pewnego widowiska, czy zdarzenia wizualnego, które do pomyślenia jest tylko w sennej imaginacji. Tak bym to sobie nazwał. Stąd bardzo często mamy do czynienia z nowymi transferami technologicznymi do technologii, która przez wieki jest praktykowana. Tak jak o tym wspominał jakiś czas temu Zbyszek. Na przykład można dokonać transferu języka fotografii na rozmaite sposoby, ale chodzi o to, bym mógł jej użyć u siebie w obrazie. Tu się okazuje, że możliwości wykorzystania fotografii technologicznie jest do diabła i trochę. Tylko ja nie chcę naklejać zdjęcia. Ja chcę móc wykorzystać tę poetykę w zupełnie inny sposób. Chcę żeby mi się to zjawiało na płótnie. Na przykład, żeby było immanentnie z nim związane, a niekoniecznie techniką dotykania punktowego pędzelkiem, z mozołem.

Mirosław Sikorski: Narzuca się tutaj bardzo wyraźnie jedno spostrzeżenie. Myślę, że przykład z użyciem fotografii w malarstwie dobrze nam tutaj posłuży: a mianowicie, że poruszamy się w tej chwili w sferach wąskich specjalizacji technologicznych. Znajomość programu komputerowego, znajomość technologii fotograficznych, które są przecież ogromną dziedziną wiedzy technicznej, oraz to co Adam mówi tutaj o użyciu fotografii bezpośrednio w malarstwie, zakłada bardzo gruntowną znajomość warsztatu fotograficznego, chemii fotograficznej itd. Należałoby więc właściwie powiedzieć, że sztuki wizualne są skłonne anektować każdy nowy wynalazek technologiczny. Tylko co to oznacza? To może oznaczać posługiwanie się niedostatecznie opanowaną technologią w sposób bardzo niekompetentny, amatorski, w konsekwencji byle jaki, albo zupełnie powierzchowny. Tutaj chciałbym wrócić do takiego ważnego w naszej rozmowie pojęcia, jak pojęcie eksperymentu. W którym momencie pojawia

się ono w historii sztuki? Eksperyment pojawia się gdzieś w dobie dadaizmu i surrealizmu. Wcześniej w inny sposób oczywiście istnieje, ale nie pojawia się jako cel sam w sobie.

Adam Brincken: I tu jest, wydaje mi się, moment krytyczny, usprawiedliwiający często niekompetencję, dlatego, że eksperyment jako taki nie składa natychmiastowego zaistnienia zamiaru, w miarę określonego scenariusza. Ten zamiar dopiero wyłania się z eksperymentu. Wydaje mi się, że szansa i powinność dla kogoś, kto chciałby czegokolwiek tu uczyć polegałaby na tym, żeby właściwie określić świadomość eksperymentu, świadomość użycia środków technicznych, jakiegokolwiek one byłyby, po prostu przesunięcia punktów ciężkości, wyraźne ich ustawienie. Zamiar, model, projekt — jakkolwiek to będziemy nazywać, tych określeń mamy już trochę, chodzi o myślenie „w materiale”. To jest jak rozumiem to, co Andrzej próbował zasugerować, że materiał, czy materia, którą się posługujemy, jest czymś właściwie immanentnie związanym z procesem myślowym, z procesem kreatywnym. Nie ma tutaj żadnych niespójności.

Andrzej Bednarczyk: To nie jest odkrycie Ameryki. To jest abecadło. To właśnie musimy studentom uświadamiać. Cudowny byłby taki pokoik na Akademii, nieduży, z maszynką, do której student by przychodził, wsadzał do niej swoje odkrycie Ameryki i na ekraniku pojawiałyby się tysiące jego poprzedników. Cały czas mamy do czynienia z tym, że młodzi ludzie z wypiekami na twarzy robią coś, co my rozpoznajemy jako: „znowu to samo”. Ach lata pięćdziesiąte, sześćdziesiąte, siedemdziesiąte...

Mirosław Sikorski: Jakies zapomnianie.

Andrzej Bednarczyk: Nie mówię tylko o zapomnianych formach wypowiedzi artystycznej, ale o pewnych osiągnięciach. Oni mają do tego prawo, do odkrywania swojej Ameryki, ale musimy rozróżnić kategorycznie dwa pojmowania eksperymentu. Eksperyment jest pojęciem naukowym. Eksperyment w czystej postaci jest działaniem bez jakichkolwiek wstępnych założeń, bo wszelkie wstępne założenia wpływają na jego wyniki i właśnie eksperyment służy do tego, żeby dowiedzieć się prawdy o materii, którą poddaje eksperymentowi. Natomiast eksperymentowanie bełkotliwe, w kształcie: „Co tam zasady, ja sobie tak z siebie, swawolnie”, to

są po prostu intelektualne wagary. Jesteśmy zmuszeni mocniejszy nacisk kłaść na niebezpieczeństwo wagarów, bo w takiej przestrzeni żyjemy, bo w czasach rozpasania, pewnej nijakości intelektualnej i duchowej w działaniach artystycznych, i musimy zwracać uwagę na to, że nie każdy tak zwany eksperyment jest zdobywaniem rubieży, przekraczaniem pewnych zjawisk. Może być po prostu robieniem błędów. I te rzeczy odróżnić jest łatwiej nam, niż studentom. Naszą rolą jest namawianie ich do prowadzenia prawdziwych eksperymentów, uczulając jednocześnie na to, że nie muszą spełniać pokładanych w nich nadziei na przewidywany efekt końcowy, nie muszą spełniać swojej roli jako drogi budowania dzieła. Jest jeszcze druga sprawa, jeśli mówimy o eksperymencie, bo to, co Zbyszek podniósł bardzo mnie zastanowiło.

Mirosław Sikorski: Mnie się wydaje, że to jest warte omówienia.

Andrzej Bednarczyk: Jak uczyć eksperymentowania? Pozwólcie na taki przykład. Jeżeli są szlaki turystyczne, jest przewodnik, który prowadzi i uczy jak iść po tej drodze, to jest rzecz prosta. On nie eksperymentuje. On nie uczy eksperymentowania. A jak uczyć człowieka, żeby bez jakichkolwiek szlaków szedł przez krzaki przed siebie. Czego ja mogę go nauczyć? Mogę go nauczyć...

Zbigniew Bajek: Możesz go zachęcić do tej nauki.

Andrzej Bednarczyk: Nie. Mogę go uczyć zasad. Mogę go uczyć tego, by nie stawał na śniegu przy samym brzegu. Bo wiem, że kiedyś wpadłem po uszy. Mogę mówić: „Uważaj, jeżeli pójdziesz w tym kierunku, tam są takie niebezpieczeństwa. Sprawdzaj kamień, na którym stawiasz nogę etc. Jeżeli zaczyna się chmurzyć po tamtej stronie, to uciekaj”. My sami w pewnym stopniu eksperymentujemy. Więc nie możemy uczyć w punktach: „Jeżeli chcesz wykonać eksperyment, to zrób to, to, to, to, to” ponieważ to już nie będzie eksperyment, bo myśmy ten eksperyment zabili. Możemy natomiast powiedzieć, że podejmując eksperymenty, musimy trzymać się takich i takich zasad. Czyli możemy uczyć sposobu zachowania się w eksperymencie. Ponieważ ktoś może spytać: „A jak będę przechodził przez rzekę?” mogę odpowiedzieć: „Bardzo cię przepraszam, ale nigdy nie przechodziłem. Ale Zbyszek kiedyś przechodził, idź do niego.”

Zbigniew Bajek: I dlatego takie miejsce, niezależnie jakby się nazywało powinno być tutaj, bo studenci — przekonuję się o tym ciągle — nie mają wiedzy na temat podstawowych technik współczesnych. Głębsze poznanie warsztatu malarzy współczesnych prowadzi do wniosku, że u jego podstawy leży dyscyplina technologiczna. Nie uważam na przykład, że bałagan w pracowni Bacona, to brak owej dyscypliny. Najlepiej świadczy o tym jego malarstwo — z punktu widzenia technologii głęboko uporządkowane.

Mirosław Sikorski: „Chaos rodzi wizję” — jak Bacon sam powiedział.

Grzegorz Biliński: Czy wynikiem tego o czym mówimy nie powinna być pewna rewolucja organizacyjna, bo nagle mam wrażenie, może się myłę, że zbliżamy się do takiego wniosku, że całe nasze doświadczenie technologiczne jest przede wszystkim doświadczeniem interdyscyplinarnym, a co za tym idzie, niejako w konsekwencji nie da się w sposób tradycyjny, w modelu czysto akademickim nauczać technologii współczesnej. Jeżeli ja nie będę miał z tobą porozumienia w rozumieniu naszych dziedzin, w których działamy i uczymy, to w gruncie rzeczy poszukiwania technologiczne będą dużo uboższe. Pewien zasób wiedzy, który jest w nas, byłby niezbędny lub bardzo przydatny u Ciebie, czy u Andrzeja, u profesora Brinckena, czy u Mirka. I w drugą stronę. I teraz, w konsekwencji tego rozumowania pytanie: Czy nauczanie może nadal odbywać się w takich klasycznych modułach jak malarstwo, rzeźba? Czy nie następuje naturalna integracja wielu dziedzin? Wiem, że może mączę w tym momencie...

Zbigniew Bajek: Doskonały model pracowni, o której mówimy, to taki, w której z jednej strony można odwołać się do podstawowych technik malarzkich, np. malarstwo na ścianie, z drugiej doświadczyć łączenia ze sobą nie tylko różnych materii, ale różnych dyscyplin sztuki.

Akademicki program nauczania technologii, jeżeli w swoim dydaktycznym ciągu winien się gdzieś zatrzymać (o ile w ogóle winien się gdzieś zatrzymać), napewno nie może pominąć zjawiska integracji dyscyplin i jego skutków dla technologii, ponieważ jest on znamieny dla wieku XX.

Andrzej Bednarczyk: Troszeczkę to robimy tak, jakbyśmy się zatrzymali w połowie drogi. Mówi się, że u nas kształcimy studentów indywidualnie, niezależnie do tego, czy formułujemy wszystkie obowiązujące zadania

czy nie, częścią aktywności każdego studenta jest jego własna praca, z każdym więc rozmawiamy indywidualnie. Podchodzimy do każdego biorąc pod uwagę jego predyspozycje, umiejętności czy sposób pracy. Gdy wychodzę z pracowni po przeprowadzeniu sześciu korekt, to wychodzę z sześciu światów najczęściej, nieustannie muszę się przełączać na ich światy, ich sposoby myślenia, ich technologie i dopasowywać swoje rady do ich indywidualności. To, że indywidualnie traktujemy studentów, uważam za jeden z największych skarbów tej uczelni. Niestety obyczaj ten nie ma przełożenia na nauczanie technologii. Tej zwykłej technologii, która jest u nas. Nie podchodzimy indywidualnie ucząc ich technologii, a podchodzimy indywidualnie ucząc ich malarstwa. Utworzenie dwóch pracowni interdyscyplinarnych dopełniło pejzażu naszej oferty dla studentów tak, że poza tym, iż będą traktowani indywidualnie przez profesora, mogą znaleźć swoje miejsce w zależności od potrzeb malowania na lnianym olejem realistycznie, po fotografo-komputero-holografie.

Brakuje jeszcze jednej rzeczy. Pozwoliłem sobie to zastosować w mojej pracowni, ale studenci też rzadko z tego korzystają. Moi studenci mają zalecenie, że bardzo chętnie będę widział, jeżeli za zgodą moich kolegów będą się zwracać do nich z prośbą o korektę. Kilka razy była taka sprawa, że mówię do studentki: „Nie wiem jak ci pomóc, idź z tym obrazem do kogoś.” Poszła do Zbyszka Bajka. Czuję się niemocen wobec tego, co ona zrobiła. Ona nie zrezygnowała ze studiowania u mnie, Zbyszek jej pomógł. To otwarcie Wydziału nie musi się wiązać z potężną rewolucją, przemianą strukturalną. W ramach tego Wydziału, nie rozwalając struktury (ja nie mówię, że jest doskonała), możemy stworzyć interaktywną przestrzeń możliwości.

Adam Brincken: Przestrzeń możliwości.

Grzegorz Biliński: Ja to trochę prowokacyjnie powiedziałem, gdyż obserwuję obecnie taki naturalny bieg rzeczy: do naszej pracowni przychodzą studenci kiedy potrzebują właśnie jakiejś „dorady” artystycznej, czy technologicznej. Robimy teraz dwa czy trzy dyplomy, które powstają pomiędzy pracowniami.

Zbigniew Bajek: Wracając do tematu rozmowy, czy pracownia technologii w dzisiejszym czasie, w dzisiejszych warunkach, ma sens. Zadaję to pytanie ponownie z punktu widzenia osoby, która prowadzi pracownię

interdyscyplinarną, pracownię, która jest spotkaniem różnych dyscyplin, często takich, które pozornie do siebie nie przystają, a jednak... Takie miejsce jest potrzebne, tylko inaczej funkcjonujące. Program pracowni nie może zastrzymać się na XIX wieku, nie może pominąć techniki kolażu, malarstwa materii, zagadnienia łączenia mediów. Inaczej edukacja technologiczna jest edukacją totalnie chromą.

Adam Brincken: Konserwatorską, historyczną.

Zbigniew Bajek: Właśnie. Czy powinna być pracownią, która uczy historii technologii, czy pracownią żywą, która daje możliwości dostosowania technologii do własnych zamierzeń.

Andrzej Bednarczyk: Pomarzymy. Pierwsze moje marzenie. Nazwijmy to pracownią. Pracownia technologii, do której studenci uczęszczają obowiązkowo i ich własne, najświeższe prace lub projekty tych prac są opracowywane pod względem technologicznym. Czyli na pierwszym roku przychodzi student na technologię, przynosi swój obraz i prowadzący ogląda ten obraz i stawia dwóję bo jest krzywo, bo strzela klej pod paznokciem, bo przelezi na drugą stronę, bo farba nie leży tak i tak itd. I w ciągu tych lat mogliby poznawać technologię ściśle związaną z tym co sami robią. To byłby ścisły związek. Natomiast nie znam takiej osoby, która mogłaby być wystarczająco biegła wobec każdego nie tylko obrazu, ale wobec każdej rzeczy studenckiej, więc marzeniem byłoby, aby u nas był technik od spraw malarskich, tak jak kiedyś na Wydziale Grafiki był technik od spraw drukarskich. Nikogo to nie dziwiło i nikt nie oczekiwał od prowadzącego pracownię litografii, że będzie zajmował się problemem, że kamień sieje, trzeba go dotrawić etc., etc. Gdyby przy każdej katedrze była komórka technologiczna, specjalista od rysunko-papiero-węgla, może i fotografii przy okazji, i na Wydziale Malarstwa, ot po prostu malarstwa. W katedrze interdyscyplinarnej to musiałby być większy omnibus... Tak się stało trochę z Pracownią Tkaniny dzięki temu, że profesor Lilla Kulka jest świetna w znajomości klasycznych technik tkaniny, ale też eksperymentalnych, a adi. Małgorzata Buczek czerpaniem papieru sama się bawi, można więc znaleźć wszelkie informacje dotyczące technologii. One wiedzą jak to zrobić, szkoda jednak ich czasu na uczenie tego, co jest sprawą czysto techniczną.

Zbigniew Bajek: A jednak kimś takim my też poniekąd jesteśmy.

Andrzej Bednarczyk: Ja wiem, ale mi się marzy żebyśmy nie byli.

Adam Brincken: Sami kiedyś mówiliśmy o tym, że pracownia to albo tylko miejsce, albo miejsce plus ktoś. Ja bym zaryzykował, że być może tylko miejsce, a ktoś, to jesteśmy my wszyscy. Mnie marzy się przestrzeń-laboratorium, do którego mogą wejść studenci, zaciemnić jedną kotarą i oddzielając się od naturalnego światła posmarować cokolwiek emulsją światłoczułą. I mam pod ręką Zbyszka albo Grzegorza w odpowiednich godzinach i wiem, że oni tam mogą być, i powiedzą im, że ten rzutnik służy do tego, bym mógł sobie coś naświetlić i że potem bez obawy poparzenia gąbką próbowałem wywołać. Kiedy indziej, w kącie „laboratorium” po odsłonięciu światła ktoś będzie mi służył informacją, jak przykleić szkło do metalu itd. Tak naprawdę, w pracowni w której maluję nie mogę tego zrobić, to już pal sześć, że mam sztalugi, a nie mam blatu. Na taką próbę sklejenia nikt mi nie pozwoli, bo nie mam miejsca. Przestrzenią marzeń jest to, żeby w każdej pracowni było po jakieś pięć, sześć osób i wtedy nie ma problemu — możemy kleić na blatach, bawić się tym, czekać aż to wyschnie. Warunki w jakich pracujemy my i nasi studenci nie pozwalają na czynienie odpowiedniego laboratorium w każdej z naszych pracowni, bo prócz tego na rysunek wieczorny przychodzą inni studenci.

Grzegorz Biliński: Wydaje mi się, a podlegałem kiedyś kształceniu parainżynierskiemu również, że jest to właśnie taki problem: jeśli ja nie zetknę się ze zwykłym betonem, nie dotknę go w pewnym momencie, nie będę wiedział czym on jest.

Mirosław Sikorski: Ale raczej nie będziesz za bardzo eksperymentował z betonem, prawda?

Grzegorz Biliński: No właśnie. Konsekwencją jest to, co powiedział profesor Brincken przed chwilą, że musi być laboratorium.

Mirosław Sikorski: Tak. Mnie się wydaje, że przykład z działaniami projektowymi dosyć dobrze tutaj pokazuje istotę rzeczy, ponieważ oznacza odpowiedzialność za użycie materiału z pewną konsekwencją i w bar-

dzo spójny sposób. Można użyć bardzo różnych rzeczy, ale są tego konsekwencje, prawda? Albo połączenie będzie strasznym kikssem estetycznym, albo się rozsypie, np. ze względów konstrukcyjnych. To pokazuje znakomicie, że pomimo swobody doboru materiałów istnieje pewien rodzaj dyscypliny, która powinna być uwarunkowana świadomością, zmysłem krytycznym, czymś, co jest pod spodem. Materiał to jest nadbudowa nad tym.

Andrzej Bednarczyk: Ja mam taki postulat, zanim będziemy mieć te cudowne pracownie, żebyśmy się zobowiązali, każdy z prowadzących pracownię, do przygotowania jednej pogadanki, w której opowie o swoich doświadczeniach technologicznych ilustrując to slajdami ze swojej pracy. W przyszłym roku.

Zbigniew Bajek: Jak już o tym mówimy, Andrzej, to dostrzegam niedobór informacji, nie tylko wśród studentów na temat technik artystycznych poszczególnych artystów, pedagogów na Wydziale, ale również na temat tego, co ci artyści robią, nie mówiąc o tym, jak oni to robią. To powinno być wyzwanie dla Wydziału, takie wykłady cykliczne, kiedy każdy artysta prezentuje siebie, a slajdy mówią o technologii.

Grzegorz Biliński: Więcej, można to robić w taki sposób jak my to robimy — notować każdy wykład na wideo, żeby był dostępny również później.

Zbigniew Bajek: Z jednej strony podczas wykładu artysta powinien możliwie szeroko mówić o własnych motywacjach, o źródłach inspiracji, z drugiej duży nacisk kłaść na stronę technologiczną własnego warsztatu. Każdy z nas, jak tu siedzimy, w swojej twórczości bardzo daleko wychodzi poza pracę pędzlem na płótnie.

Mirosław Sikorski: Króciutki przykład, który mi uzmysłowił w gruncie rzeczy, że problemy się nie zmieniły, ponieważ tak naprawdę problemem jest świadomość, a nie materiał, którego się używa, a wybór tego materiału jest tylko konsekwencją. Wydaje mi się, że jeśli mówimy o klasycznej technologii malarstwa — niech to będzie malarstwo tablicowe — to uciążliwa praca nad przygotowaniem i gruntowaniem deski, czy nawet

zrobienie jakiejś kopii jest w stanie uświadomić, że praca w określonym materiale wymaga związanej z tym materiałem myślowej dyscypliny. Prosty przykład — doświadczenie z kopiowaniem *Damy z gronostajem* Leonarda. Panowie, czy wiecie na jakiej desce ten obraz jest namalowany?

Adam Brincken: Chyba na orzechu...

Mirosław Sikorski: Tak, jest to namalowane na orzechu i jest to dość duży format jak na malowidło na desce, 55 na 45 centymetrów.

Andrzej Bednarczyk: To jest jeden kawałek?

Mirosław Sikorski: To jest jeden kawałek, który ma grubość pomiędzy 4 a 5 milimetrów.

Adam Brincken: To jest taki płatek?

Mirosław Sikorski: To jest płatek zaledwie grubości forniru.

Grzegorz Biliński: No właśnie.

Mirosław Sikorski: W chwili przygotowywania potrzebnego do pracy schematycznego przerysu z oryginału, miałem tę deskę bezpośrednio pod ręką i czułem jak ona się leciutko ugina. Jest absolutnie stabilna. Jak się ją ogląda pod światło, jest po prostu płaska jak blacha. Kustosz Muzeum Czartoryskich, pan Janusz Wałek opowiadał mi, że strzelają obrazy, kiedy zmienia się sezon grzewczy. Wiadomo, że drewno jest szalenie higroskopijne. A deska Leonarda właściwie nie pracuje. Ona jest prawdopodobnie całkowicie symetrycznie wycięta ze środka pnia. Wtedy zdałem sobie sprawę o co tutaj chodzi. Jak trzeba być świadomym materiału, żeby wybrać deskę w taki sposób. Skoro Leonardo poświęcił tyle staranności i wysiłku zanim położył pierwsze pociągnięcia pędzla, jak silny musiał być jego związek z jego własnym dziełem? Uświadomienie sobie tego zrobiło na mnie duże wrażenie.

Więc jeśli uczyć technologii historycznej, to dlatego, żeby zdać sobie sprawę dlaczego kiedyś uczono się gruntownego poznawania materiału i że jest on w stanie być materia, w której się pracuje, innymi słowy, właściwym tworzywem dzieła. Nie czymś zewnętrznym, tylko organicznie wpisanym w istotę dzieła.

Grzegorz Biliński: Co odbieramy całym sobą. To o czym mówił Mirek dotyczy jednej dziedziny, choć dotyczy też technologii przestrzeni. Często wchodzimy do różnych przestrzeni, np. do starych budynków. Sam tego doświadczam, a przecież mówimy o własnym doświadczeniu. Znam takich ludzi, którzy wchodząc do jakiejś przestrzeni prawie wszystko intuicyjnie odbierają, również jeśli chodzi o sprawy technologiczne. Potrafią po bardzo szybkim oglądzie, rozeznaniu, powiedzieć niemal wszystko na ten temat. To oczywiście jest suma wiedzy i intuicji, bo nie jest to tak *ad hoc*, ale to jest jedno z drugim, co składa się na tzw. doświadczenie, które nas buduje.

Zbigniew Bajek: Zauważ Grzegorzu, ile też jest intuicji w naszej pracy.

Grzegorz Biliński: Ależ oczywiście. Powiedziałbym, że nawet dużo więcej. To są dwa aspekty, które są szalenie ważne i wydaje mi się, że przy całym naszym kształceniu studentów trzeba zwracać uwagę na ich wiedzę, która może objawić się całkiem niespodziewanie, a także intuicję i odczuwanie...

Andrzej Bednarczyk: ...które się kształtuje poprzez eksperyment tak pojęty. I dochodzimy tutaj do mojego ukochanego określenia, które niniejszym ogłaszam: to jest „technozofia”. Żyjemy w czasach, w których potrzebujemy technozofii, potrzebujemy mądrości technologicznej, ponieważ technologami możemy być tylko w wąskim swoim zakresie, natomiast technozofia jest podstawą intuicji tak głębokiego doświadczenia, że mogę powiedzieć natychmiast co jest dopuszczalne, co nie jest dopuszczalne, ponieważ rozumiem. Nie znam, nie potrafię, ale rozumiem. I jeżeli rozumiem, to rozumiem też, że ja sam danej rzeczy nie wykonam, nie będę więc wystawiał się na pośmiewisko rzeczami, które są nieudolne, nieudaczne.

Adam Brincken: Skoro byliśmy jakąś chwilę temu w przestrzeni marzeń, to mimo braku skłonności do przewrotu w państwie jesteśmy w stanie zmianę przeprowadzić własnymi rękami. Przed chwilą słyszeliśmy się sami nawzajem. Mam koncepcję idącą dalej, a w tę samą stronę. Skoro nie pracownia laboratoryjna w pełnym tego słowa znaczeniu, to jednak większa przestrzeń niż normalnie. Ja myślę, że jest tam ktoś, „technozofka”, лаборантка, której jedynym celem będzie pytanie skierowane do wchodzących: „Czym mogę służyć?”

Mirosław Sikorski: „W czym mogę pomóc?”

Adam Brincken: Dokładnie tak. I laborantka jest świadoma tego, że zarejestrowany na taśmie wykład leży na konkretnym miejscu na półce i jest dostępny dla każdego. Kiedyś mówiliśmy o tym, że pracownia technologiczna, jest to miejsce, gdzie gruntuje się obrazy. A dzisiaj to gruntowanie obrazów ujmijmy w cudzysłów.

Zbigniew Bajek: Zacząć trzeba od takiej prostej rzeczy, jak te wykłady; to jest łatwe i ma sens. Konieczne jest dokumentowanie wystąpień i pracy — ludzie odchodzą... Pamiętam pomysł Adama sprzed dwudziestu lat, żeby na korytarzach na tym górnym piętrze zrobić kolekcję obrazów, wtedy jeszcze żyjących pedagogów, które mogłyby być stale przykładem technologii ich malarstwa i być oceniane na różne sposoby.

Grzegorz Biliński: Gdy mówimy o technologii, myślimy o gruntowaniu obrazu. A kiedy pytam studentów o „złoty podział”, okazuje się, że niewielu potrafi go wykreślić.

Andrzej Bednarczyk: I tutaj dochodzimy do szerokiego rozumienia technologii. Między sobą wielokrotnie mówiliśmy o konieczności uczenia kompozycji.

Zbigniew Bajek: Ja to robię w pracowni Struktur Wizualnych — zaczynamy od kompozycji, mówimy o różnych jej rodzajach, próbujemy je nazwać.

Adam Brincken: Ale pamiętajmy o tym, że nie dalej niż miesiąc temu zwróciliśmy się do Mirka Sikorskiego o reaktywowanie naszych marzeń, przywrócenia przedmiotu Podstawy widzenia artystycznego. Ta „technozofia” w gruncie rzeczy to podstawy widzenia.

Mirosław Sikorski: Wykładami można by do pewnego stopnia rozszerzyć uczenie Podstaw widzenia, zapraszając wykładowców np. w cyklu spotkań na temat technologii, czy w cyklu na temat kompozycji.

Andrzej Bednarczyk: Mnie się wydaje, że założenie, iż jeden człowiek będzie w stanie ten program wypełnić w sposób kompletny jest nieporozumieniem, bo po prostu niemożliwe jest przeprowadzenie z równą intensywnością wszystkich zagadnień.

Mirosław Sikorski: Masz rację Andrzeju. Do pewnego stopnia powinna być to „pracownia gościnna”. Nie wyobrażam sobie, żeby taki przedmiot mógł być pozbawiony wykładów na temat technik projektowania scenografii, architektury i programów komputerowych. Żyjemy w nowej przestrzeni, która otwiera się dla sztuk plastycznych w tej chwili.

Grzegorz Biliński: Tego rodzaju kontakty są ważne, bo są sposobem na powiedzenie również tego, co czasem zbyt szybko umyka.

Adam Brincken: Będąc szefem Studium pedagogicznego, niedawno odczytałem rozporządzenie ministerialne, że powinienem przyszłych nauczycieli również nauczyć mówić bez nadwyrężenia gardła, zdrowia po prostu. Siłą rzeczy, powstał problem konieczności zaproszenia człowieka, który poprowadzi zajęcia z emisji głosu. To nie mogę być ja, dyletant, na Boga! To musi być ktoś, kto absolutnie się na tym zna. Dlatego aktor prowadzi zajęcia z emisji głosu dla tych, którzy są uczestnikami tych zajęć. Podobno już chwala to sobie, bo uchroniło ich to od nieżyłtów gardła.

Grzegorz Biliński: I to jest właśnie to, że my mając tę świadomość, korzystamy przecież przez całe nasze życie ze wszystkich macek nam pomocnych. Najczęściej jest to doświadczenie innych ludzi. Bo ten od tamtego, tamten od następnego... i tak też jest w sztuce. Sam w swojej działalności skazany jestem nieustająco na ludzi z boku. Mogę przeczytać coś w książce i stosować to, ale nie o to chodzi. Tak jak architekt na budownictwie, tak malarz na chemii nie musi znać się w sposób umożliwiający eksperymenty technologiczne. Nie o to chodzi. Chodzi o świadomość. Dlatego to szerokie grono, które udałoby się zebrać w naszym laboratorium technologicznym, w wielorazowych i wielowątkowych spotkaniach przyczyniłoby się do tego, że to drzewo rozrastałoby się w dalszych kierunkach.

Adam Brincken: Wspomnieliśmy o Podstawach widzenia artystycznego. Wiemy, że z naszej woli, Katedry i Wydziału, istnieje wręcz zadeklarowana potrzeba wprowadzenia tego „czegoś”, tego przedmiotu czy wręcz sposobu myślenia, tej porcji wiedzy i doświadczenia od następnego roku akademickiego. Niewątpliwie jako Wydział musimy podjąć działania nie tylko zobowiązujące nas do widzenia problemu, w takim aspekcie jak dzisiaj go opisaliśmy, ale tak, żeby korzystać z doświadczeń wielu ludzi w prowadzeniu tego przedmiotu.

Mirosław Sikorski: Toteż zamierzam Panów zaprząć do roboty!

Adam Brincken: Podejmujemy decyzję zrezygnowania z dotychczasowych zajęć z anatomii i z perspektywy odręcznej. Bo to jest coś za coś, ten przedmiot ma zrealizować nasze oczekiwania i jeszcze je poszerzyć. Pytanie w takim razie, w jakim momencie z punktu widzenia dydaktycznego sąsiadowałyby nowe zajęcia ze starymi.

Mirosław Sikorski: Mam taką propozycję, żeby ten program był „historią otwartą”. To znaczy, opierając się na różnych elementach programu profesora Zbyluta Grzywacza do pewnego stopnia zrekonstruować go i uzupełnić, a potem, kiedy będzie on upubliczniony i realizowany, powinien stać się przedmiotem solidnej dyskusji i podlegać radzie programowej nawet nas wszystkich. O ś c i z o s t a ł y r z u c o n e !