

391/1975zach

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Związek Polskich Artystów Plastyków

25 lat
pracy pedagogicznej
Jerzego Jarnuszkiewicza

grudzień 1975

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
Warszawa „Zachęta”, plac Małachowskiego 3

KRONIKA

Jerzy Jarnuszkiewicz zaczął uczyć w 1950 roku prowadząc Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn przy Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie. Samodzielną Pracownię Rzeźby z prawem dyplomowania objął w roku 1952. Pierwszym asystentem profesora był Józef Kandefar a następnie, w latach 1955/56 do 1959/60 Ewelina Michalska.

1952 Studenci przychodząc do Pracowni dokonywali wyboru między autorytetami doświadczonych pedagogów a profesorem młodym i zaczynającym uczyć. Pracownia była atrakcyjną białą kartą. Nie mylili się mniemając, że przyjdzie im tę kartę zapisywać razem z profesorem. Jarnuszkiewicz był zawsze człowiekiem otwartym dla nowego, szanującym nawet obce sobie poglądy, pielęgnującym indywidualne cechy swoich uczniów.

Otwartość zaczęła wkrótce określać Pracownię w kompleksie Akademii. Program studiów rozwijał się zgodnie z rozwojem świadomości profesora i studentów, będąc jednocześnie stymulatorem tego rozwoju.

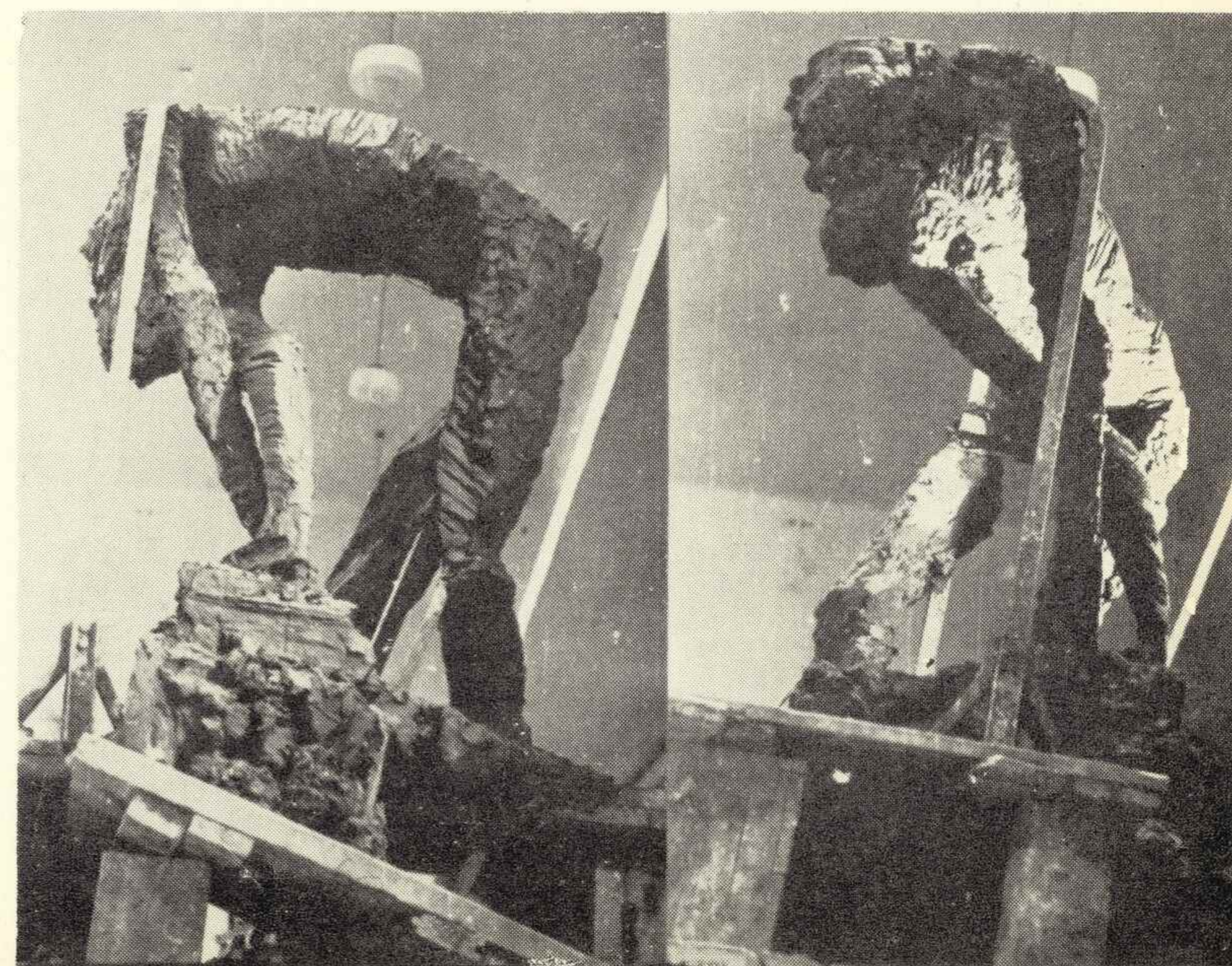
Pierwsze doświadczenia mają miejsce w latach pięćdziesiątych. Intuicyjnie poszukiwano wyjścia ze schematu rzeźby akademickiej — opisowego studium natury i kompozycji przedstawiającej. Odnowę studium widział profesor w subiektywnej interpretacji natury. W miejsce aktów odtwarzających kształt modelu pojawiają się interpretacje zjawiska: człowieka o określonych cechach charakterystycznych, a także interpretacje warunków: pozycji i wysokości z jakich był oglądany. Powstaje szereg prac porównywalnych z naturą ale różnych, dających sumę oddziaływania natury i skalę możliwości interpretacyjnych.

Z czasem rozszerzono akademickie pojmowanie natury — studium aktu — na to, co nas otacza, a dalej — doznanie tego, co nas otacza. Naturą stała się rzeczywistość w złożoności swych materialnych kształtów lecz także odczuwanie i rozumienie tej rzeczywistości. Przedmiotem studium była natura, źródłem ekspresji osobowość studenta. Odejście od kompozycji przedstawiającej przejawiało się w poszukiwaniu kształtu wyrażającego poprzez skalę, materiał, rodzaj ekspresji. Inna była droga skojarzeń wiodąca od zastanego kształtu (w studium natury), inna od tematu wymagającego samodzielnego konstituowania treści (w kompozycji). Długotrwałe studiowanie jednego tematu



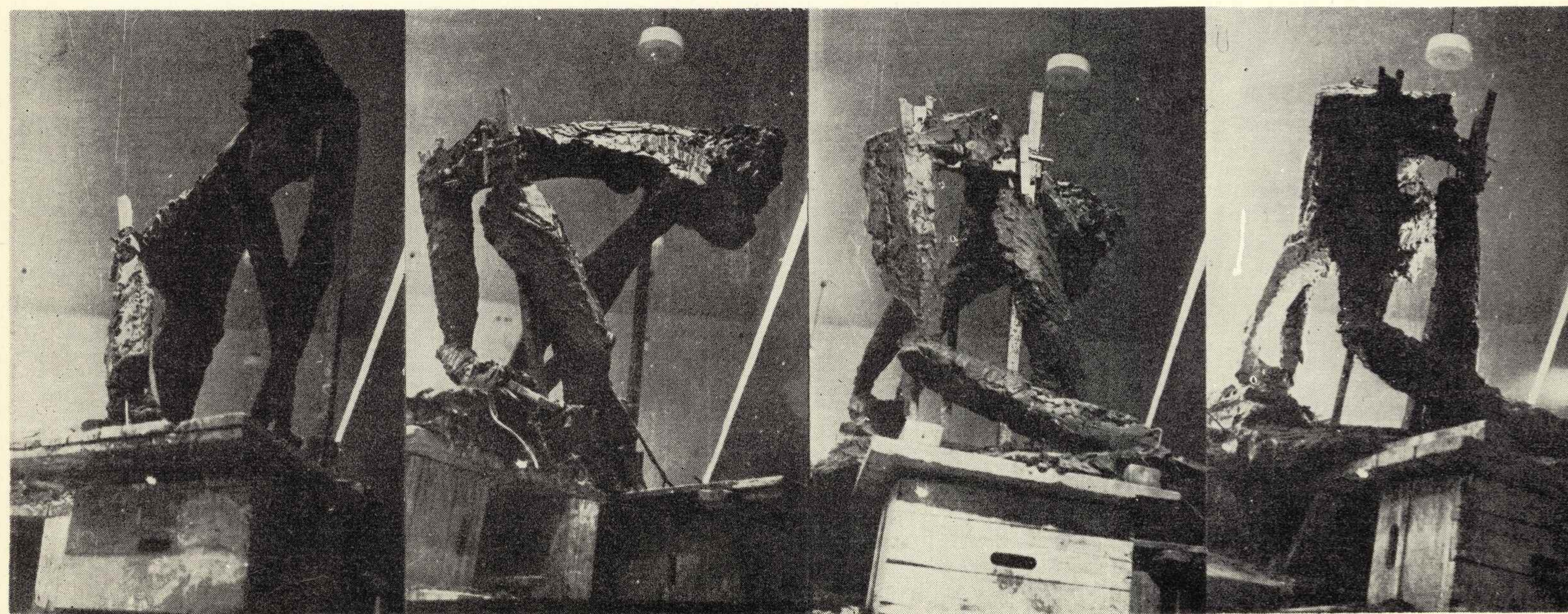
Studium natury — Akt

Anna Kamińska-Łapińska 1955/56



Przemysław Kwiek 1968/69

Emil Cieślár 1956/57



pozwalalo na uchwycenie różnych jego aspektów znaczeniowych i kompozycyjnych.

Jarnuszkiewicz często używa określenia „poetycka ekspresja” w odniesieniu do rzeźby. Akt twórczy jest spon-tanicznym uzewnętrznieniem intymnego przeżycia lub rozumienia świata, kształt rzeźbiarski jest środkiem wyrażenia tych osobistych stanów. Zrodzony w latach 50-tych nurt poetyckiej ekspresji przewija się przez cały okres istnienia Pracowni. Pomimo okresów wzmożonego zainteresowania dla „organizowania przestrzeni” czy prób stosowania warsztatu zapożyczonego z nauki, a nawet radykalnego kwestionowania sensu rzeźbienia, zawsze byli w Pracowni studenci duchowo spowinowaceni z poetycką ekspresją. W kształtowaniu tego nurtu uczestniczyła Anna Kamieńska, poszukiwanie wyrazu było istotą prac Henryka Morela (w latach sześćdziesiątych), Izabela Ziemkiewicz i Barbara Falender — dyplomantki z roku 1971/1972 wystąpiły z pracami inspirowanymi wewnętrznym impulsem, zmaterializowanymi w kształcie rzeźbiarskim. Chociaż poetycka ekspresja nie była nigdy doktryną Pracowni, kolejne inicjatywy weryfikacyjne rodziły się z negacji ekspresywności.

1955 — 1961 Tendencje takie zapoczątkowali już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Elżbieta i Emil Cieślarrowie i Andrzej Wróblewski. „Wyrażanie” poddawane było analizie jako środek przekazu. Cieślzar negował potrzebę formowania ostatecznego kształtu uznając, że do istoty rzeczy dochodzi się poprzez niszczenie tego co jest kształtem. „Syntezą była dla mnie konsekwencja w postępowaniu, sens w tym, że się coś stale przewracało.” (Emil Cieślzar). Elżbieta Cieślarowa podejmowała próby możliwie najogólniejszej materializacji elementów określających świadomość. Rozpatrywane uzależnienia obejmowały takie kategorie jak: czas, przestrzeń, materia — rozumiane jako jedność, określane właściwymi im wymiarami, bądź, idąc dalej, kategorie jak np. martwe — żywe. „Cała aktywność szczegółowa w tym np. rzeźbienie jest tylko odreagowywaniem życia — życiem, a nie budowaniem świadomości życia.” (Elżbieta Cieślarowa).

Jednocześnie coraz ważniejsze stawały się relacje społeczne. Doświadczeniem był udział w konkursach na pomniki: Oświęcimski (1958—59), Bohaterów Warszawy (1959), Grunwaldzki (1960). Plonem konkursów było kilka nowatorskich rozwiązań czasoprzestrzennych wywołujących emocje i refleksje poprzez kształt otoczenia a nie symbol o oczy-

wistych znaczeniach. Profesorowie i studenci oddzielnie pracowali nad swoimi projektami.

Oskar i Zofia Hansenowie oraz Wojciech Fangor robią Pomnik Bohaterów Warszawy, Hansenowie, Jarnuszkiewicz i Julian Pałka — Pomnik Oświęcimski, Jarnuszkiewicz i Włodzimierz Wittek — Pomnik Grunwaldzki.

Studenci Andrzej Wróblewski i Andrzej Latos otrzymują nagrodę w pierwszym konkursie Oświęcimskim za skrajną koncepcję wyjąłowania gruntu na którym stał obóz. Cieślzar i Latos projektują pomnik w środku miasta, pomnik którego wszystkie elementy znajdują się poniżej poziomu ulicy. (Bohaterów Warszawy). Społecznym oddziaływaniem projektów była dyskusja którą wywołały i ich wpływ na późniejsze prace studentów. Autorzy doświadczyli krytyki i odrzucenia.

Polem wzmożonego zainteresowania tej grupy staje się wzornictwo, jedyne adekwatne do sytuacji — potrzebne i funkcjonujące na styku: działalność artysty — społeczeństwo.

Jarnuszkiewicz doprowadza do współpracy z Jerzym Sołtanem. Sołtan oprócz nauki o kształtowaniu przestrzeni wnosi element wiedzy spoza sztuki — mechanizm jej społecznego funkcjonowania. W Pracowni czyta się i tłumaczy dla kolegów prace Chombarda de Leuve, Giediona, Yony Friedmana.

W całym opisywanym okresie istotnym elementem kształtującym świadomość studentów Wydziału Rzeźby jest Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn Oskara Hansena. Hansen uczy podstaw myślenia kategoriami formy, ukazuje związki idei z materialnym kształtem otoczenia. Jarnuszkiewicz wymaga od wszystkich swoich studentów równoległych studiów w pracowni Hansena, dla niektórych będzie to miało znaczenie podstawowe w formowaniu ich artystycznego światopoglądu.

1961. Realizacją postawy: rzeźbiarz kształtuje otoczenie, jest praca dyplomowa Krystiana Burdy (1960—61). Burda zaprojektował odcinek drogi do Żelazowej Woli i odcinek drogi powrotnej. Stworzył czasoprzestrzenną kompozycję integrującą pejzaż i odczucie muzyki szopenowskiej. Projekt został przestudiowany metodą filmową dającą wrażenie zbliżone do rzeczywistych obserwacji z okien samochodu.

W roku akademickim 1959—60 asystentem Jarnuszkiewicza zostaje Andrzej Wróblewski. Formułowane są założenia

programowe Pracowni. (Fragmenty przytaczam w Dokumentacji).

Związki rzeźby z architekturą, urbanistyką i wzornictwem ujawniane są w zadaniach projektowych, analizie formy w aspektach: funkcji i konstrukcji, oryginalnych testach Wróblewskiego na percepcję kształtu przez dotyk. Zadania konsultują: Józef Mroszczak, Lech Tomaszewski, Bohdan Urbanowicz, Włodzimierz Wittek. Założenia programowe sformułowane na podstawie dotychczasowych doświadczeń i charakterystycznego dla tego okresu zachwyty cywilizacją przemysłową — weryfikowane są przez studentów o odmiennych zainteresowaniach. Henryk Morel, Adolf Ryszka, Maciej Szańkowski byli pierwszymi spośród absolwentów Szkoły Kenara którzy wybrali studia w Pracowni. U Jarnuszkiewicza rewidowali wyniesione ze szkoły zakopiańskiej poglądy dotyczące rzeźby. W zespole tym dochodzi do najpełniejszej realizacji studium natury jako sumy subiektywnych interpretacji. (Studium starego człowieka 1961—62).

Powraca zainteresowanie dla rzeźby pojmowanej jako dziedzina autonomiczna, mają miejsce próby określenia na nowo warsztatu rzeźby, próby dotarcia do granic dyscypliny.

Zainteresowanie dla psychologicznych aspektów oddziaływania kształtu dało początek doświadczeniom Henryka Morela. Opierając się na tezie Rorschacha — skojarzeniowej drogi powstawania emocji, Morel wykonał formy przestrzenne o zaprogramowanym oddziaływaniu: uspokajającym albo niepokojącym, przez skojarzenia jakie budziły. Badał też możliwość ukierunkowania skojarzeń poprzez zestawienia form lub kolejność ich oglądania (praca dyplomowa 1962—63). Grzegorz Kowalski budował modele przestrzeni oddziałujących selektywnie na receptory np. przestrzeni poznawalnych tylko wzrokiem lub dotykiem. W pracy dyplomowej projektował wywołanie wrażeń przestrzenią wielozmysłową, oddziałującą na pełny zestaw receptorów (1964—65). Michał Rogiński stosował testowy sprawdzian ekspresji zestawów materiałowych np. waty i tłuczonego szkła, otrzymując obraz percepcji przypadkowych widzów (1965—66).

1964 W roku akademickim 1964—65 asystentem profesora zostaje Henryk Morel. W Pracowni ma miejsce znamienne wydarzenie: powstaje studium aktu będące cyklem przekształceń zakończonym destrukcją (Tadeusz Skwarczyński

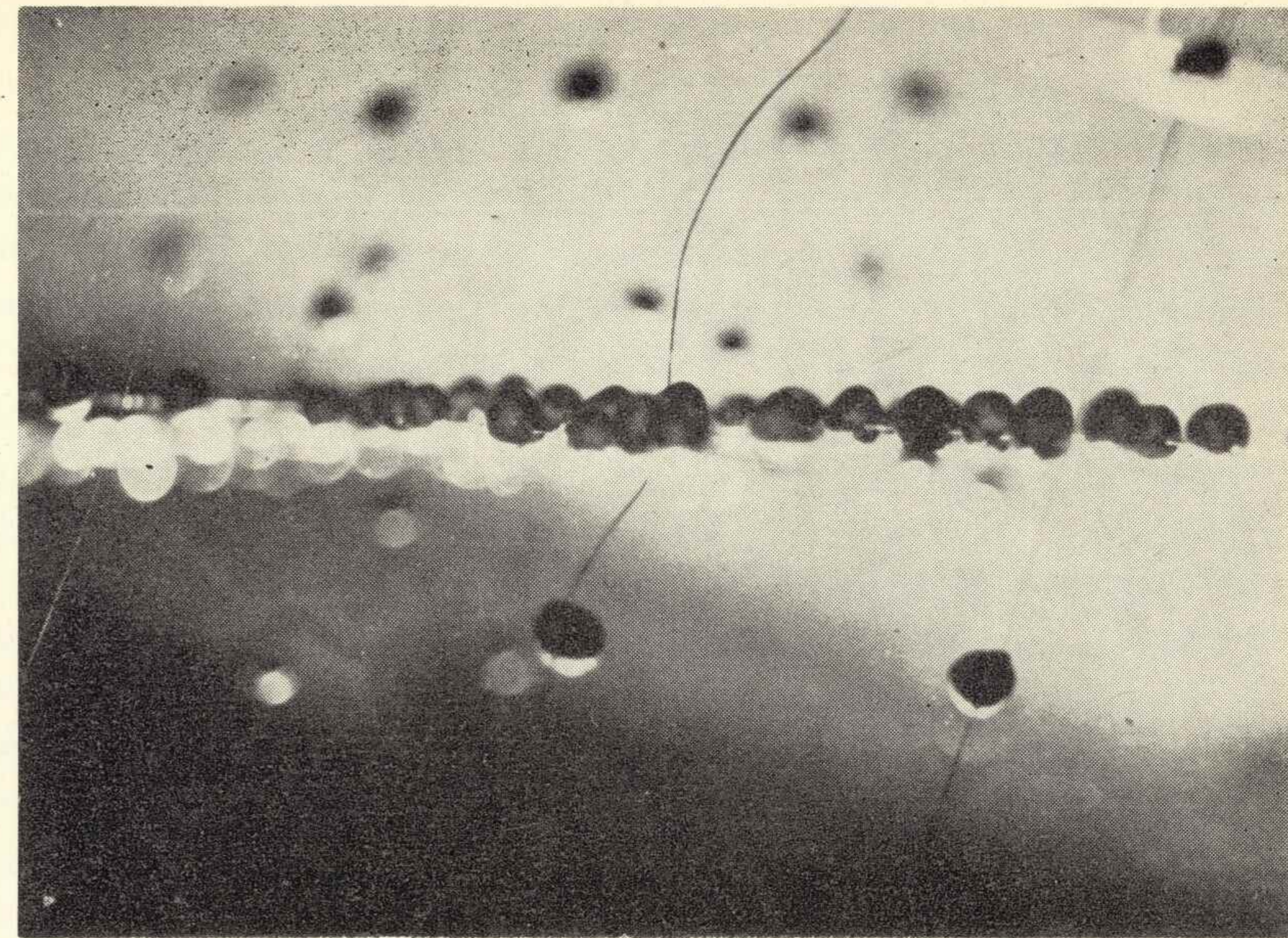
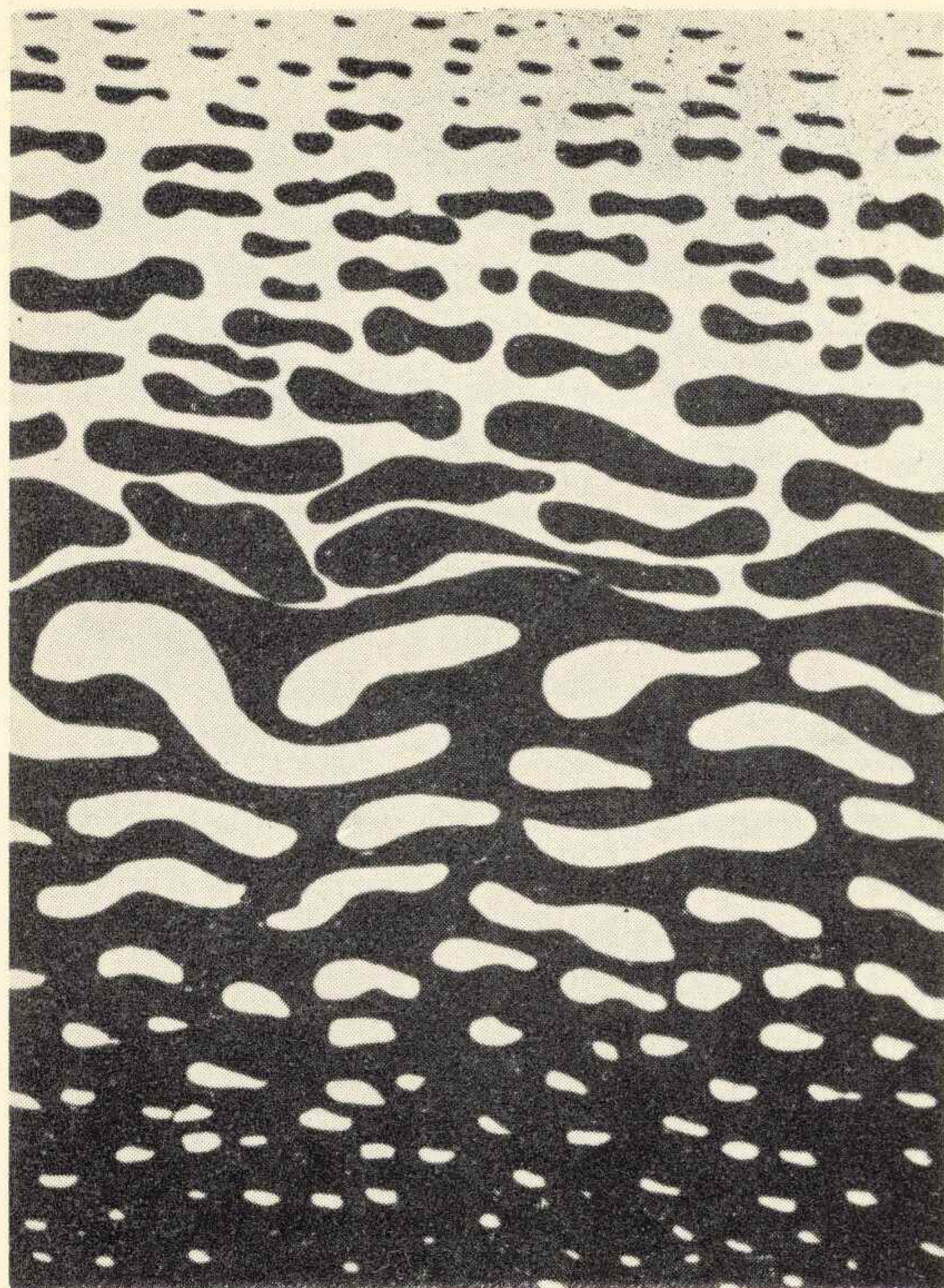
1966—67). Poszczególne przekształcenia stanowiły zamknięte formalnie etapy poznawania natury i granic interpretacji a ostatni etap był logicznym powrotem do punktu wyjścia — pogiętej konstrukcji drucianej. Akt Skwarczyńskiego miał trwałe konsekwencje, inaczej niż permanentne destruowanie Cieślara, ponieważ funkcjonował jako seria zdjęć fotograficznych, pośrednio zwracając uwagę na problem zapisu.

1968 W roku 1968 zmarł Henryk Morel, asystentem został Grzegorz Kowalski. Postać zmarłego okazała się czynnikiem integrującym studentów. Śmierć kolegi, młodego artysty, budziła refleksje natury egzystencjalnej i miała znaczenie mitotwórcze.

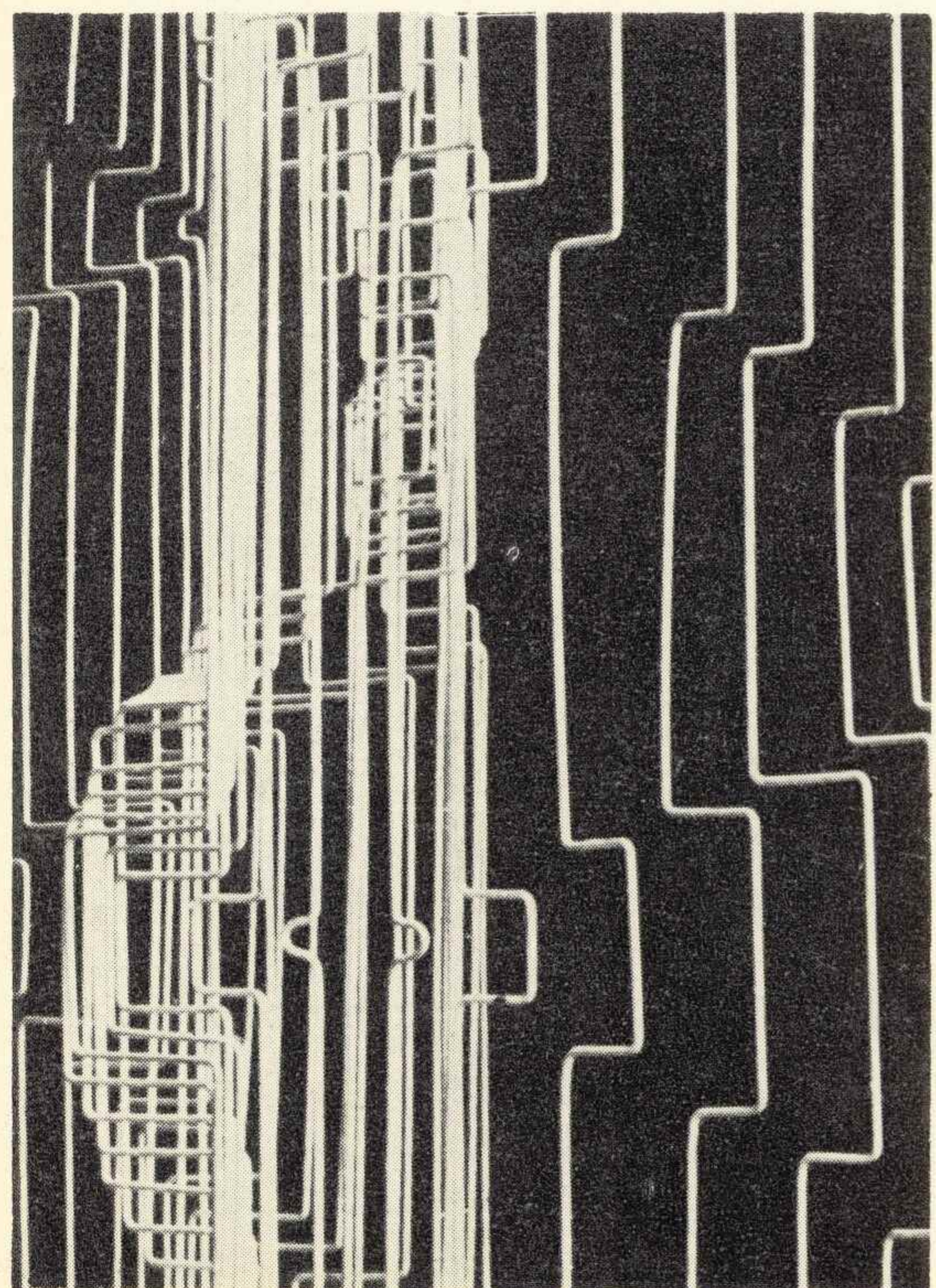
Postępujący proces integracji psychicznej wewnątrz Pracowni i zainteresowania egzystencjalne wyznaczyły kierunek dalszych doświadczeń. Przekształcenia zapoczątkowane przez Skwarczyńskiego kontynuuje Przemysław Kwiek. Etapy zastąpił on ciągiem czynności wobec natury i tworzonych ad hoc przedmiotów. Celebrował ciągłość procesu przemian, których wymowę dowolnie zakładał. Przerwanie ciągu mogło być wynikiem np. zakończenia roku akademickiego, ponieważ wszystkie ograniczenia zewnętrzne uznawał za część procesu. Kwiek utożsamiał działalność organizacyjną z artystyczną, (według jego wypowiedzi z 1975 roku). Niezależnie od tych deklaracji, było coś w atmosferze Pracowni co czyniło ją miejscem wyabstrahowanym z rzeczywistości a jednocześnie „całym światem” przeżywanym intensywniej. Na tym tle identyfikacja sztuki i życia była możliwa.

Pełniejsza realizacja postawy „ujawniania procesu” nastąpiła w pracy dyplomowej Zofii Kulik (1970—71). Stworzona została aparatura do uchwycenia i przekazania wielowątkowości procesu. Jednoczesna projekcja dawała obraz trzech splecionych wątków. W wątku plastycznym: przekształcenia materiałowo-przestrzenne, w wątku życiowym: dzianie się w czasie i w przestrzeni oraz wśród ludzi z najbliższego kręgu, w wątku zapisu: zabiegi dokonywane na przeżroczach — medium przekazu. Wielowątkowość uchwycona została w ograniczonym ciągu. „Przedmiot zaistniał w wielości objawień a nie jako przedmiot” (Zofia Kulik).

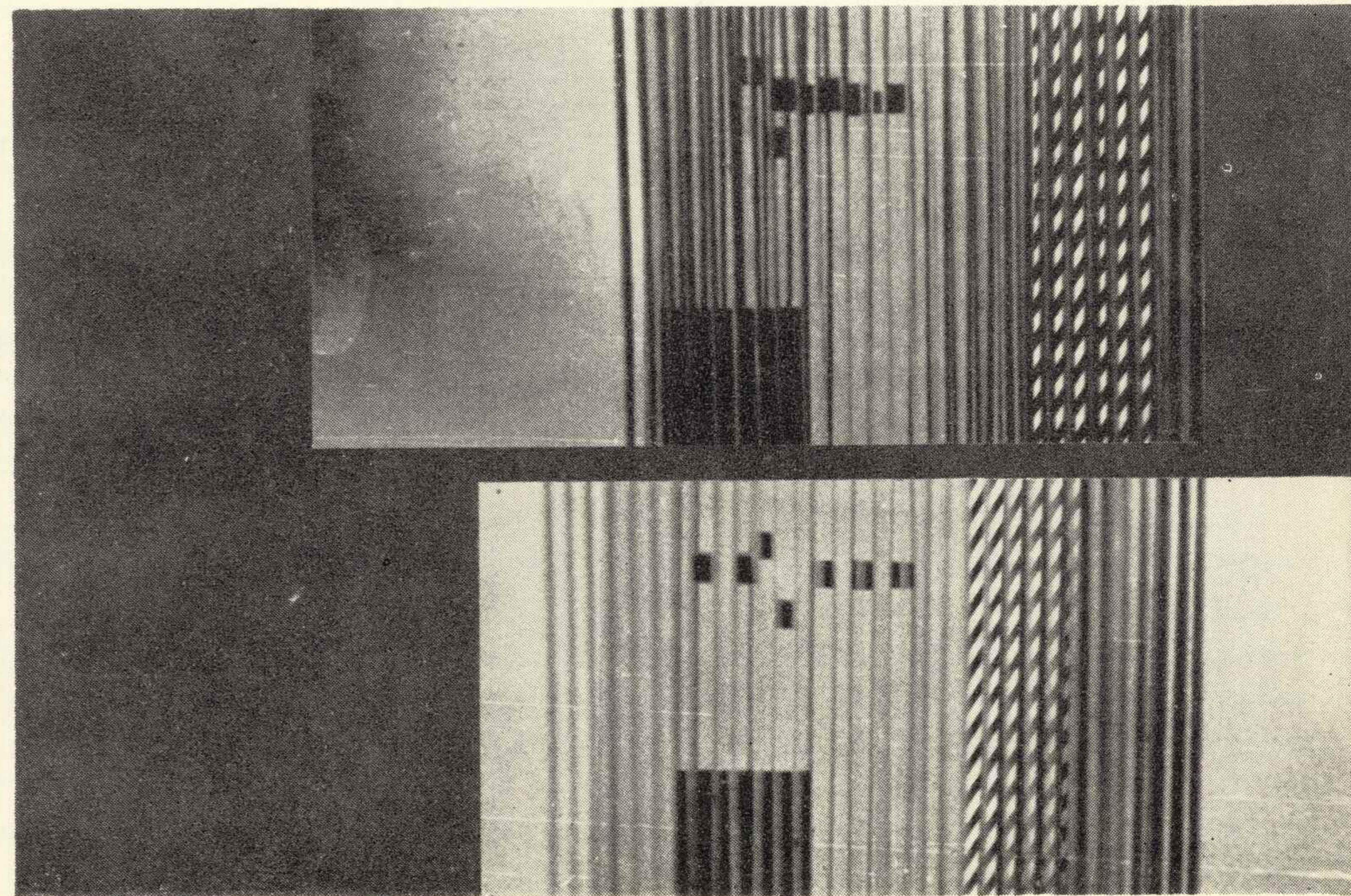
Rok przedtem, (1969—70) równoległe z Kwikiem wykonał swą pracę dyplomową Karol Broniatowski. Jego kompozycja z powielonych figur ludzkich oklejonych gazetami



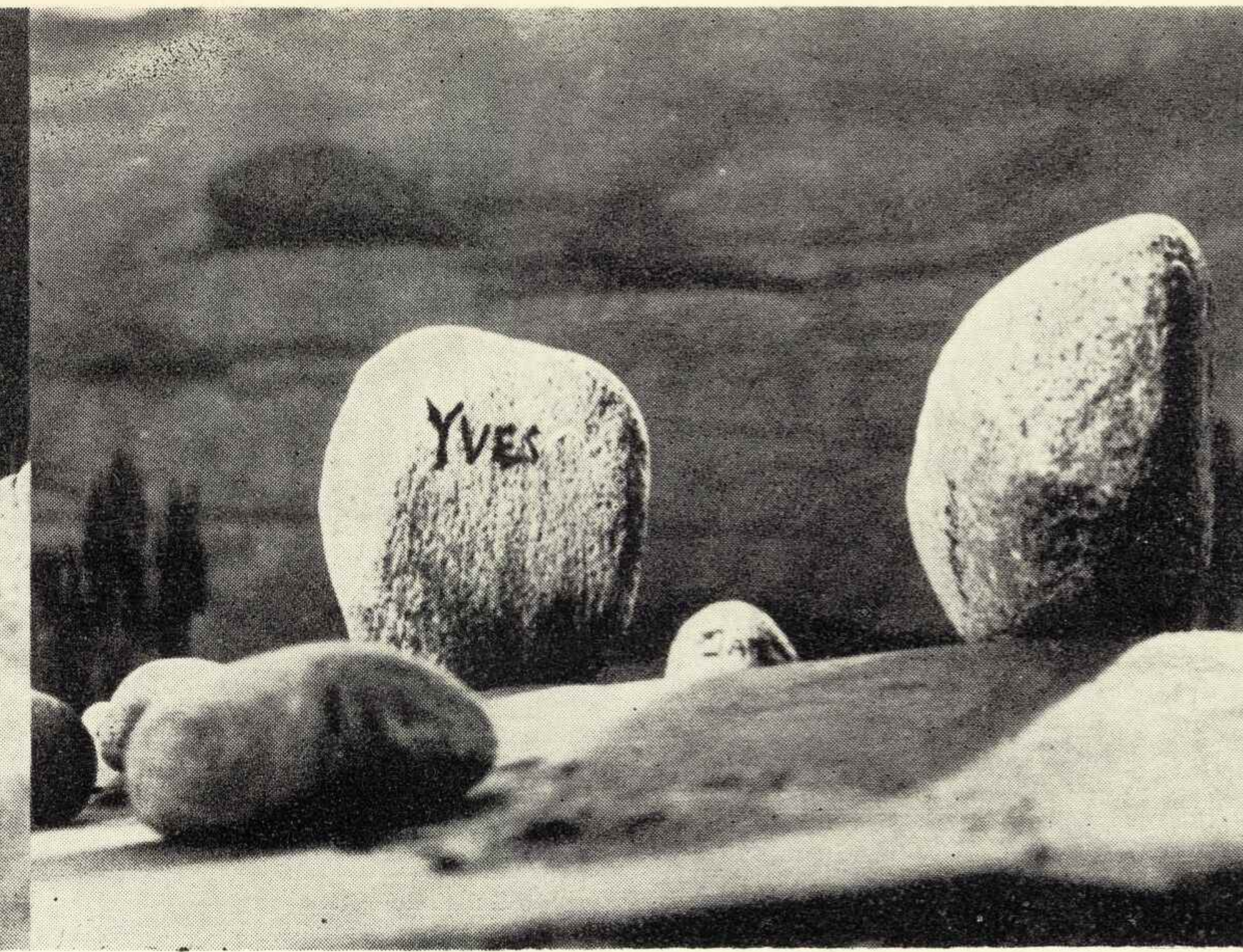
Elżbieta Cieślara
Fragment z cyklu kompozycji na temat: Przestrzeń, czas,
materia. 1957/58



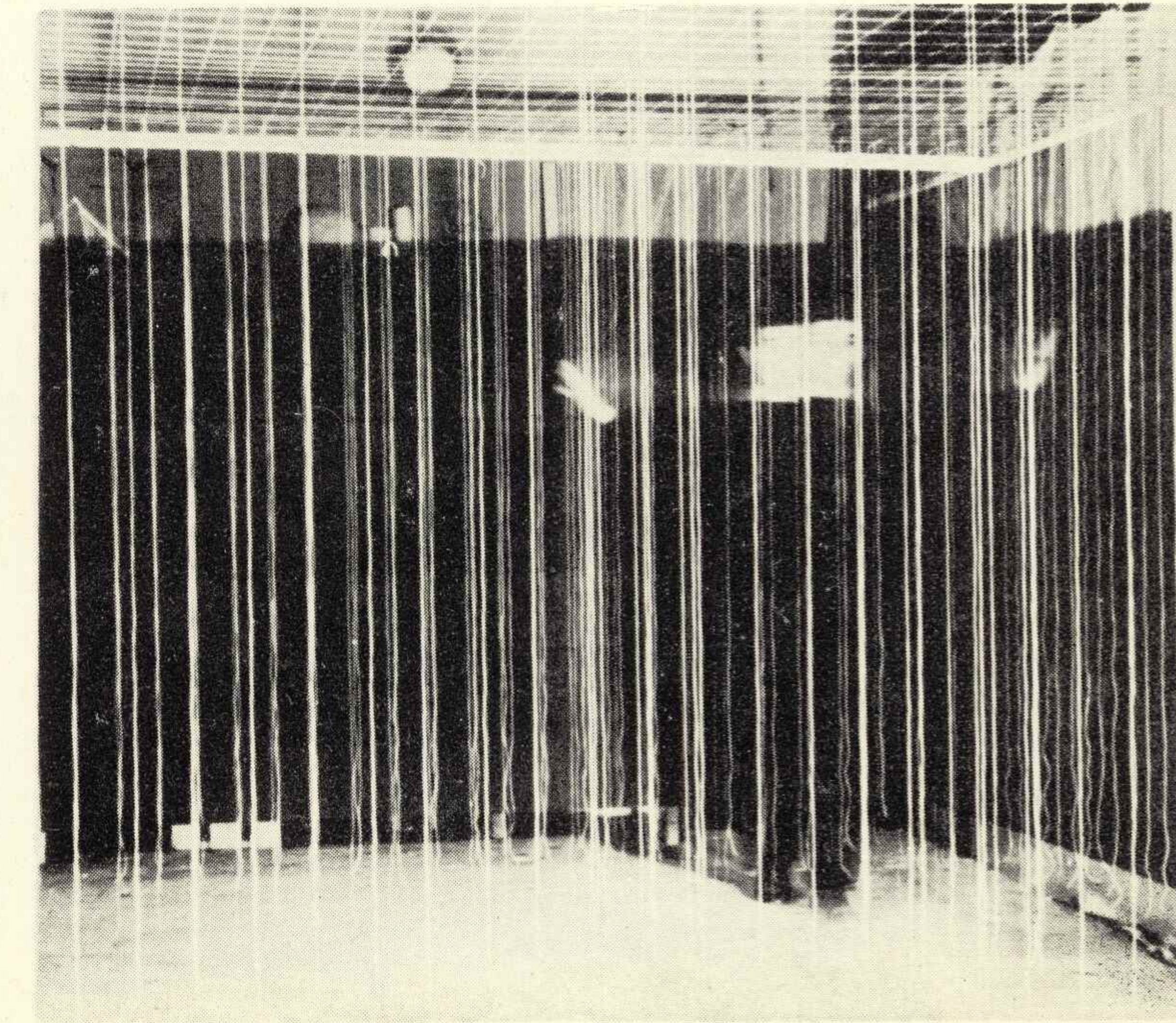
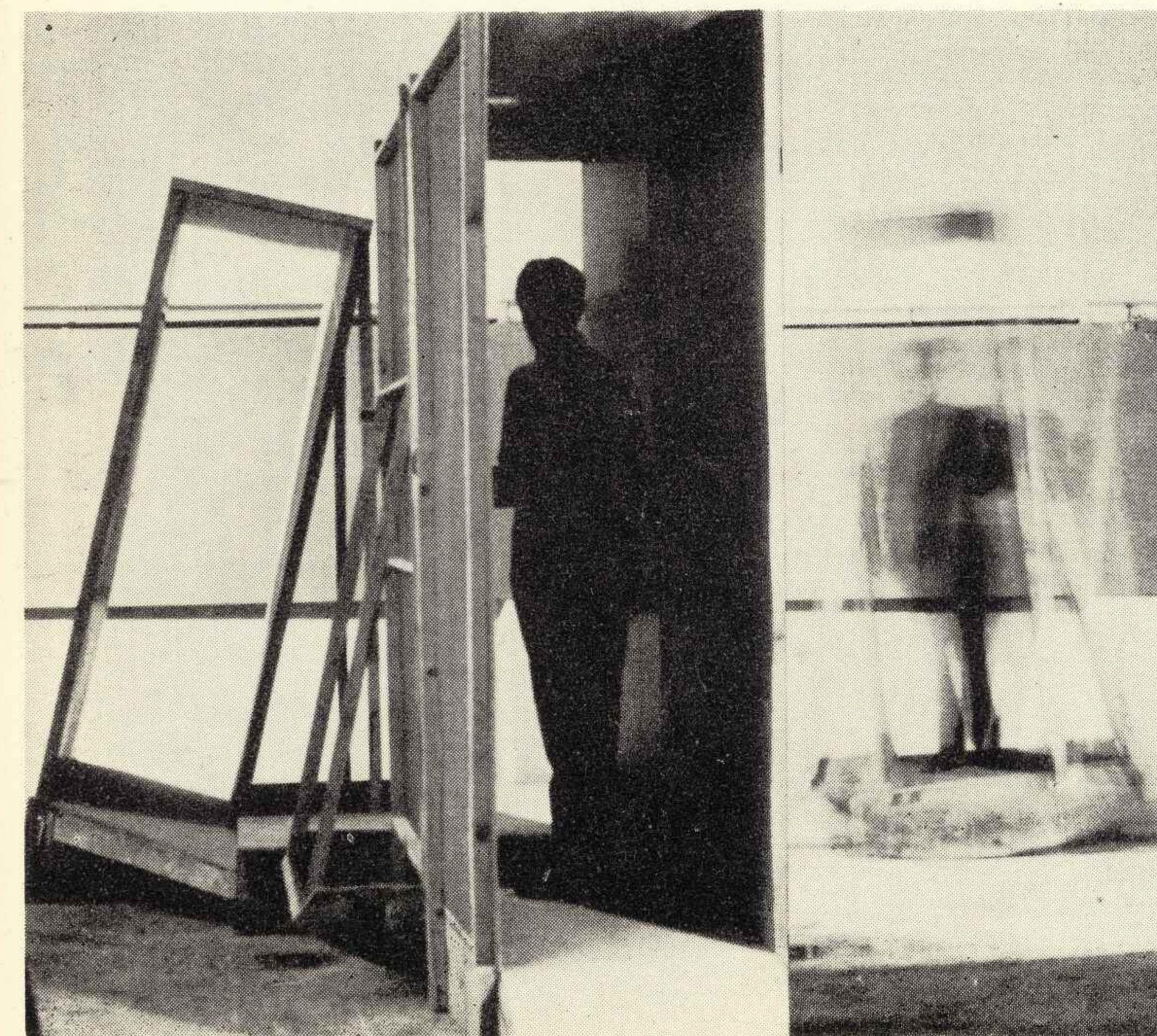
Krystian Burda
Studium rytmów czasoprzestrzennych. Rysunek i modele.
1959/60



Andrzej Wróblewski i Andrzej Latos (Wydział Architektury)
Projekt pomnika w Oświęcimiu. Fragment makiety 1957/58



Grzegorz Kowalski
Studium przestrzeni percepowanych przez zmysły: równo-
wagi, dotyku. 1964/65



przyjęta została jako manifestacja nurtu ekspresywnego w Pracowni. Porównanie Kwieka uwarunkowanego procesem przekształceń i Broniatowskiego konsekwentnie formującego ostateczny kształt dzieła — stało się punktem wyjścia dla samookreślenia innych studentów. Określenie dzięki rzeźbie i w rzeźbie, udokumentowane jednakże nie tylko kształtem rzeźbiarskim ale też, w dużej mierze, dziennikiem pisany równoległe z pracą, nastąpiło w pracy dyplomowej Izabeli Ziemkiewicz (1971—72). W tym samym roku Barbara Falender rzeźbi realistyczną grupę, syntetyczny portret konkretnej zbiorowości ludzkiej, portret który w jej ujęciu ma wymowę uniwersalną. (Praca dyplomowa „Ludzie z Krakowskiego Przedmieścia”).

1968 — 1974 Jeszcze w 1963 roku odbyły się ćwiczenia klauzurowe z udziałem dr Janusza Sławińskiego, językoznawcy. Studenci wykonywali „rzeźbiarski ekwiwalent” wybranego przysłowia. Sformułowanie „ekwiwalent rzeźbiarski” dla werbalnie wyrażonej treści dało początek różnorodnym przekładom hasła werbalnych na kształty i, przy założeniu dowolnych środków wyrazu, zapoczątkowało krótkie akcje z rekwizytami lub scenki pantomimiczne.

Te początkowo marginalne działania rozwinięto na plenerze studentów Pracowni z Hansenem, Cybulską i Kowalskim wiosną 1969 roku. Studenci „integrowali” pejzaż, porędnia i werbalnie wyrażone hasło w jednej kompozycji. Przedstawione realizacje miały cechy misterium silnie angażujących emocjonalnie ich uczestników.

Jednocześnie w Pracowni powstała atmosfera sprzyjająca introspekcji i aktom ujawniania intymnych motywów działania. Studenci opisują swoje sny i dokonują próby ich interpretacji. W serii ćwiczeń klauzurowych wypowiadają się na temat „Ja” lub tworzą autoportrety z produktów żywnościowych, które profesor musi próbować (1970—71).

Zadania klauzurowe wywołują potrzebę nawiązania kontaktu psychicznego z współuczestnikami a także, wskutek koncentracji energii aby zaistnieć na tle Pracowni — poczucie rywalizacji. W toku pracy ujawniały się napięcia: były manifestacje gwałtownych dysonansów prowadzące do fizycznego niszczenia prac i odwrotnie, próby kontynuacji, podtrzymywania rodzącego się procesu porozumiewania się. Działania przechodziły istotną ewolucję od inscenizacji do prowokowanego współdziałania i dalej, porozumiewania się bez użycia języka werbalnego.

Z Pracownią współpracuje w tym okresie Maciej Pałyska,

który inspiruje stosunek analityczny do spontanicznych wystąpień.

Rzeczywistość następuje równoległe w trzech niezależnych ciągach: w Pracowni, na makiecie w Pracowni Hansena, który „dydaktykę przedmiotu” zastąpił „dydaktyką procesu” oraz poza uczelnią, w klubach studenckich, Galerii EL.

Dla jednych realizacja zaczynała się i kończyła w akcie autoekspresji i porozumienia z współuczestnikami. Dla innych był to materiał do badań. „Spontaniczność przeżycia autentyczna i akceptowana w życiu podlegała oględzinom jeśli następowała na terenie Sztuki”. — Jan Wojciechowski. Nastawienie typu „doświadczenie a nie samo życie” wytwarzało sytuację sztucznej intensyfikacji warunków, emocjonalnego pobudzenia, erupcji wyobraźni a następnie zapis i analizę. Inspirowało to następne doświadczenia: zawężania warunków, osób, materiałów i posługiwanie się metodami badawczymi z dyscyplin naukowych, głównie językoznawstwa. Lektury tej grupy stanowią prace Barthesa, Mukarowskiego, Eco, Porębskiego. Osobną sprawą jest wpływ Levi-Straussa: potwierdzenie intuicji w sposób uporządkowany, przejęcie metody penetracji głębinowej. Jan Wojciechowski inicjuje przekłady opisu werbalnego na zjawiska wizualne i odwrotnie, przy czym przekład w drugą stronę dokonywany jest przez inną osobę i porównywany z poprzednim.

Wiktor Gutt dokonuje „zapisu totalnego” rzeźbiarskiej pracy w kamieniu, wykonywanej przez dwie osoby na przemian. Jest to nową próbą uchwycenia procesu w wielości wątków oraz kierowania owego „dialogu rzeźbiarskiego” ku odkrywaniu treści nieznanych tej skonwencjonalizowanej dyscypliny np. rozłupanie bryły lub użycie pyłu i okruchów kamienia jako materiału równej mu wartości. (Praca dyplomowa 1973—74.).

Wcześniej jeszcze Grażyna Doba, Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski prowadzą w Pracowni i poza Pracownią, spontaniczne, improwizowane „rozmowy”, gdzie słowa zastąpione zostały przez zabiegi na własnym ciele, rekwizycie lub materiale — wielogodzinne seanse podczas których następowała inicjacja profanów i kodyfikacja znaków zrodzonych w czasie rozmowy i tylko na użytek tej rozmowy. Z czasem Gutt i Raniszewski koncentrują się na strukturalnym programowaniu kolejnych rozmów. Działają kolejno na poziomach: obserwacji, realizacji, analizy, tworzenia modeli i działania na modelach — ujawniają nie-



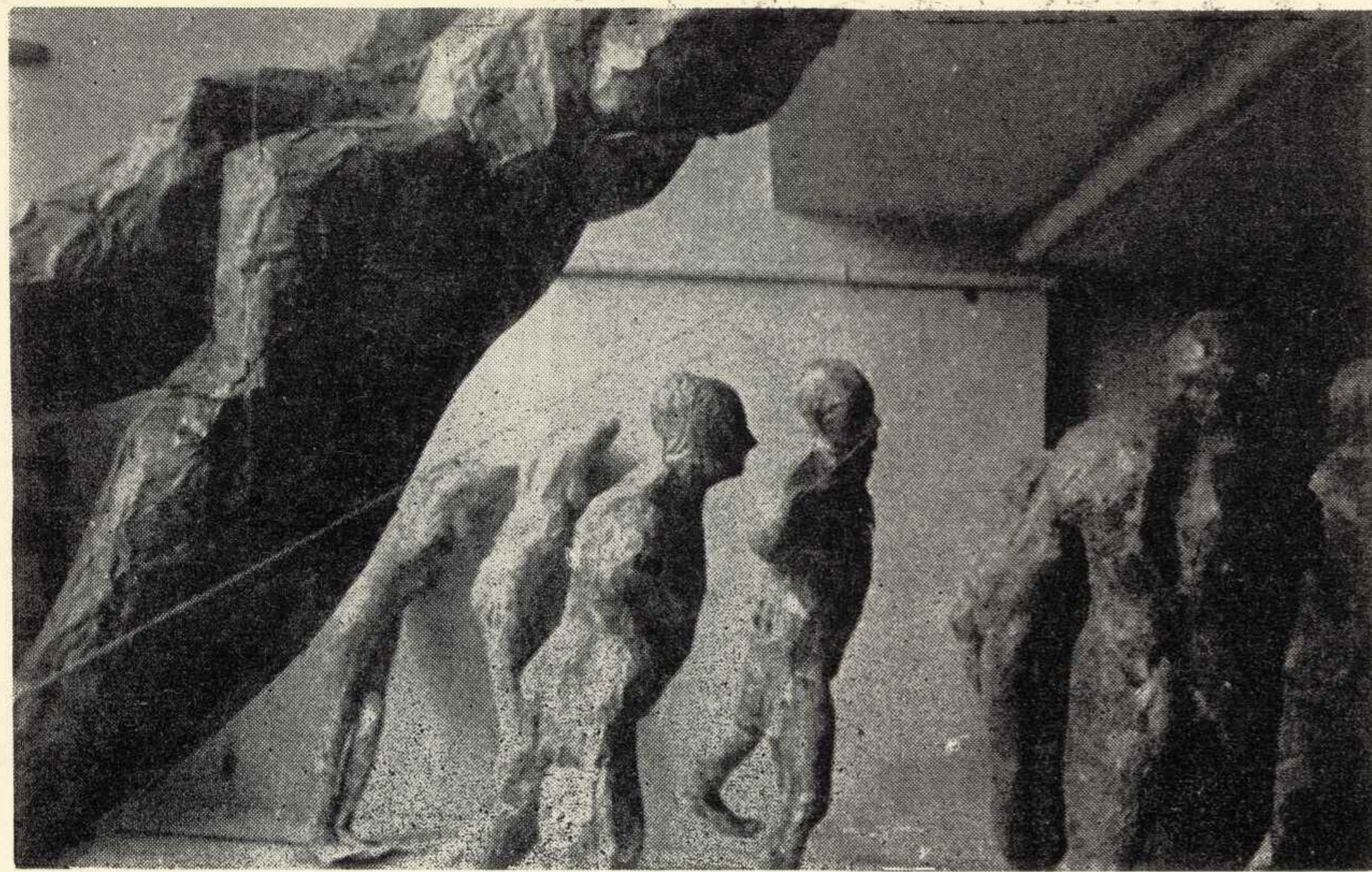
znane treści, wyciągają wnioski i programują nową rozmowę, wracają na poziom realizacji. „Powstał mit kreatywny, opozycyjny do najbliższego kręgu kulturowego, kreujący rzeczywistość wydzieloną i nową, w której jesteśmy cali zanurzeni.” (Waldemar Raniszewski).

Zadania kompozycyjne

...Upamiętnienie postaci historycznej. Próba rewaloryzacji zadania, którego forma uległa skonwencjonalizowaniu w tradycji obyczajowej. Środki dowolne. (Z programu z roku akad. 1972/73).

Praca Wiktora Gutta:

Przygotowano zestaw karteczek prostokątnych różnej wielkości z nadrukowaną pojedynczą literą. Uczestnicy próbowali ułożyć nazwisko postaci historycznej kierując się wielkością litery i kartki. Po złożeniu całości znaleziono, że jest to nie używana tabliczka informacyjna z drzwi Pracowni, z okresu gdy asystentem profesora był Henryk Morel (zm. 1968).



Karol Broniatowski
Fragment kompozycji dyplomowej. 1969/70

Jan Wojciechowski. Praca dyplomowa (1972—73)
Ćwiczenie z cyklu „środki wyrazu” — tytuł „głowa”
CEL: Próba określenia „Pola znaczeń” w oparciu o jeden określony element i określoną technologię wykonania.
Środki: Element wyjściowy („rzeczywistość”) — odlew własnej głowy. Zastosowane elementy technologii ceramicznej — odlew ceramiczny technika wypału, własności leiwa i gliny, polewy i szkliwa.



Barbara Falender
Fragment kompozycji dyplomowej „Ludzie z Krakowskiego Przedmieścia”. 1971/72



DOKUMENTACJA

Fotografie

Zamieszczone w katalogu fotografie prac studenckich pochodzą z archiwum Pracowni i od autorów. Niektóre prace omawiane w kronice są nie udokumentowane ponieważ zdjęcia zaginęły lub nie udało się ich uzyskać do czasu druku katalogu. Prawie wszystkie fotografie robione były przez studentów w trudnych warunkach i nieprofesjonalnym sprzętem co powinno usprawiedliwić ich jakość techniczną.

Teksty

Cytowane przy wyborze zdjęć tematy zadań z programu Pracowni uzupełniają podane poniżej inne, wybrane tematy zadań oraz fragmenty założeń programowych z lat 1961/62 oraz 1972/73. Tematy zadań zgrupowane w blokach np.: studium natury, zadania kompozycyjne, zadania klauzurowe mają ukazać zakres studiowanych zagadnień. Programy układane są tak, aby w trzyletnim obecnie, dawniej czteroletnim, cyklu studiów w Pracowni poszczególni studenci mieli pełny zakres tematów nie powtarzając żadnego zadania.

Założenia programowe.

1961/62 „...Rzeźba nie istnieje jako zagadnienie artystyczne wyizolowane ze zjawisk życia, ale istnieje w powiązaniu z różnymi jego przejawami. Absolwent Wydziału Rzeźby powinien posiadać przynajmniej pełną świadomość możliwości działania w dziedzinach pokrewnych, jak np. urbanistyka, architektura, wystawiennictwo, projektowanie przemysłowe itp., która to wiedza ma stworzyć możliwości współpracy w wymienionych dziedzinach.

Głównym założeniem programu jest teza, że nie można stworzyć artysty natomiast studia wyższe powinny dać sumę wiedzy oraz metodę myślenia i pracy, które by gwarantowały maksymalne wyniki przy danych uzdolnieniach. Celem programu jest wychowanie świadomych twórców o maksymalnej wiedzy.”

1959/60 Tematy z zakresu projektowania przemysłowego.

1. Maszynka do mięsa.
2. Waga domowa.

Obydwa tematy opierają się na przedmiotach codziennego użytku powszechnie znanych. Celowo wybrano właśnie te przedmioty ze względu na ich prostotę i oczywistość działania. Pozwoliło to na przeprowadzenie analizy przez osoby nie mające specjalnego wykształcenia technicznego. Zadania przeprowadzono w dwu aspektach:

1. — opracowanie formy z uwzględnieniem warunków funkcjonalnych, technicznych, technologicznych i estetycznych.
2. — opracowanie kompozycji będącej ekspresją skojarzeń związanych z tematem i formą.

Celem pierwszego opracowania było wprowadzenie do myślenia rzeźbiarskiego nowych elementów myślenia technologicznego w stosunku do formy. Zbadanie wszystkich ograniczeń i możliwości kształtowania formy w ramach określonego materiału i związanej z nim technologii. Analiza funkcjonowania i związane z tym elementy myślenia konstrukcyjnego.

Celem drugiego opracowania było wyszukanie i zbudowanie formy, która drogą skojarzeń określa treści. Opracowanie to prowadziło do ścisłego precyzowania wyrazu formy w zależności od tematu (np. wyrażenie ruchu, ciężaru, równowagi itp.).

1961/62 Ćwiczenie konstrukcyjne.

Znalezienie formy kształtowanej wytrzymałościowo. Forma jako wyraz plastyczny przenoszenia sił w określonych założeniach tematycznych. Ćwiczenie konsultuje dr Lech Tomaszewski.

1962/63 Zadanie dotykowe.

Cel zadania: zwrócenie uwagi na niewykorzystywanie środków percepcji oraz na możliwość wzbogacenia odbioru otoczenia przez świadome jego ukształtowanie.

Zadanie ma być przeprowadzone metodą doświadczalną przy ograniczonych celowo środkach percepcji.

Ćwiczenie 1. Możliwość identyfikacji formy przy pomocy dotyku.

Ćwiczenie 2. Możliwość budowania formy kontrolowanej tylko przy pomocy dotyku.

Ćwiczenie 3. Powtórzenie ćwiczenia poprzedniego w warunkach normalnej kontroli wzrokowej. Po zakończeniu tego ćwiczenia porównanie rezultatów ćwiczenia 2 i 3.

Cwiczenie 4. W oparciu o wnioski z powyższych ćwiczeń opracowanie tematów: a) Poręcz dla niewidomych w sytuacji „schody”, b) Bariierka i chodnik w ogrodzie dla niewidomych. (Zadanie dotykowe przygotował Andrzej Wróblewski)

Studium natury

1961/62 Analiza detalu. Dłonie.

Analizowanie wartości detalu w zwiększonej skali. Dłonie w dziesięciokrotnym powiększeniu (ca 2 metry)

1961/62 Studium martwej natury.

a) Problematyka formalna — analizowanie wartości wyrazowych poszczególnych przedmiotów zestawionych w modelu.

b) Problematyka konstrukcyjna — konstrukcja układu przestrzennego tematu, określenie skali.

c) Wprowadzenie koloru do kompozycji przestrzennej jako elementu konstrukcyjnego i wyrazowego.

1968/69 Postać męska plus wieszak z ubraniem modela.

Próba analizy wyrazowej różnych elementów natury zestawionych tematycznie.

1969/70 Gołębie w klatce. Analiza wyrazowa tematu.

1972/73 Szafa. Ekspresyjna interpretacja przedmiotu.

1974/75 Dane: model — kobieta we wnętrzu

Wymagane: trójwymiarowe, kolorystyczne studium portretowe.

1974/75 Dane: fragment miasta — kompleks Placu Zamkowego z przyległymi ulicami, tunel Trasy W—Z i schody ruchome. Materiał: glina.

Wymagane (do wyboru):

1. Studium danej przestrzeni metodą aktywnego negatywu w ścisłej konsultacji z Pracownią prof. Oskara Hansena.

2. Osobista interpretacja rzeźbiarska cech wyrazowych, przestrzennych i funkcjonalnych danego terenu.

Zadania kompozycyjne

1966/67 Kompozycja rzeźbiarska w oparciu o jednolity system proporcji. Proporcje elementów składowych oraz stosunek tych elementów do całości winien być oparty o te same zależności liczbowe np. złotego podziału. Ćwiczenie konsultuje inż. arch. Włodzimierz Wittek.

1967/68 „Vernichtung” (unicestwienie). Osobiste określenie

tematu, próba znalezienia metafory poetyckiej i formy ją wyrażającej.

1969/70 Zadanie realizowane w materiale: kamieniu, metalu, drewnie, do wyboru. Temat: godło państwowe.

1969/70 Nagrobek w typowej sytuacji cmentarnej.

Wymagane: a) stworzenie życiorysu lub okoliczności śmierci jednej z trzech hipotetycznych postaci: oblatywacza samolotów, maturzystki, noworodka. Opis.

b) model i rysunki techniczne nagrobka wybranej postaci. 1970/71 Portret kompozycyjny postaci historycznej. Propozycja do hallu budynku użyteczności publicznej.

1970/71 Upamiętnienie miejsca spotkania. Indywidualne sprecyzowanie tematu w sensie ideowym, treściowym, sytuacyjnym i materiałowym. Środki wyrazu dowolne. Dokumentacja gwarantująca jak najbardziej czytelne zobrazowanie myślenia.

Zadania klauzurowe

1970/71 Klauzura smakowa „Autoportret”

Dane: Przygotowany makaron i ryż. Dowolne przyprawy i dodatki przyniesione przez studentów.

Wymagane: Wykonać autoportret w postaci potrawy. Oceniany jest sposób podania oraz smak.

1971/72 Dane: dwa arkusze białego w odmiennych sytuacjach. Wiszący i leżący na podłodze w Pracowni. Środki dowolne, czas nieograniczony.

Wymagane: połączyć te dwa punkty.

1972/73 Wykonać szkic koncepcyjny monety dwudziestozłotowej. Rysunek.

1973/74 Zadania klauzurowe z modelem:

a) studium kierunków, b) studium ciężarów, c) studium mas i kierunków. Zadania jednodniowe.

(Następnie wykorzystanie doświadczeń z zadań klauzurowych przy studium aktu tego samego modela).

Wybrane tematy prac dyplomowych

1963/64 Projekt typowych elementów elewacji budynków mieszkalnych. Kombinatoryka betonowych elementów płasko rzeźbionych, Andrzej Goryński.

1968/69 Projekt Cmentarza Komunalnego w Wólce Węglowej w Warszawie.

a) Koncepcja przestrzennego ukształtowania całego terenu.

b) Opracowanie detalu — typowych elementów kombinatorycznych dla indywidualnych nagrobków. Konsultacje prof. Oskar Hansen, Irena Żelechowska.

1969/70 Projekt pomnika Rostrzelanych Zakładników.

Sytuacja — Plac Grzybowski w Warszawie.

Kazimierz Niedzielski.

1971/72 „Mój teatr form” — przygotowane elementy z papier-maché i wypychane poduszki różnych kształtów do dowolnego komponowania przez widzów.

Andrzej Bersz.

1971/72 Kompozycja przestrzenna inspirowana przeżyciem ciała ludzkiego — „Skóra”.

Joanna Breza-Kabulska.

1973/74 Projekt ukształtowania dziedzińca do zabaw w Centrum Zdrowia Dziecka.

Zbigniew Mrozek.

1973/74 Kompozycja rzeźbiarska inspirowana prozą Bruno Schulza.

Igor Szum.

Założenia programowe

1972/73 „...Podstawowe elementy programu Pracowni:

Studium natury —

jest badaniem zależności i złożoności form istniejących wokół nas. Kształci postrzeganie i wrażliwość interpretacyjną. Studium natury jest, przy całej subiektywności widzenia, ćwiczeniem obiektywnie sprawdzalnym przez porównanie z naturą. Studium natury jest działaniem poznawczym. Wykonywane w Pracowni umożliwia konfrontację własnej drogi poszukiwań z innymi.

Zadanie kompozycyjne —

istotą studium natury jest interpretacja, istotą zadania kompozycyjnego jest kreacja. Temat otwiera drogę swobodnych osobistych skojarzeń. Student poszukuje właściwych środków do przekazania treści — wybiera materiał, skalę, rodzaj ekspresji.

Zadanie klauzurowe —

wymaga szybkiej wypowiedzi na wymagany temat przy spełnieniu określonych warunków. Mobilizuje to inwencję. Wymaga dyscypliny myślenia. Pozwala na konfrontację rozwiązań i wyzwala merytoryczną dyskusję.

Zadanie kształtowania otoczenia —

W kontekście zmieniającej się rzeczywistości kształci krytyczny stosunek do przedmiotów i zjawisk. Na gruncie krytyki powstaje własna koncepcja organizowania otoczenia. Zadanie uczy działania we współzależnościach z różnymi elementami tworzącymi otoczenie. (Zadanie wykonywane jest we współpracy z Pracownią Urbanistyki prof. Oskara Hansena)

Własny program studenta —

jest wyrazem świadomości kierunku zainteresowań. Wymaga umiejętności wyboru i sformułowania problemu oraz propozycji kryteriów sprawdzalności własnej koncepcji. Własny program jest sprawdzianem samodzielności studenta poprzedzającym pracę dyplomową.

Program Pracowni pozostaje w zależności od indywidualnych cech studentów i cech charakterystycznych całej grupy, dominujących zainteresowań, przeciwstawnych poglądów, aktywności lub bierności. Zależność programu przejawia się w proporcji omówionych wyżej elementów oraz w doborze tematów zadań kompozycyjnych i klauzurowych.”

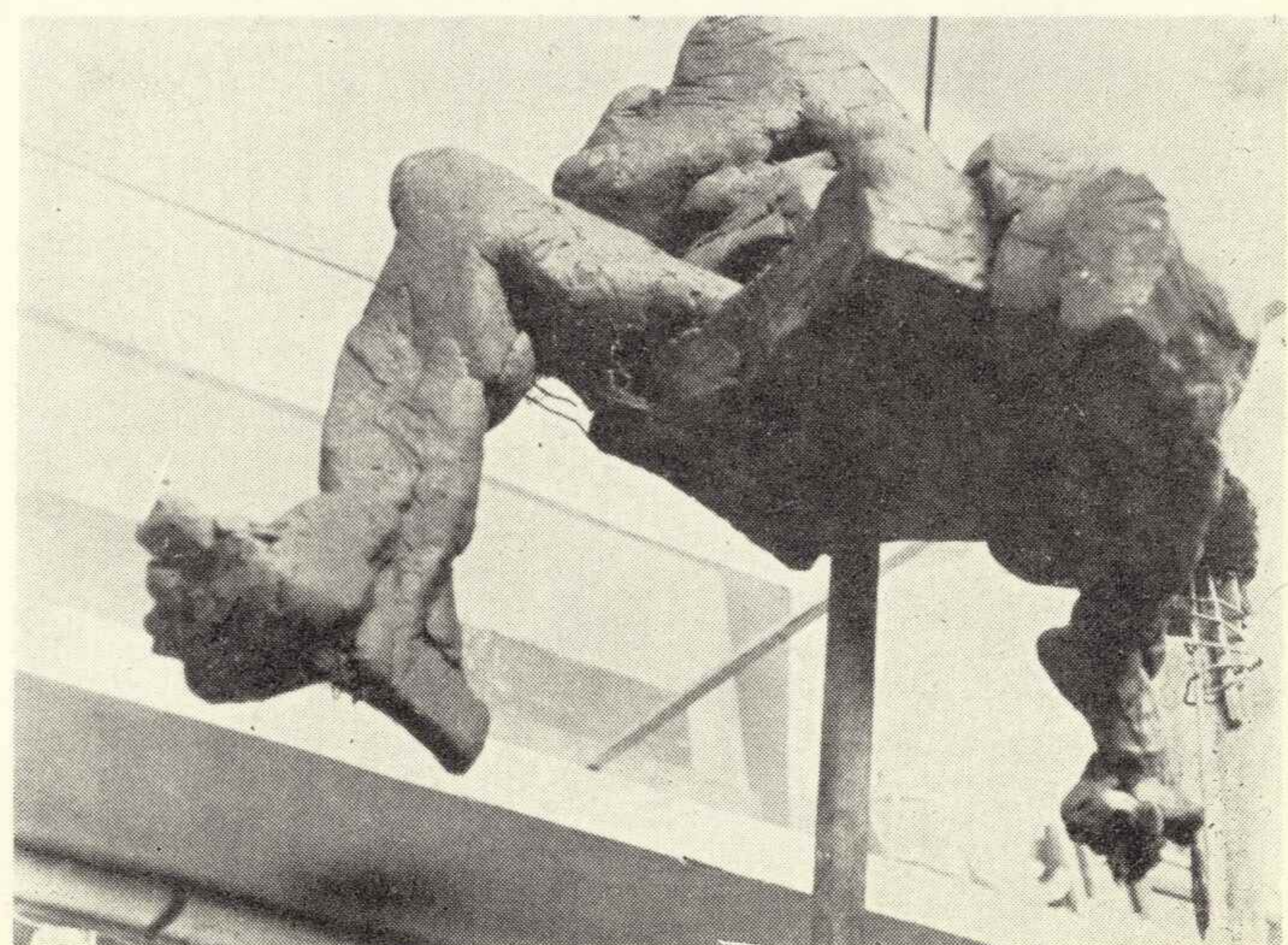
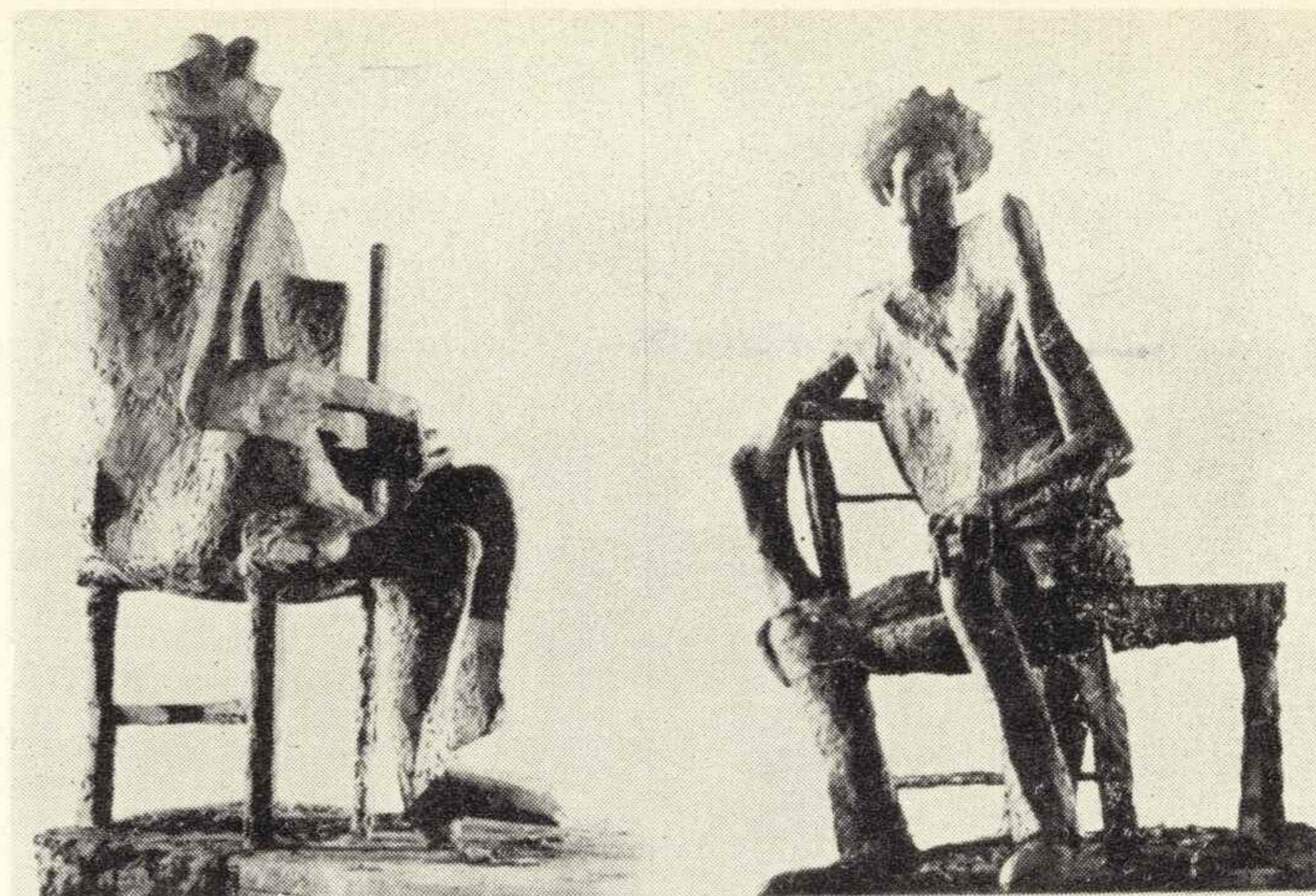
Studium natury

...Postać starego człowieka siedzącego na krześle. Studium charakteru modelu poprzez osobisty stosunek do tematu. Zwrócenie uwagi studentów na poetyckość określania wartości wyrazowych.

Zadanie przeprowadzone w przestrzeni teoretycznej (uwarunkowane tylko wysokością założonego horyzontu, skalą i kierunkiem światła, bez uwzględnienia otoczenia) (Z programu z roku akad. 1961/62)

Prace studentów:

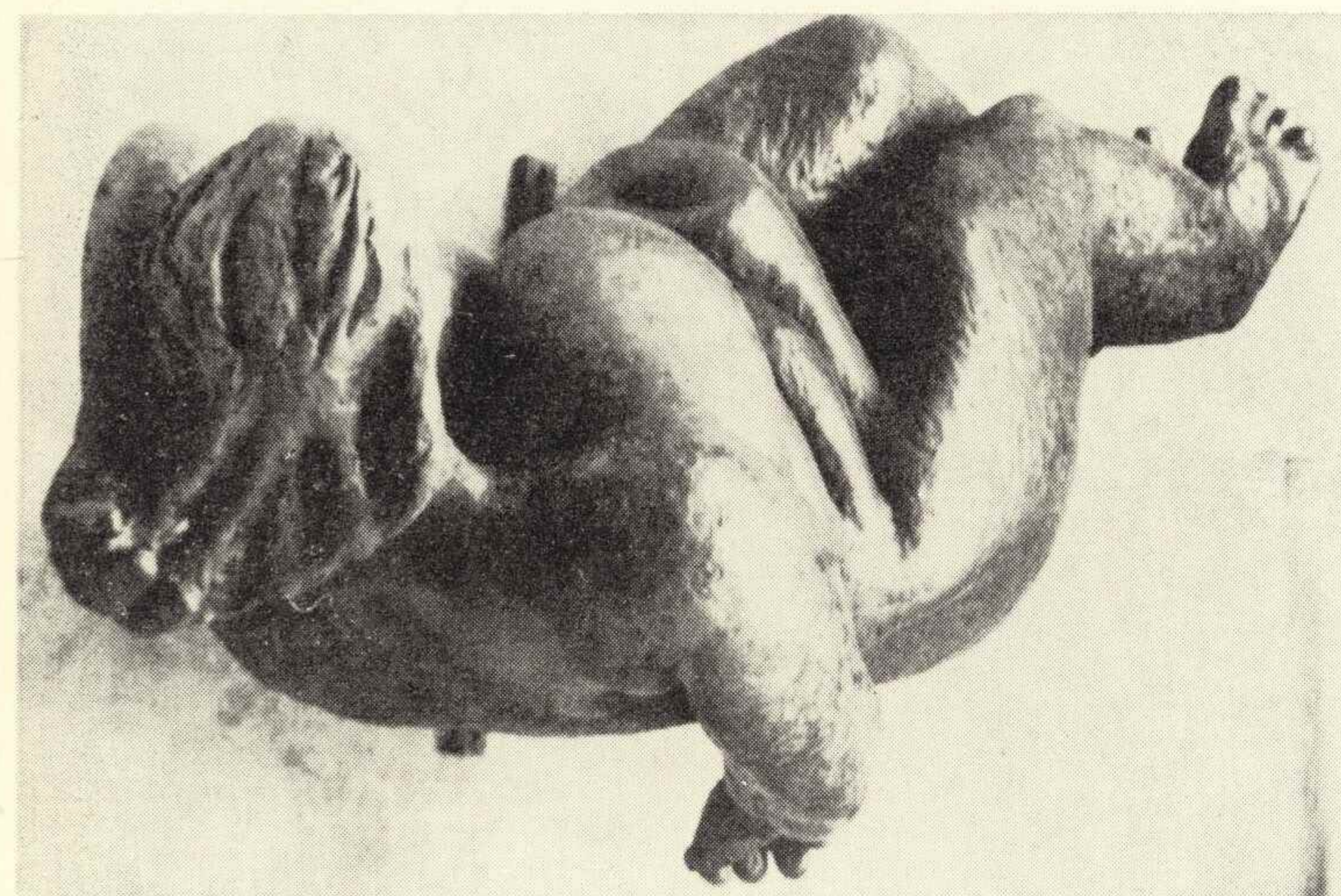
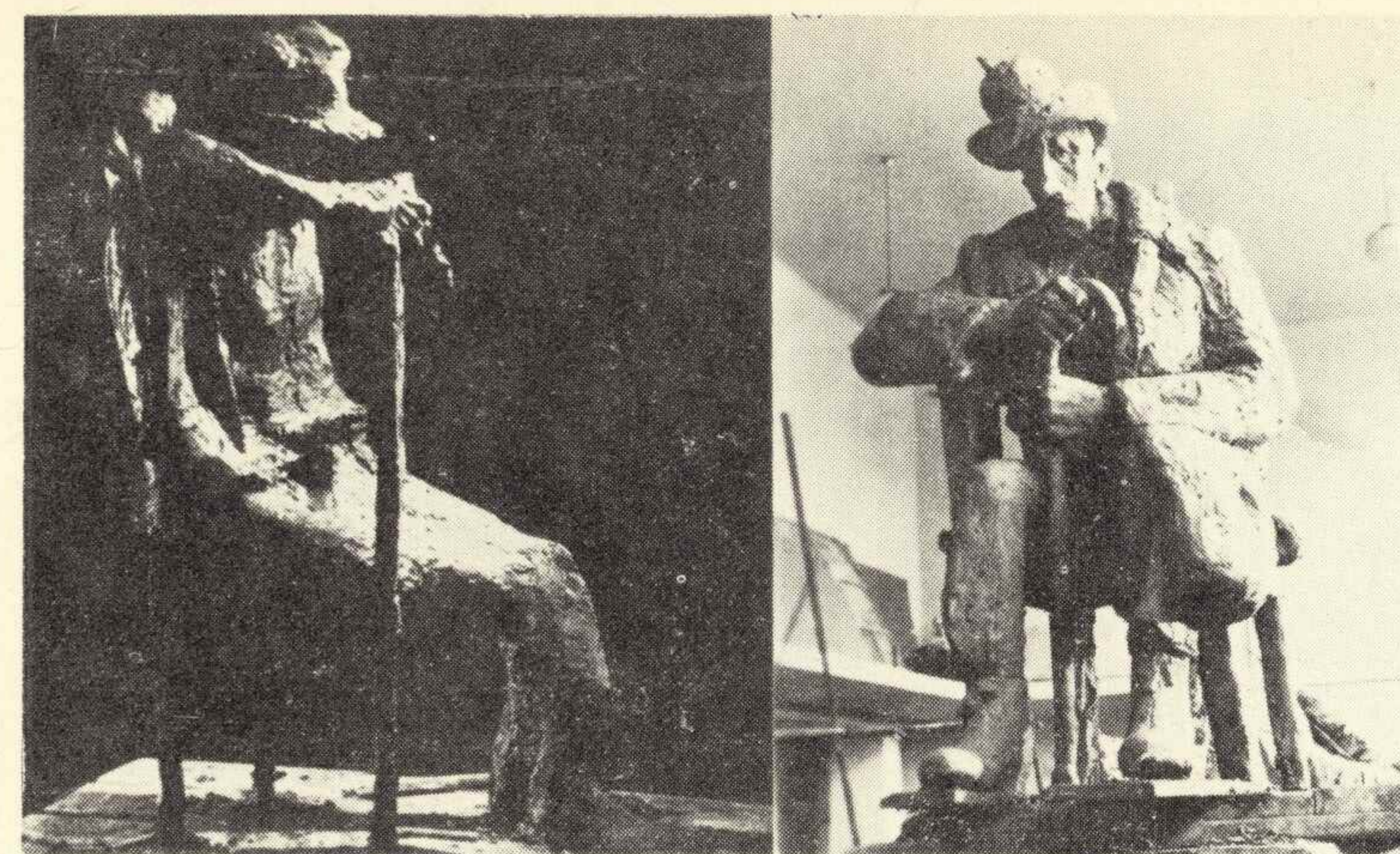
Adolfa Ryszki, Henryka Morela, Grzegorza Kowalskiego, Macieja Szańkowskiego



...Postać kobieca siedząca ponad horyzontem (poziomem wzroku stojącego człowieka). Próba analizy wyrazowej i cech sytuacyjnych.

(Z programu z roku akad. 1969/70)

Praca Zofii Kulik



Kobieta leżąca na łóżku. Indywidualne poszukiwania wyrazowe. Prace z roku akad. 1962/63:

Grzegorza Kowalskiego, Andrzeja Goryńskiego

...Akt młodej kobiety. Modelka leży na wysokości około 20 cm. ponad podłogą.

Wymagane: osobista interpretacja natury. Praca nad rzeźbą umieszczoną poniżej linii wzroku. Z programu z roku akad. 1974/75

Praca Barbary Turkiewicz.

Zadania kompozycyjne

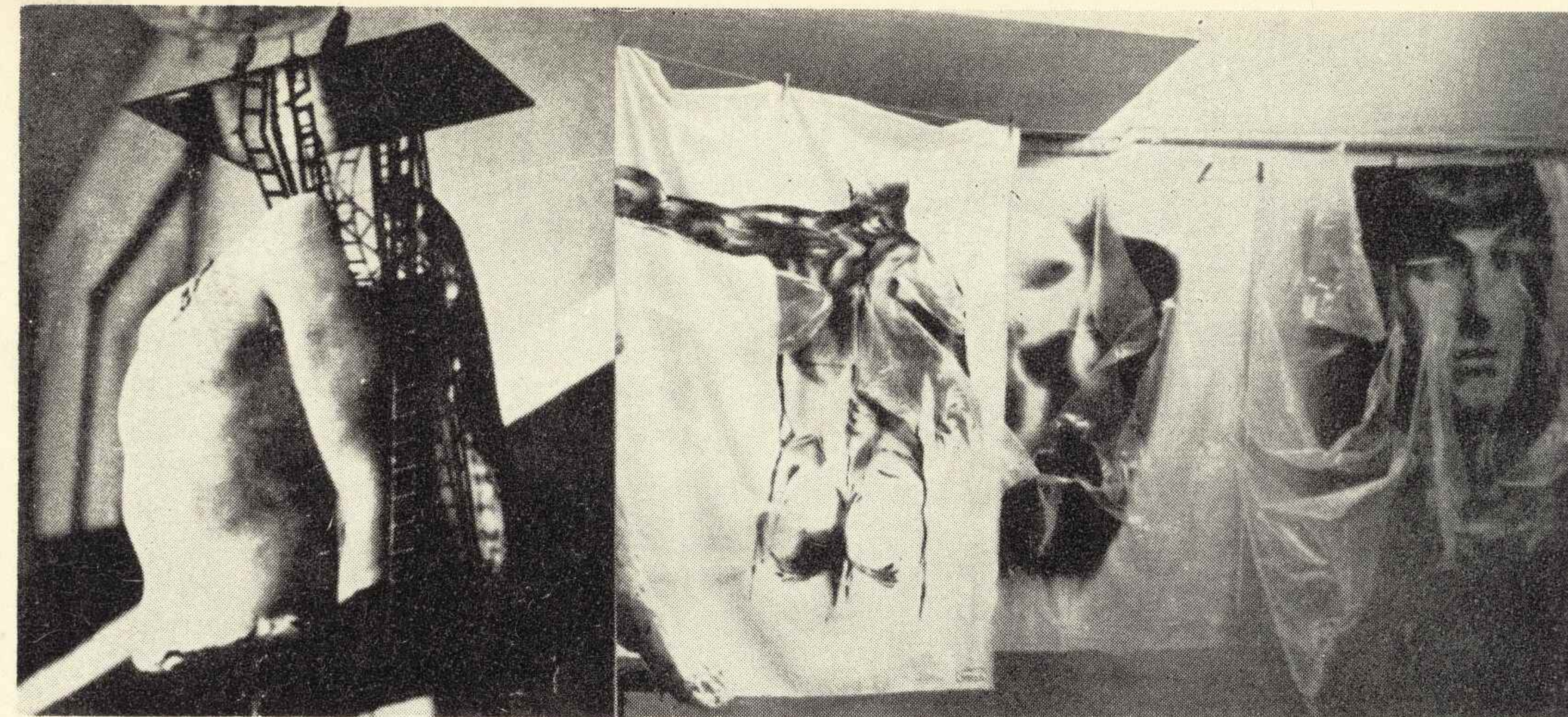
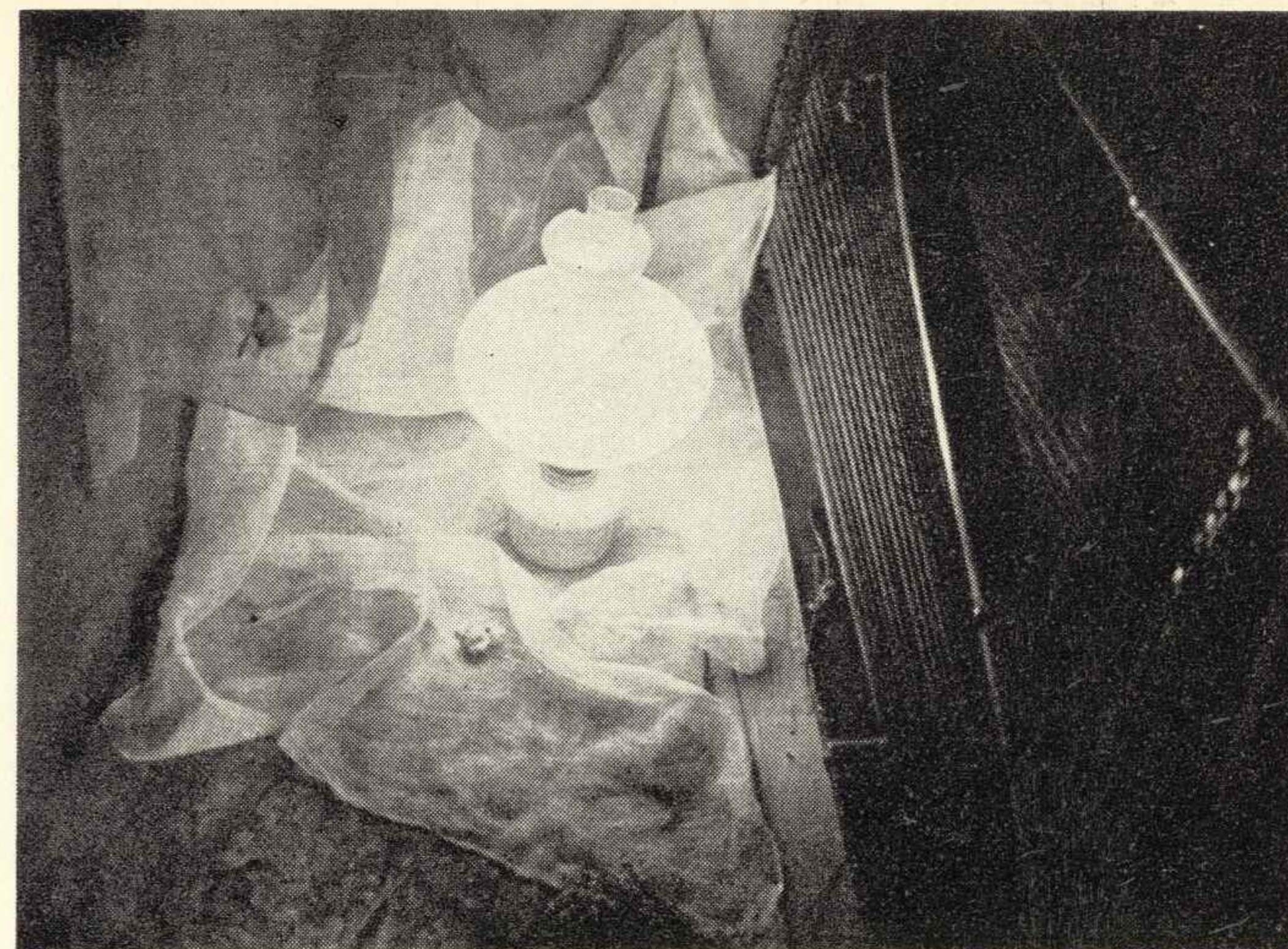
...Wykonać kompozycję rzeźbiarską w odpowiedzi na hasło „Dom”. Przestrzeń teoretyczna, materiał dowolny (z programu z roku akad. 1968/69)

Prace studentów:

Anny Szalast 1963/64

Andrzeja Kossa 1968/69

Barbary Falender 1968/69



...Kompozycja rzeźbiarska inspirowana utworem muzycznym.

A. Webern — Wariacje op. 27 na fortepian. Część I.

1. Próba interpretacji plastycznej po wysłuchaniu utworu. Indywidualny odbiór zawartości emocjonalnej.

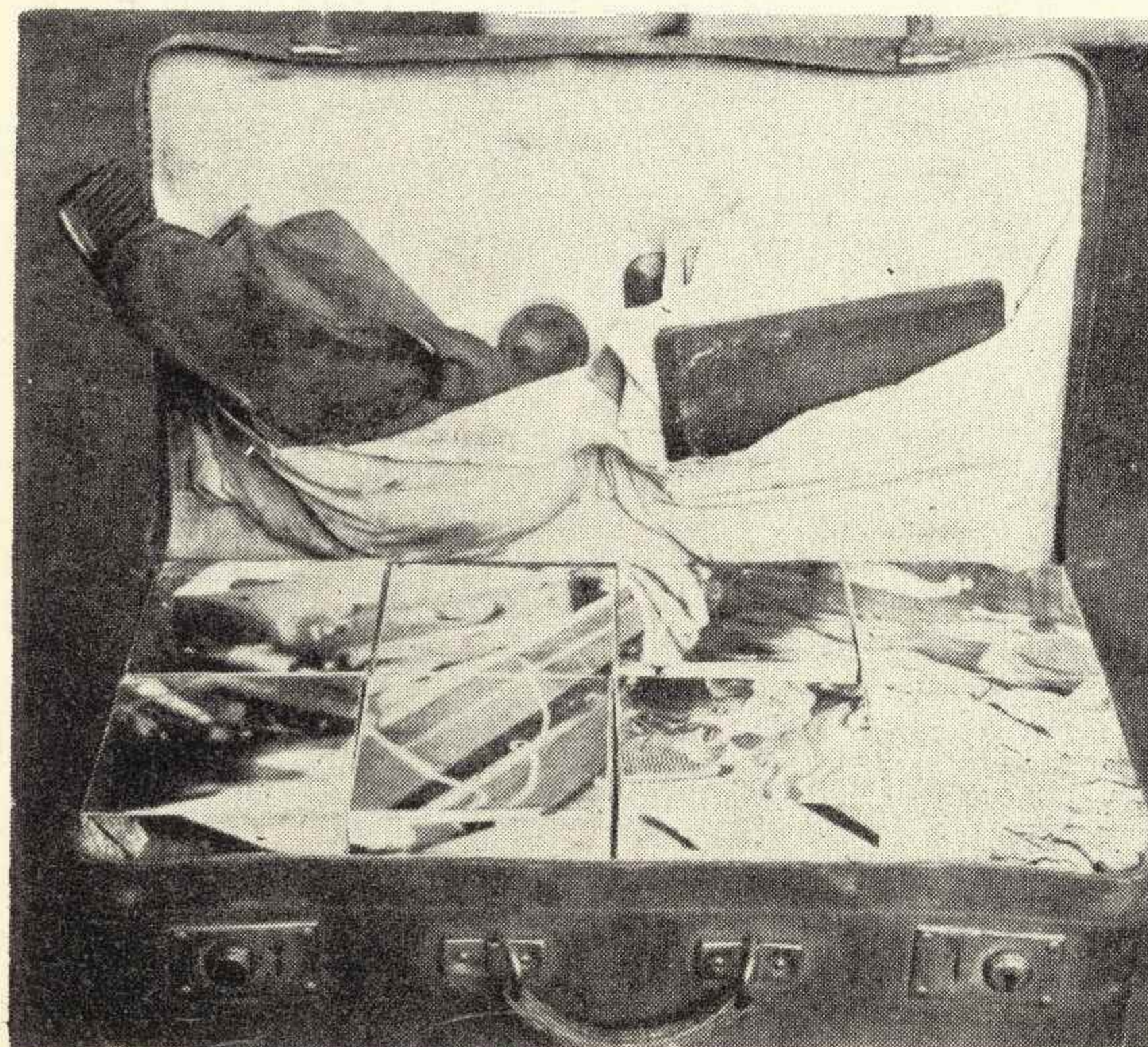
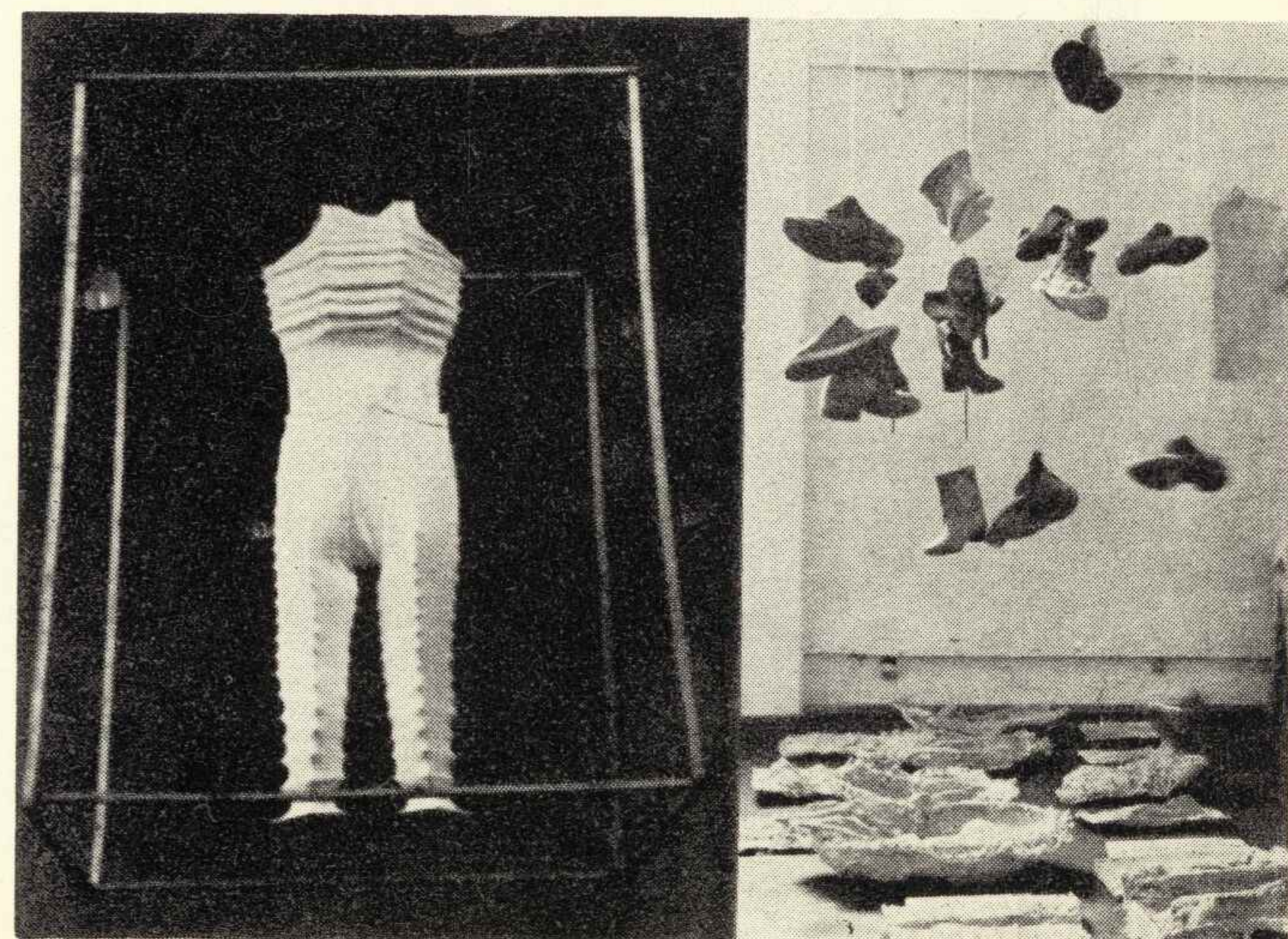
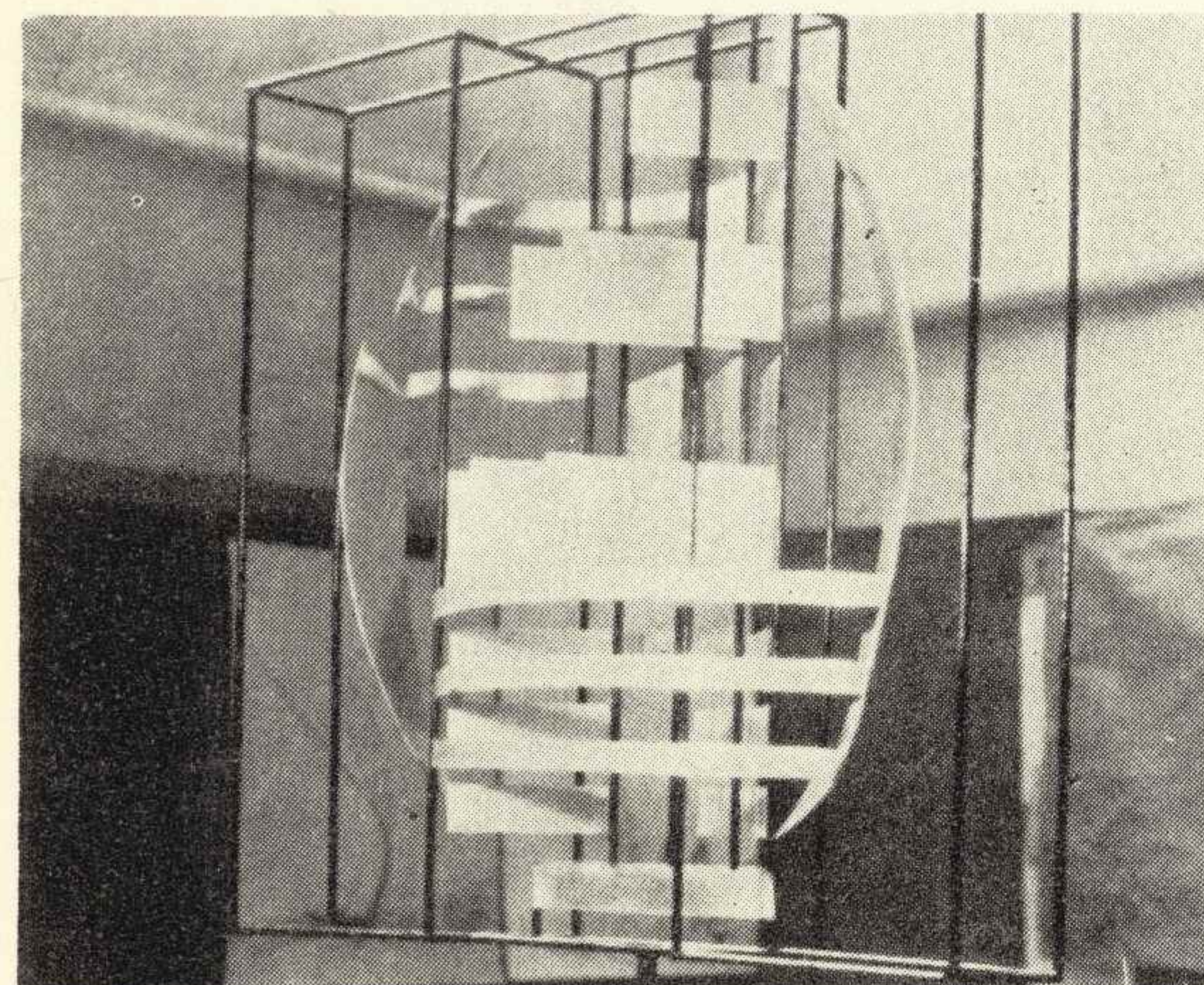
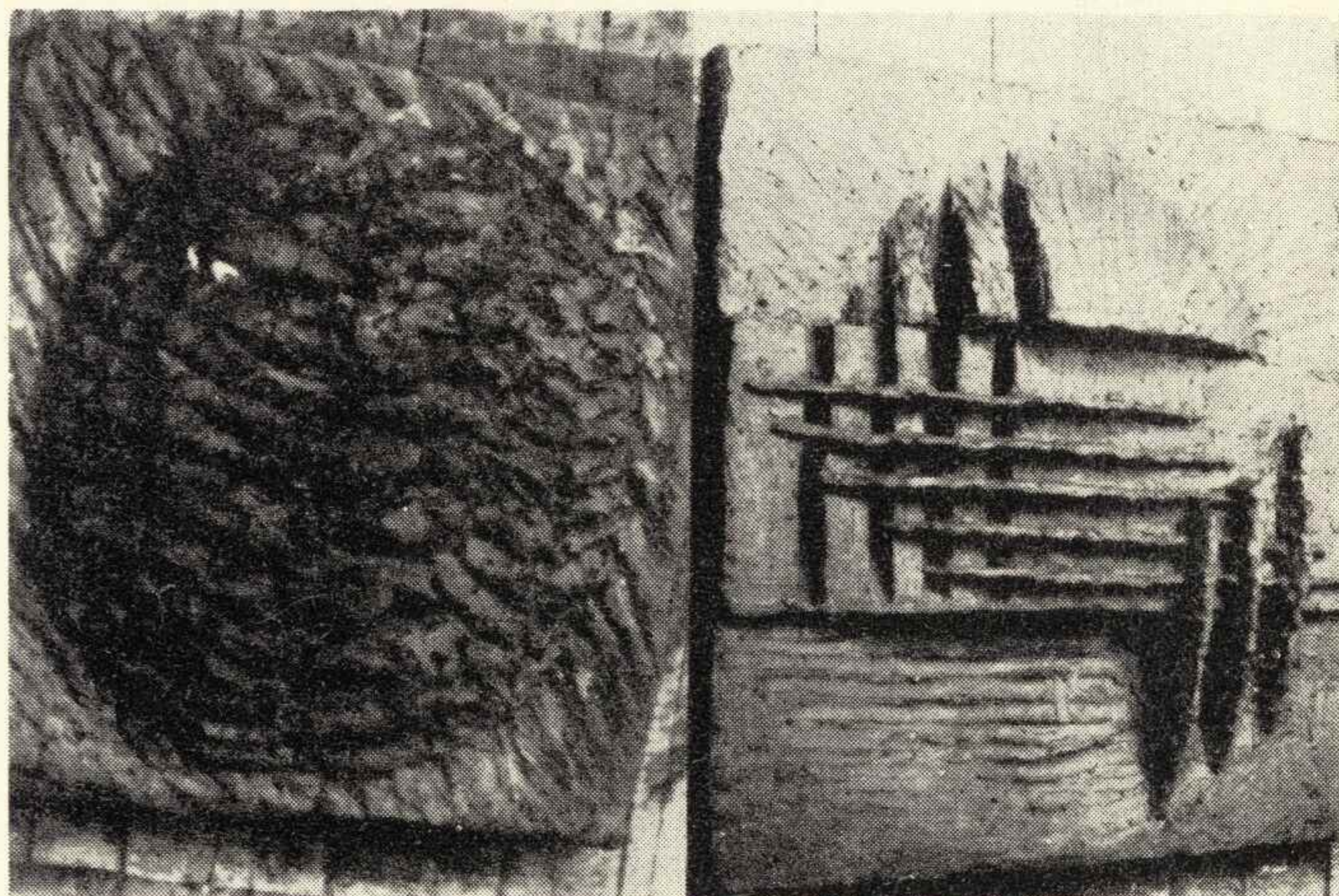
2. Analiza struktury i formy tego samego utworu.

Transpozycja na formę plastyczną.

W szczególności uwzględniono przebieg rytmiczny utworu, strukturę serialną oraz dynamiczną.

Zadanie konsultuje kompozytor Zygmunt Krauze: 1966/67

Praca studentki Ireny Żelechowskiej.



...Dane: dowolne elementy odzieży.

Wymagane: kompozycja przestrzenna z wybranych elementów odzieży. Poszukiwanie wartości wyrazowych. (Z programu z roku akad. 1974/75)

Prace studentów:

Krzysztofa Chromińskiego

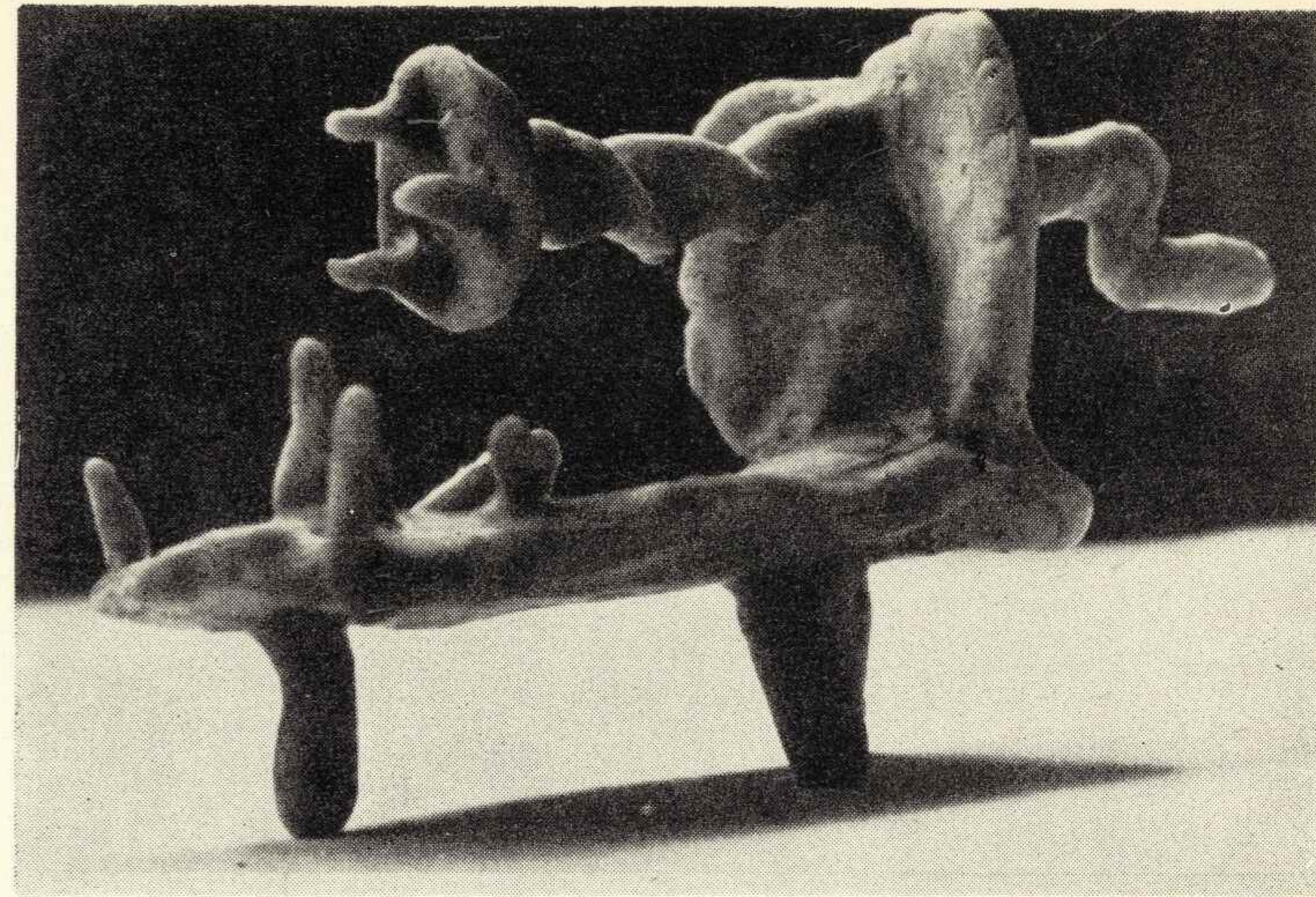
Janusza Zubowa

Piotra Piwowarczyka

Zadania klauzurowe

Interpretacja ekspresyjna maszynki do mięsa.

Prace studentów: Henryka Morela, Macieja Szańkowskiego
1959/60 Agnieszki Kowarskiej 1968/69

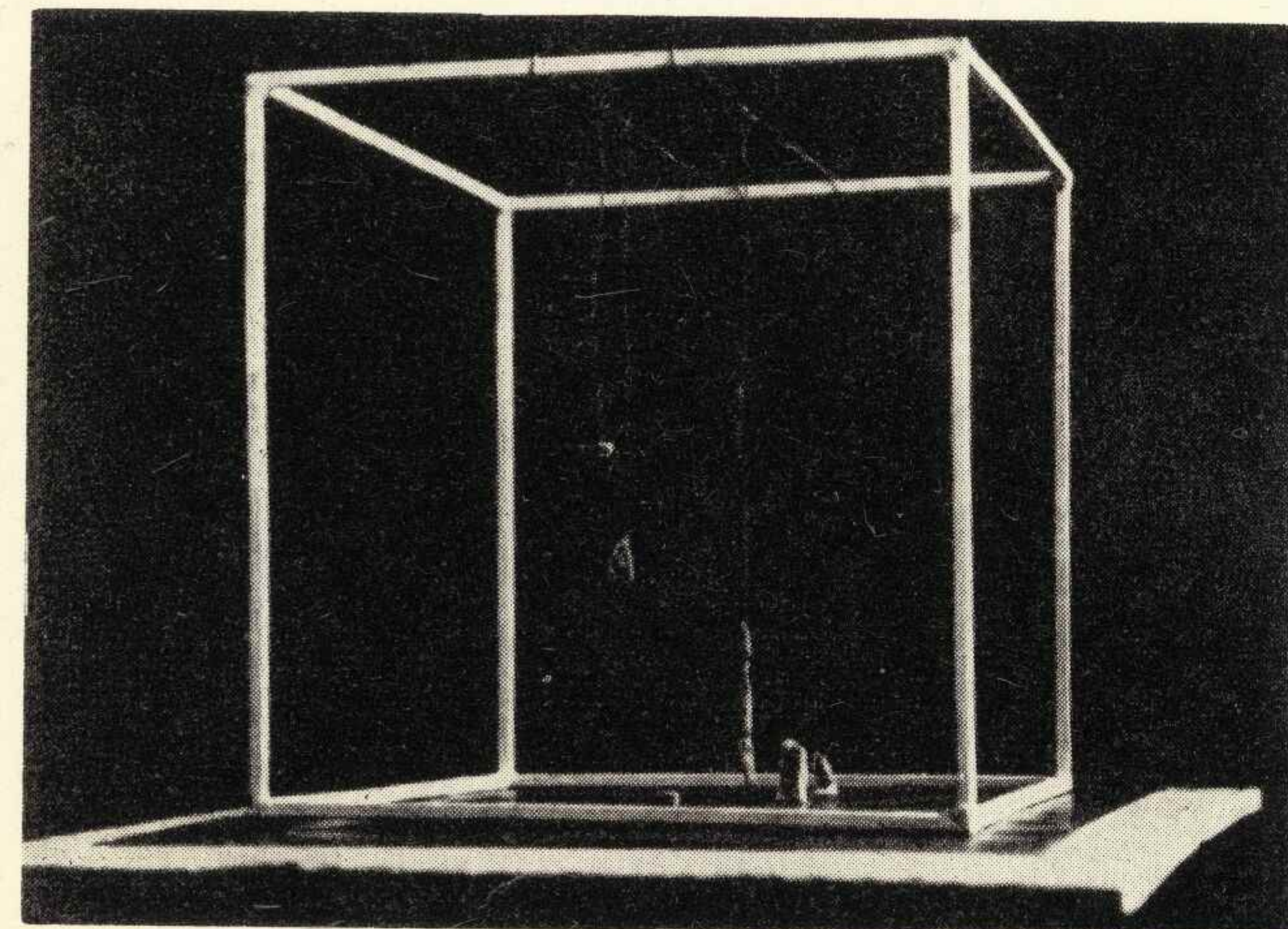
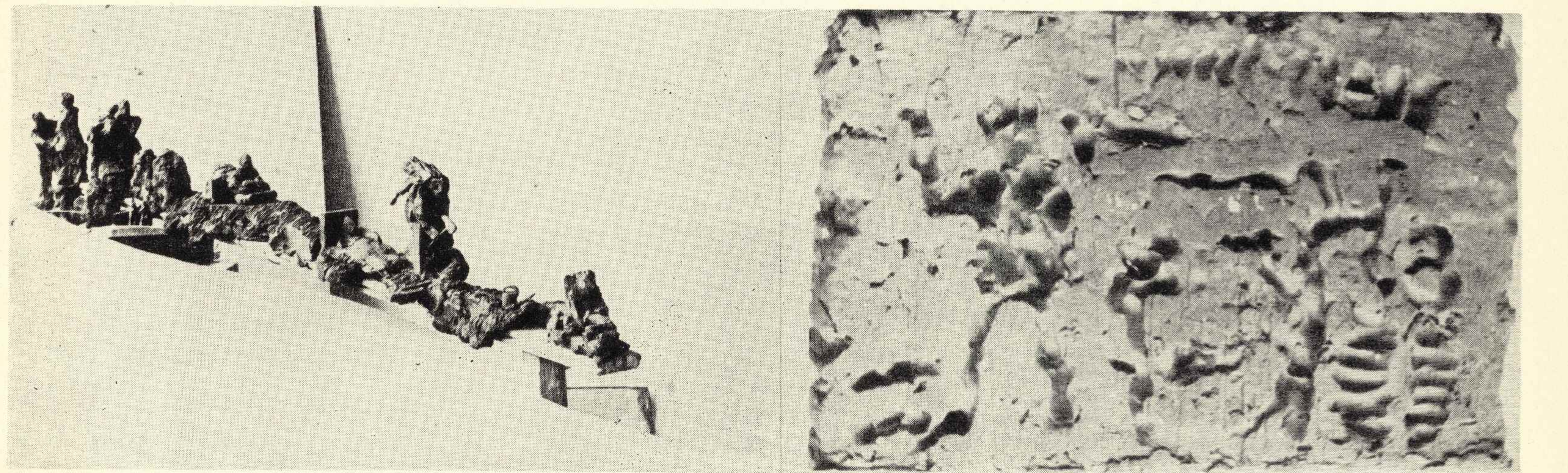
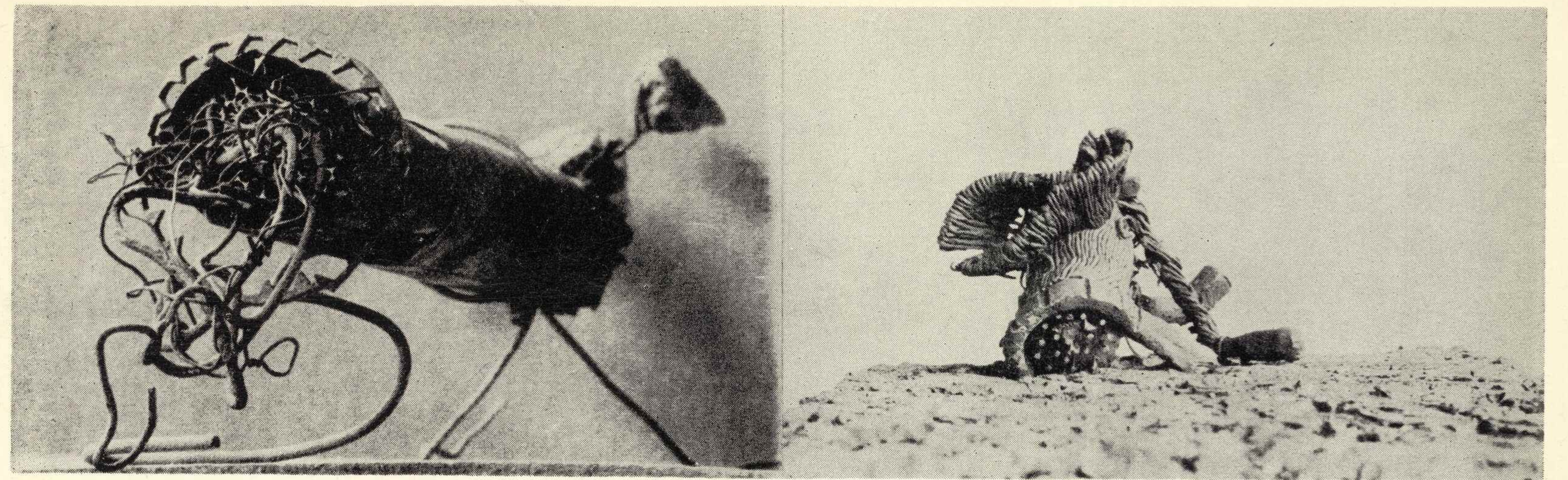
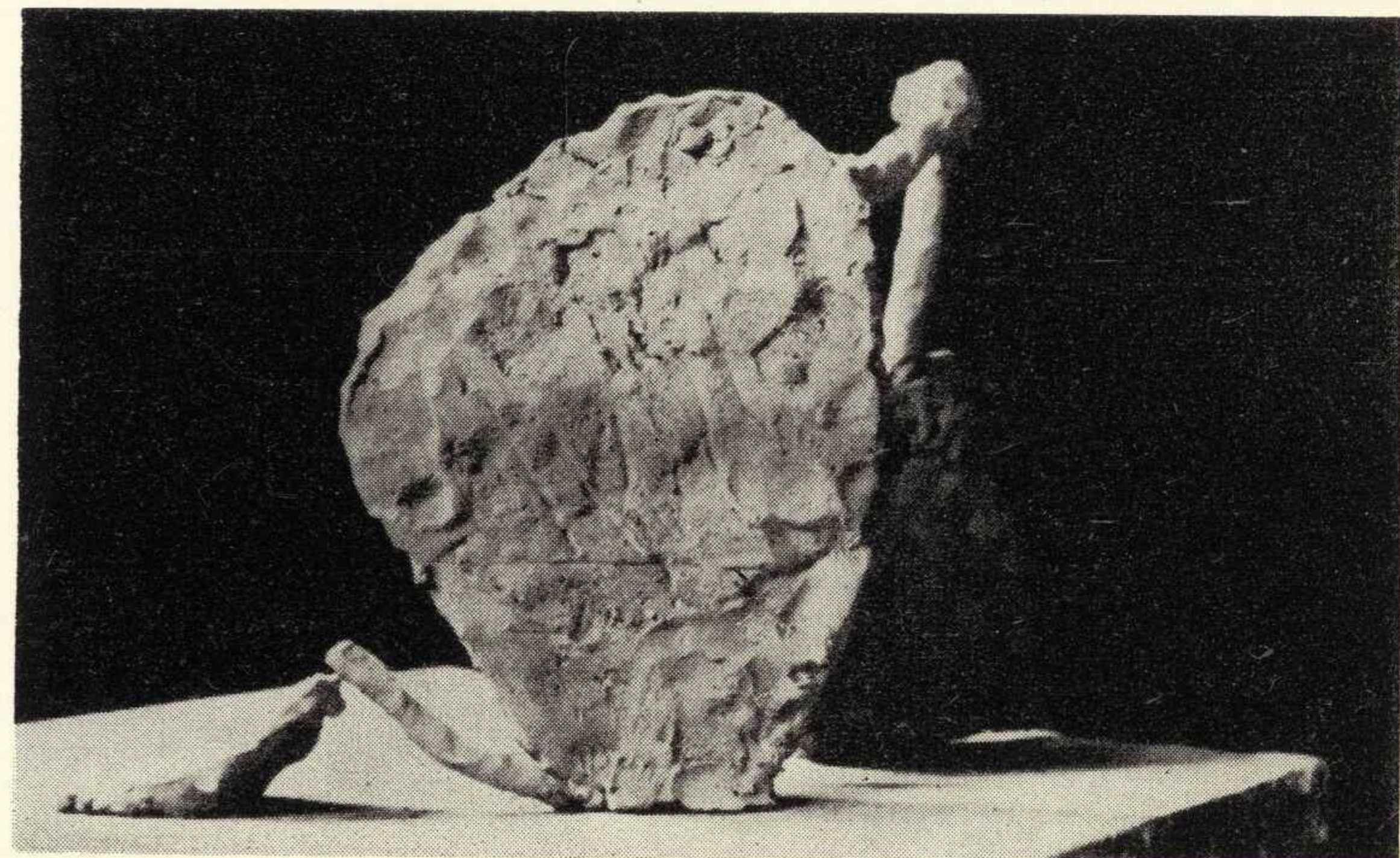
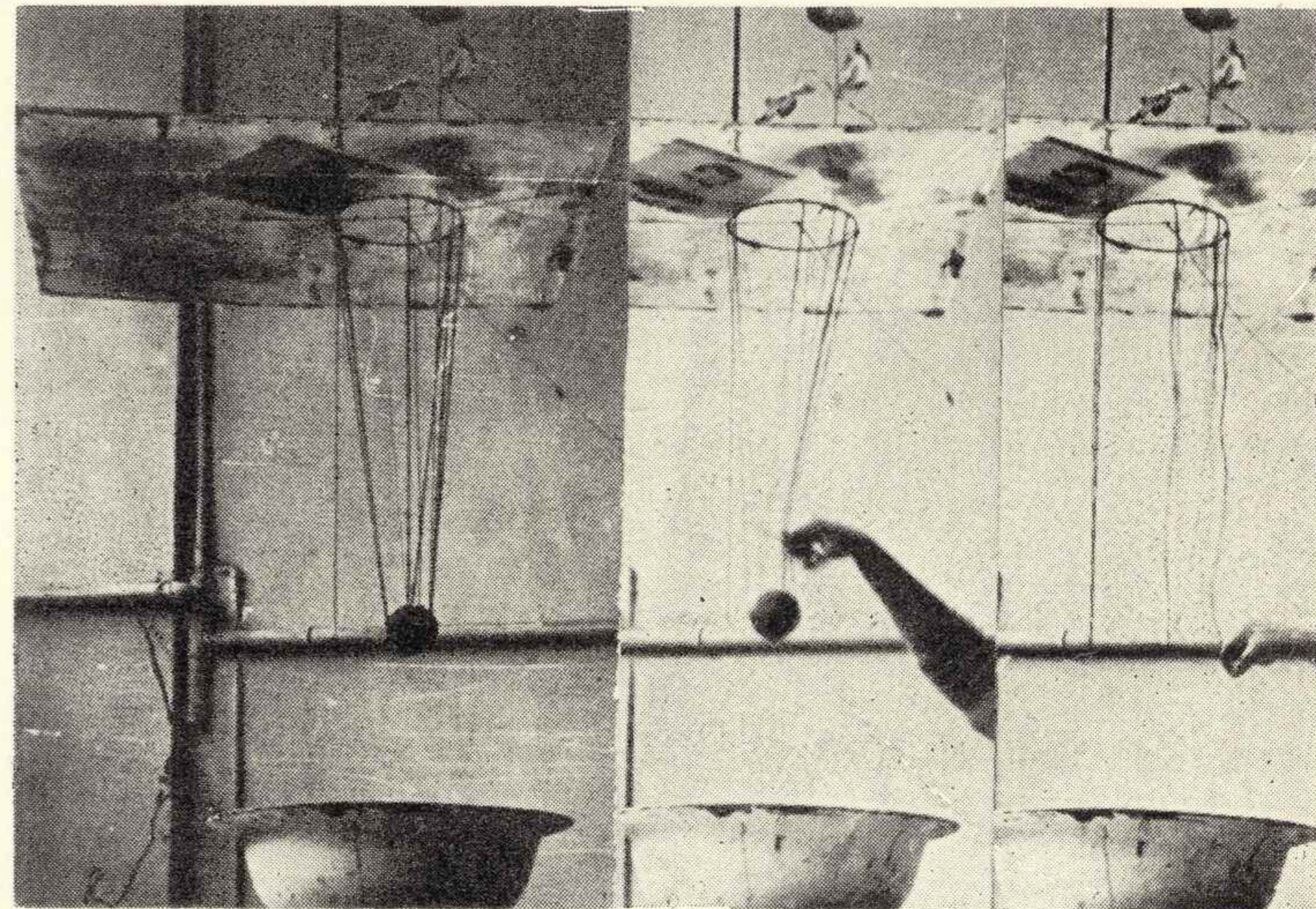


...Wielość dróg skojarzeniowych w interpretacji tematu.
Wykonać kompozycję na temat: Samounicestwienie. Środki wyrazu dowolne.

Praca Alicji Czebotar.

Wykonać kompozycję na temat: Zapomniane. Materiał: glina.

Prace Andrzeja Kossa i Joanny Brezy. 1969/70.



...Dane: akt. Modelka w przykłąku. Materiał: glina.
Wymagane: szkicowa interpretacja mas i kierunków.
Prace Igora Szuma i Mariusza Simińskiego 1972/73.

LISTA ABSOLWENTÓW

1957	Mieczysław Jabłoński Kazimierz Janiga	1968	Weronika Kozakiewicz Jerzy Rudziński
1958	Wanda Baranowska Anna Kamieńska Edmund Matuszek Olgierd Rutkowski	1969	Irena Żelechowska Grażyna Duchniak Krzysztof Iwanowski
1959	Emil Cieślar Krystian Jarnuszkiewicz Wanda Wiśniewska Andrzej Wróblewski	1970	Andrzej Daszkiewicz Andrzej Przedworski Jacek Rochacki Teresa Szlassa Karol Broniatowski Przemysław Kwiek Kazimierz Niedzielski
1960	Krystian Burda Elżbieta Dembińska	1971	Aga Jakubowska-Rytel Zofia Kulik
1961	Melchior Zapolnik	1972	Joanna Breza-Kabulska Andrzej Bersz Alicja Czebotar Barbara Falender Marta Ludwika Kodym Andrzej Koss Ewa Muszyńska Małgorzata Sokołowska Izabela Ziemkiewicz
1962	Władysław Kowalczyk	1973	Hanna Bielyszew Jacek Byczewski Stanisław Kędziński Jan Wojciechowski
1963	Henryk Morel Anna Skórko Maciej Szańkowski Adolf Ryszka	1974	Grażyna Doba-Wolska Walenty Dziekański Wiktor Gutt Agnieszka Kowarska-Bersz Zbigniew Mrozek Waldemar Raniszewski Stojan Gospodinow Igor Szum Jacek Szulczewski
1964	Andrzej Domański Andrzej Goryński Cezary Szubartowski		
1965	Grzegorz Kowalski		
1966	Katarzyna Byrska Michał Rogiński		
1967	Marian Chlebny Kazimierz Lipiński Maria Anna Szalast Tadeusz Skwarczyński Wiesław Winkler		

Jan Stanisław Wojciechowski

RZEŹBA?

Przed — mowa. Kolejna wystawa prac studentów profesora Jerzego Jarnuszkiewicza odbyła się w czerwcu w A.S.P. Od faktu tego dzieli nas zaledwie kilka miesięcy. Od ostatniej wystawy akademickiej, w której sam uczestniczyłem nie minęły jeszcze trzy lata. Moi starsi koledzy powiedzą o swoich wystawach w tej pracowni — minęło pięć lat, minęło dziesięć lat, najstarsi powiedzą — minęło dwadzieścia lat...

Jeśli dziś już próbuję oddalić się myślą tak aby uwolnić ją od doraźnych wspomnień oraz powodzi przypadkowych obrazów natrętnie przywoływanych przez pamięć, i aby ogarnąć całość z pozycji obserwatora a nie uczestnika — okres działalności pracowni Jarnuszkiewicza, w żadnym z nasuwających się pojęciowych „ogładów” nie rysuje się dostatecznie jasno. Bogactwo zjawisk i ludzkich pasji, jakich doświadczali wszyscy, którzy z pracownią tą zetknęli się w życiu, powodować będzie zawsze niedosyt w konfrontacji z próbami historycznego lub strukturalnego porządkowania. Łatwo zarzucić będzie można każdemu piszącemu o tych zjawiskach apodyktyczność lub fragmentaryczność ujęć. Wątpliwości tych doświadczam tu — niezdecydowany — między Scyllą anegdotycznego gawędziarstwa a Charybdą ścisłych strukturalizacji, z których ucieka życie. Sytuacja moja jest tym trudniejsza, że zwracam się właśnie do anonimowego odbiorcy, niepewny zarówno jego oczekiwań, wiedzy, zapasu doświadczeń, a także niepewny tego do czego tekst mój może mu posłużyć. Sytuację tę można ująć lapidarnie jako rozchwianie — między osobistym przeżyciem, którego ślad odbity jest głęboko w mojej pamięci a intersubiektywnymi warunkami języka w jakim rejestr ten mam przekazać — między tym co mógłbym zaproponować a oczekiwaniami odbiorcy...

Imperatyw egzystencjalny. Nie rozwodziłbym się zapewne tylko nad trudnościami na jakie napotykam chcąc napisać „tekst”, gdyby nie to, iż uważam trudności te za symptomatyczne — chcę uznać je wręcz za wyjściowe do interpretacji tych doświadczeń jakie podejmowały kolejne roczniki studentów profesora Jarnuszkiewicza. Otóż, szukając punktu odniesienia — punktu, który dałby oparcie do roz-

ważać możliwie najpełniej uwypuklających fenomen tego co nazywam Pracownią, przywołałem sytuację uniwersalną — sytuację twórcy. Jeśli przedstawiłem ją na własnym przykładzie jako sytuację niepewności, wielowarstwową, stwarzającą możliwość różnorodnych decyzji, jednocześnie natrętnie podsuwającą uczucie niedosytu, to dlatego, aby wskazać, że śmiałe doświadczenia, przeprowadzane w Pracowni od lat, miały źródło w tej twórczej niepewności. Zamiast niepewności użyję wyrazistszego określenia o t w a r t e p y t a n i e . To otwarte pytanie towarzyszy zawsze głębokiemu „przeżyciu siebie jako twórcy w świecie”. Chcę aby sens sformułowania „przeżycie siebie jako twórcy w świecie” rozumiany był możliwie jasno, a także aby zrozumiały był kontekst Pracowni wobec tego sformułowania, bądź co bądź uniwersalnego i przez to, mającego w potocznym rozumieniu znamiona banału...

Każdy głęboki, rzetelny „namysł”, każdy wysiłek twórczy każe zrezygnować z doraźnych i wygodnych stereotypów zachowań, niezależnie czy będą to stereotypy zachowań artystycznych czy innych, tym samym stawia nas w sytuacji niepewności. Niepewność rodzi niepokój. Niepokój ten zwielokrotniając naszą wrażliwość „otwiera” świat. Rusza pełny strumień „wrażen” i strumień porządkujących „pomysłów”. Można mówić o rezygnowaniu z kulturowych stereotypów, można mówić również o ich rozpadzie, szczególnie jeśli rozpatrujemy ostatnie dwadzieścia lat. Pakiet norm regulujących społeczne obiegi artystyczne uległ naporowi przeobrażeń kulturowo-cywilizacyjnych. Trudno zatem orzekać o tym co decyduje w tak rozumianym procesie twórczym — czy naturalna wrażliwość na otaczającą nas zmienną rzeczywistość, czy filozoficzna decyzja rezygnacji z przyzwyczajzeń. Najważniejszy jest efekt — owe otwarcie, które warunkuje rzeczywiste „przeżycie siebie jako twórcy w świecie”. Otwarcie to można również rozumieć jako otwarte pytanie skierowane jednocześnie do siebie i do świata. W swoim maksymalnym natężeniu jest to pytanie o ISTNIENIE, jako pytanie szczegółowe dotyczyć może aktualnych warunków sztuki i twórczości. W ujęciu potocznym jest to pytanie jak, po co i dla kogo tworzyć?

Twierdzę, że to właśnie „otwarcie” będące pytaniem skierowanym w stronę źródeł wszelkiej twórczości i wszelkiej poznawczej aktywności człowieka było tym co w najogólniejszym sensie warunkowało działalność Pracowni. Takie postawienie sprawy pozwala jednocześnie zrozumieć tę

wspólnotę profesora i studentów jednak niepewnych a tym samym jednak intensywnie poszukujących odpowiedzi. Jasny staje się ten charakterystyczny partnerski stosunek do pracy, oraz ta wielość postaw i tematów dająca każdemu szansę własnych poszukiwań.

Jeśli przychodziłeś do profesora po recepty, zawiodłeś się, w zamian dostawałeś tylko pakiet pytań, zamiast pewników otrzymywałeś zachętę do poddawania pewników w wątpliwość. Te trudne zadania egzekwowane były ściśle tylko wobec tych, którzy nie zlekli się ciężaru samotności, tylko wobec tych, dla których radość każdego odkrycia była inspiracją do intensywnej pracy bez staczania się w jałowe negacje...

Struktura. Gdybym miał wskazać konkrety — jaki rodzaj doświadczeń artystycznych zrodziło to egzystencjalne „odnajdywanie się w świecie”, proponowałbym doświadczenia te uszeregować w czterech BLOKACH. Siatka pojęć upraszcza zróżnicowany obraz poszukiwań artystycznych poprzez podkreślenie cech wspólnych i stworzenie wspólnych punktów odniesienia. Zabieg taki daje szansę scałowania całego procesu poszukiwań, obejmującego ogromną ilość zindywidualizowanych i wielowarstwowych faktów, niejako poprzez „okulary” stwarzające określony punkt widzenia i uwypuklające określone wątki. Propozycję tę pragnę jednak obwarować kilkoma zastrzeżeniami — poniższa tabela złożona z czterech BLOKÓW ma bardzo ogólny charakter i oczywistym jest, że mieszczą się w niej prace wielu artystów. Zarówno nazwiska jak i ilustracje na końcu pełnią rolę przykładów, i tym samym, rolę obrazowych odnośników do całego materiału, który ze względu na ramy tego opracowania nie mógł się w nim zmieścić. Owa ogólność nie zmienia faktu, iż tabela została stworzona w oparciu o materiały z doświadczeń Pracowni i jej absolwentów. Sądzę, że fakt ten usprawiedliwia zarówno dobór przykładów jak i kontekst w jakim tabela została zaprezentowana.

BLOK pierwszy. **Ekspresja znacząca.** Zbitki pojęciowej — ekspresja znacząca — używam do oznaczenia rzeźb i aranżacji przestrzennych, które są wyrazem emocji lub przemyśleń artysty skierowanych bądź na rejestrację i komunikowanie tych emocji i przemyśleń, bądź na świat, bądź na kulturę. Jeśli potraktujemy elementy aranżujące przestrzeń, materiał wykonania, określone porządki formalne

przypisywane tym elementom w kulturze oraz określone sposoby obrazowania jako elementy „języka rzeźby” to wtedy możemy powiedzieć, że zbitka pojęciowa — ekspresja znacząca — dotyczy tych rzeźb i aranżacji przestrzennych, które rozpatrywać można ze względu na semantyczne funkcje języka. Mówiąc po prostu — dzieło ma przekazywać określone treści, które są wyrazem opinii autora o świecie, wyrazem jego stanów emocjonalnych lub skutkiem podjęcia przez niego określonych wątków kulturowych. Artysta zwraca się do widza, do jego kompetencji kulturowej, dziełem, które, bądź jako pomnik utrwala pamięć o pewnych znaczących faktach historycznych, bądź dynamizuje określone reguły odbioru zmuszając do refleksji, angażując władze poznawcze widza, bądź utrwala owe reguły odwołując się do reakcji estetycznych.

Działanie wizualne form przestrzennych. Określenie to użyte jest do oznaczenia rzeźb i aranżacji przestrzennych, które będąc wyrazem emocji lub przemyśleń artysty skierowane są na swoje elementy składowe. Inaczej mówiąc dzieło nie przekazuje żadnych innych treści oprócz tych, które zawarte są w jego strukturze kompozycyjnej, przestrzennej, materiale wykonania itp. Dzieło komunikuje tylko to co bezpośrednio w nim widoczne. Dzieło powstaje w wyniku manipulacji elementami i prawami stanowiącymi o jego budowie. Autor zwraca się do widza — konkretnie do jego zmysłowej wrażliwości i wiedzy o budowie formy — bądź przez prowokację burzącą utrwalone „zmysłowe” poczucie formy i utrwalone stereotypy wiedzy o formie, bądź przez odwołanie się do tego poczucia formy. W pierwszym wypadku autor angażuje władze poznawcze widza, w drugim oczekuje reakcji estetycznych. (Trzymając się określeń z teorii języka — artysta penetruje w tym wypadku strefę syntaksy „języka rzeźby”).

Badanie elementarnych praw przestrzeni. Określenie to odnosi się do tej strefy poszukiwań artystycznych, w której artysta uchyla się od obowiązku przekazywania określonych treści a także od roli manipulatora składowych elementów dzieła (w wypadku rzeźby np. materiał wykonania, kształt, wielkość i relacje np. relacje kontrastu i skali są tymi elementami składowymi) lecz wyraźnie ukierunkowuje się na badanie tych elementów i zależności. Relacja artysta — dzieło, którą odnieść można do teorii języka jako relację pragmatyczną, określa tu główny cel działalności artystycznej. Używając sformułowań potocznych, tę strefę

poszukiwań artystycznych byśmy nazwali działalnością laboratoryjną, czysto eksperymentalną, określoną przez zakres problematyki i wyspecjalizowaną metodę badań. Widz jest jednym z uczestników eksperymentu, jego reakcje są „danymi” uzyskiwanymi w wyniku eksperymentu. Działalność artystyczna tak pojęta służy gromadzeniu pewnej wiedzy, po to by ewentualnie zastosować ją w realizacjach służących konkretnym i doraźnym celom estetycznym czy użytkowym. Działalność taka uznana jako „permanentny eksperyment” projektować również może, inny, relatywny system tworzenia i obiegu wartości estetycznych.

Rzeźba, Rzeźba w sytuacji przestrzennej, Organizowanie sytuacji przestrzennej, Reżyseria rozwoju sytuacji przestrzennej.

Określenia powyższe dotyczą charakteru „przedmiotu”, który funkcje przedstawiania realizuje. Przedmiot ten definiowany jest w relacji do przestrzeni — od przedmiotu — bryły poprzez przedmiot nawiązujący w swym kształcie do zewnętrznych cech przestrzeni w jakiej się znajduje, aż do sytuacji, kiedy przedmiot — bryła wchłonięty jest niejako przez zewnętrzne cechy przestrzeni oraz czas oglądu i możliwości poznawcze widza. Brane są w tym ostatnim przypadku „obiektywne i subiektywne” cechy przestrzeni, zróżnicowane przez wielkość, stosunek tej wielkości do człowieka (relacja skali), oraz takie cechy fizyczne jak np. światło, lub kulturowe jak np. symboliczne działanie przestrzeni. Mówiąc po prostu — artysta uwzględnia coraz to nowe elementy, które pragnie zorganizować w określoną całość. Bryła, która była punktem startu rzeźbiarskich manipulacji (niezależnie czy była ona kształtowana w metalu, kamieniu, glinie czy drewnie), wciągnięta zostaje w wir przekształceń, których najistotniejszym elementem jest czas. Rezultatem jest spektakl materiałowo-przestrzenny. Drugi BLOK obejmuje również trzy poziome okresy, których sens jeśli chodzi o ogólne kategorie lingwistyczne nie zmienia się (semantyka, syntaksa i pragmatyka języka). Niemniej określenie — **prowokowanie znaczeń** — sygnalizuje ogólną zmianę orientacji — nazwałbym to zmianą orientacji psychologicznej na strukturalną. O ile BLOK pierwszy poprzez zbitkę pojęciową — ekspresja znacząca — dawał do zrozumienia, że oznaczane tym terminem realizacje artystyczne cechuje ścisły związek treści z prze-

BLOK I

	Rzeźba	Rzeźba w sytuacji przestrzennej	Organizowanie sytuacji przestrzennej	Reżyseria rozwoju sytuacji przestrzennej
Ekspresja znacząca	A. Kamińska-Łapińska	Henryk Morel	K. Jarnuszkiewicz, Wł. Wittek	H. Morel
Działanie wizualne form przestrzennych	K. Jarnuszkiewicz	J. Jarnuszkiewicz	G. Kowalski	
Badanie elementarnych praw przestrzeni	E. E. Cieślarrowie			

życiami artysty i jego emocjonalną lub racjonalną opinią o rzeczywistości o tyle określenie — prowokowanie znaczeń — oznacza inne nastawienie wobec treści. W skrócie można by to określić jako odejście artystów od czysto emocjonalnych realizacji w stronę „produkcji znaczeń” — znaczeń rozumianych jako funkcja uwarunkowań społeczno-kulturowych formy. Zwięźle zdefiniowanie różnic między określeniem „ekspresja znacząca” a określeniem „prowokowanie znaczeń” jest trudne ze względu na brak silnego środowiska artystów, i komentatorów sztuki w kręgu których problematyka semiotyczna byłaby rozwijana. Nie dysponuję zatem gotową aparaturą pojęciową funkcjonującą chociażby tylko w środowisku krytyków, która pozwoliłaby szybko określić sensy powyższych określeń. Krytyk literatury zwracając się do fachowców w swej dziedzinie odwołałby się zapewne w tym miejscu do dzieł i komentarzy literackich z kręgu strukturalistów i semiotyków francus-

kich (szczególnie J. L. Baudry, J. Kristeva, Ph. Sollers). Dla przygodnego obserwatora życia artystycznego nie wprowadzonego w przemiany sztuki ostatnich lat, szczególnie wyjaśnienie tych różnic wymagałoby zapewne osobistego szkicu lub książki całej, gdzie znalazłyby się przykłady dzieł wraz z komentarzem ukazującym uwikłania myśli towarzyszącej tym poszukiwaniom. *Nasuwa mi się tu jeden przykład z kręgu doświadczeń Pracowni, który w sposób opisowy a jednocześnie z konieczności skrótowy, przybliży sens porównywanych tu określeń. Myślę, o studium aktu T. Skwarczyńskiego i studium aktu realizowanym przez P. Kwieka. Obydwaj zamiast skończonego przedmiotu — rzeźby oferują cykl przekształceń zarejestrowany na fotografiach. Kolejne próby nadania rzeźbie poszukiwanego kształtu kończą się u Skwarczyńskiego rezygnacją — cykl zamyka puste rusztowanie do gliny takie samo jak w momencie rozpoczęcia pracy. Zma-*

BLOK II

BLOK III

BLOK IV

	Przedmiot	Akcje — „Działania”	Badanie struktury zapisu	Problematyzacja sztuki i statusu artysty	W stronę socjologii i filozofii
Prowokowanie znaczeń	P. Kwiek K. Broniatowski G. Kowalski J. S. Wojciechowski	E. E. Cieślarrowie	W. Gutt J. S. Wojciechowski	P. Kwiek, Z. Kulik,	
		Organizowanie akcji przestrzennej	W. Gutt, W. Raniszewski		
		Badanie procesu akcji przestrzennej	Z. Kulik, P. Kwiek, W. Gutt, W. Raniszewski		

gania Skwarczyńskiego określiłbym jako poszukiwanie ostatecznego kształtu. Cały cykl przekształceń to kolejne chwilowe „notatki” kształtu rzeźbiennego modelu. Cykl ten nie kończy się syntezą. To co wydaje mi się ważne w tej pracy to dążenie do uzyskania kształtu doskonałego będącego syntezą kształtu obserwowanego modelu. Dążenie to poprzez analizę, poprzez ciągłe przymierzanie się do rzeczywistości kończy się u Skwarczyńskiego tam gdzie zostało rozpoczęte — kształt doskonały nie został znaleziony — na fotografiach mamy ślady kolejnych przybliżeń. O ile pracę T. Skwarczyńskiego umieściłbym jeszcze w okresie „ekspresja znacząca” o tyle praca P. Kwieka otwiera okres „prowokowanie znaczeń”. Studium Kwieka, również analityczne, nie zawiera tego dążenia do perfekcji wyrazu i kształtu. Doświadczenie Skwarczyńskiego podważyło wiarę w możliwość osiągnięcia doskonałości. Kwiek wyciąga z tego doświadczenia wnioski.

Jego studium aktu jest wskazywaniem różnorodności ujęć tej samej rzeczywistości. Model — postać ludzka — jest punktem wyjścia. Kolejne przekształcenia kształtu w glinie dają możliwość wielu odczytów. Tworzy się skomplikowana siatka znaczeń nadbudowująca się na wyjściowy kształt człowieka. Rzeczywistość usuwa się w cień na rzecz pola semantycznego. Owa rzeczywistość, którą w tym wypadku jest pozujący do aktu człowiek przestaje być dla Kwieka celem zabiegów poznawczych usiłujących utrwalić w kształcie glinianym istotę człowieka. Rzeczywistość staje się pretekstem do wskazania wielu warstw; przenosimy się na zmienną powierzchnię znaczeń zależnych od kolejnych uwikłań przestrzeni, kształtu, kondycji twórcy, oczekiwań odbiorcy...

Zmianata odbija się również w określeniu należącym do pionowych okresów BLOKU drugiego, zamiast — rzeźba — mamy bardziej uniwersalne i „zimne” określenie — przed-

miot. Przestrzeń zostaje całkowicie wchłonięta wraz z przedmiotem w zmienny proces „dziania się”, wkracza jako decydujący element przypadku i improwizacji — jako próba oznaczenia przedsięwzięć tego typu użyta jest zbitka — **akcje — „działania”**.

Trzeci BLOK obejmuje realizacje zrywające całkowicie z realną przestrzenią lub spektaklem — dotyczy realizacji sterujących w stronę zagadnień metaartystycznych. Realizacjami metaartystycznymi nazywam takie, które traktują sztukę jako przedmiot twórczej refleksji. Przykład: jeśli przyjmiemy, że rzeźba jako dziedzina sztuki dysponuje pewnym zespołem środków wyrazu, a także zespołem reguł, które pozwalają wprowadzać innowacje uznawane jako twórczość rzeźbiarska, to refleksja nad tymi środkami i regułami realizowana na terenie sztuki może być uznana za refleksję metaartystyczną w dziedzinie rzeźby. Niejasne określenie „na terenie sztuki” wymaga rozwinięcia w stronę ściślejszych rozważań o przedmiocie i metodzie meta-sztuki chociażby przez porównanie z estetyką, jako dziedziną filozofii. Z kolei powstają pytania czy jest przedmiot i metoda sztuki?, oraz gdzie umieścić niniejsze refleksje? Obszar jaki wyznacza projektowany BLOK trzeci obejmuje realizacje z pogranicza nauki i sztuki. Realizacje te w których zrezygnowano z tradycyjnych środków wyrazu wkraczają w strefę pytań o możliwości poznawcze człowieka, są pytaniami ciągle otwartymi...

Badanie struktury zapisu. Jest to jeden z kierunków poszukiwań zrodzonych z chwilą masowego użycia urządzeń rejestrujących obraz — fotografii, slajdów kolorowych, filmu. Aby szczegółowo wyjaśnić to zagadnienie należałoby odwołać się z jednej strony do zagadnień czasowych (zmienność, następstwo zdarzeń, kolejność), które inspirowały twórców, z drugiej strony do zagadnień z zakresu współczesnych badań językoznawczych, które w sztuce towarzyszyły pytaniom o możliwość „rejestracji rzeczywistości”. Ze względu na ramy tego szkicu uchylam się od szczegółowych wyjaśnień odwołując się do samych prac na wystawie i do przykładów w katalogu (Gutt, Wojciechowski). Problem zapisu obrazu rozwinął się w kierunku zapisu symbolicznego-językowego i dalej w stronę logiki i filozofii (BLOK czwarty).

Problematyzacja sztuki i statusu artysty. Jest to równoległy dział zagadnień o charakterze socjologiczno-kulturalnym.

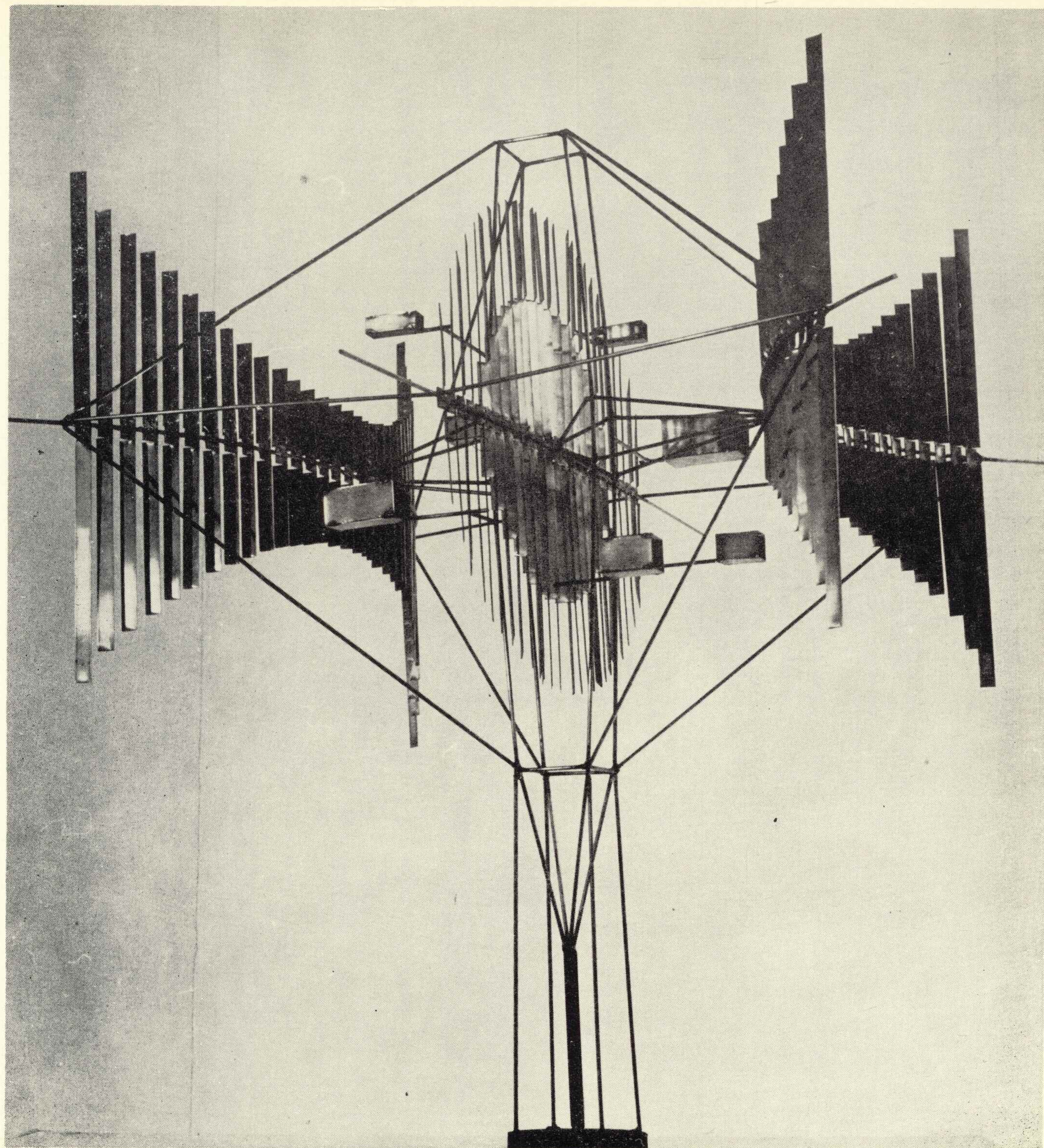
Rozpowszechnienie „akcji-działań”, podało w wątpliwość istniejącą strukturę podziałów w ramach tradycyjnych systemów porządkujących twórczość artystyczną (administracja, dyscypliny artystyczne). Rozchwianie tych struktur zmusiło artystów do zadawania pytań ogólnych np. o funkcjonowanie socjologicznej struktury środowiska artystów. Metody kwestionowania istniejącej struktury „administrowania sztuką” były i są różne — odmowa uczestnictwa, ironia, protest, wystawa, skargi, próby tworzenia nowych obiegów informacji artystycznej. W rozważaniach tych natrafimy również na zjawisko kontestacji. Są to problemy do rozwinięcia w osobnej rozprawie...

Czas. Na koniec chcę ustosunkować się do tego co nazywamy upływem czasu. Twierdzą, że pytania podstawowe — jak, po co i dla kogo tworzyć odradzają się zawsze, a w rozpatrywanym odcinku czasu budzą one wciąż ten sam niepokój. To, że zadaję sobie dziś te pytania rozpoczynając „tekst” nie zmienia faktu, iż ci, którzy zadawali sobie te pytania kilkanaście lat temu biorąc dłuto lub pochylając się nad makieta pomnika, doświadczali podobnych wątpliwości, i że rozwiązywali je w swoich kompozycjach i projektach na miarę swej wiedzy i możliwości. Jeśli popatrzymy na proponowaną przeze mnie strukturę złożoną z BLOKÓW od 1—4, to sugeruje ona pewien rozwój.

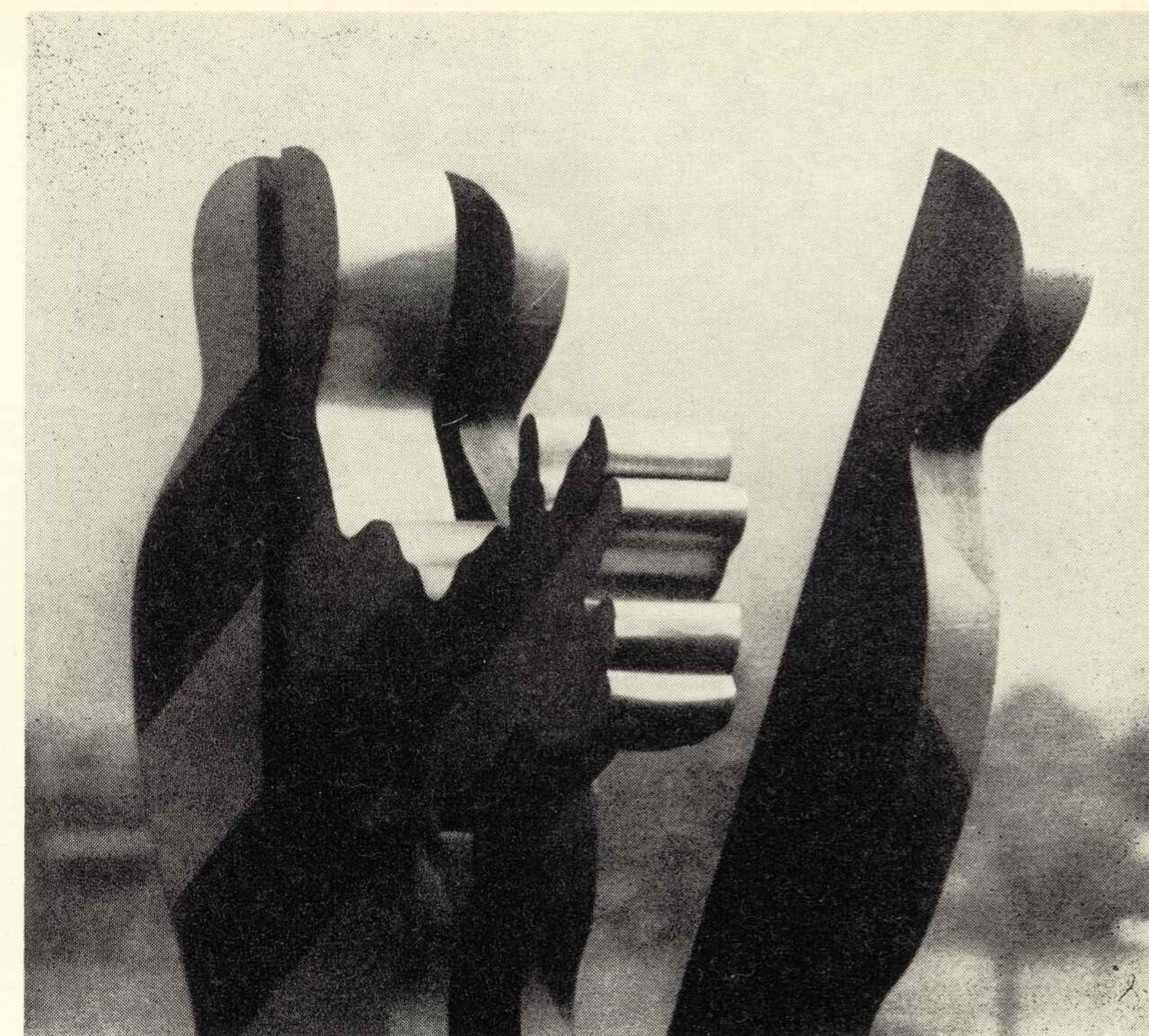
Inaczej mówiąc — poszczególne BLOKI uszeregować możemy zgodnie z upływem czasu np. od początku istnienia Pracowni do dziś. Otóż faktem jest, że orientacja strukturalna mająca wyraz w określeniach tworzących BLOK drugi szczególnie nasiliła się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zgodnie z ogólną orientacją epistemologiczną w tym czasie na świecie. Również zagadnienia BLOKU trzeciego charakterystyczne są dla prac najmłodszych absolwentów i podnoszone są jako główna linia ich poszukiwań. Jeśli zatem poszczególne BLOKI będziemy charakteryzować poprzez ich związki z rocznikami, w których nasilenie problematyki danego BLOKU było szczególnie wyraźne i owocowało znanymi powszechnie realizacjami, to wtedy rzeczywiście możemy poszczególne BLOKI uszeregować zgodnie z linią czasu. Zastrzegam jednak, że linia ta w rzeczywistości nie jest tak oczywista, i że

problematyka każdego BLOKU odzywała się niezależnie od tego czy rozpatrujemy realizację artystyczną z początku czy z końca tej linii. Możemy tu nawet mówić o dwoistym charakterze tej struktury — jednocześnie synchronicznym i diachronicznym...

21. VII. 1975.



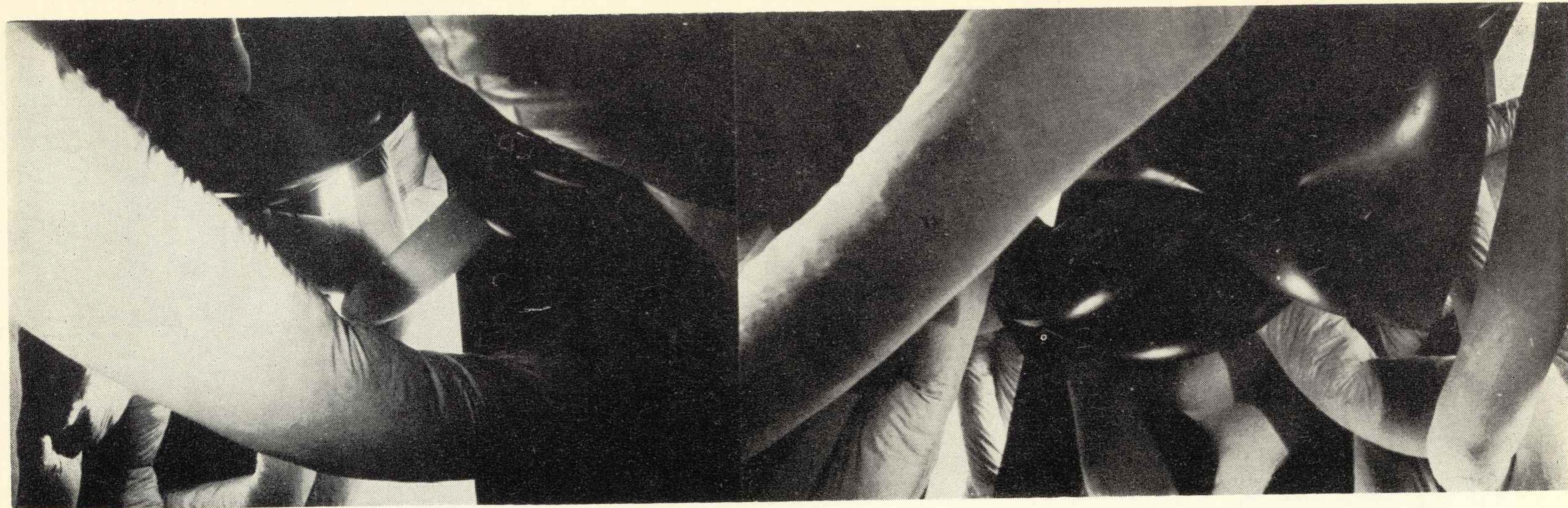
Jerzy Jarnuszkiewicz
 „Rytmy II” stal spawana, wys. 165 cm. 1965.
 „Zakład dla Niewidomych w Laskach” medal. 1975



Krystian Jarnuszkiewicz
 „Dawca” cynk polichromowany, wys. 195 cm. 1972.

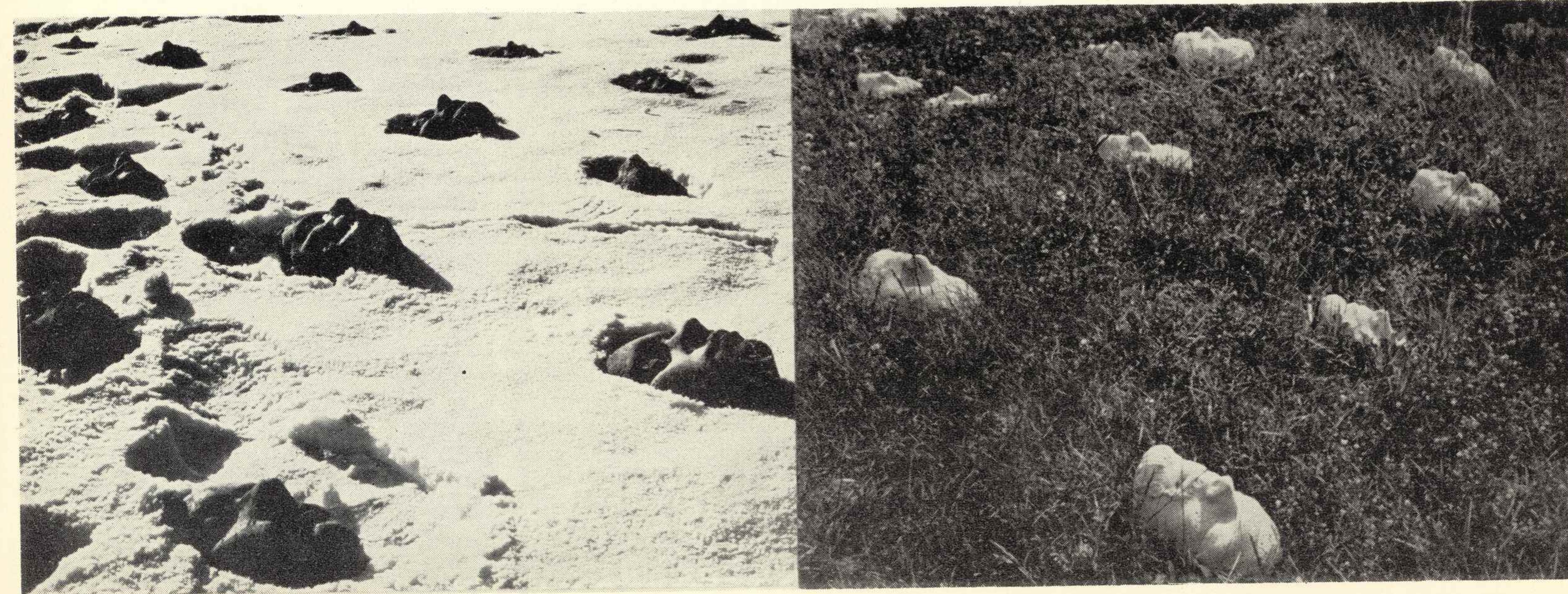
Anna Kamińska-Łapińska
 „Zakonnice” ceramika, wys. 35 cm. 1972.



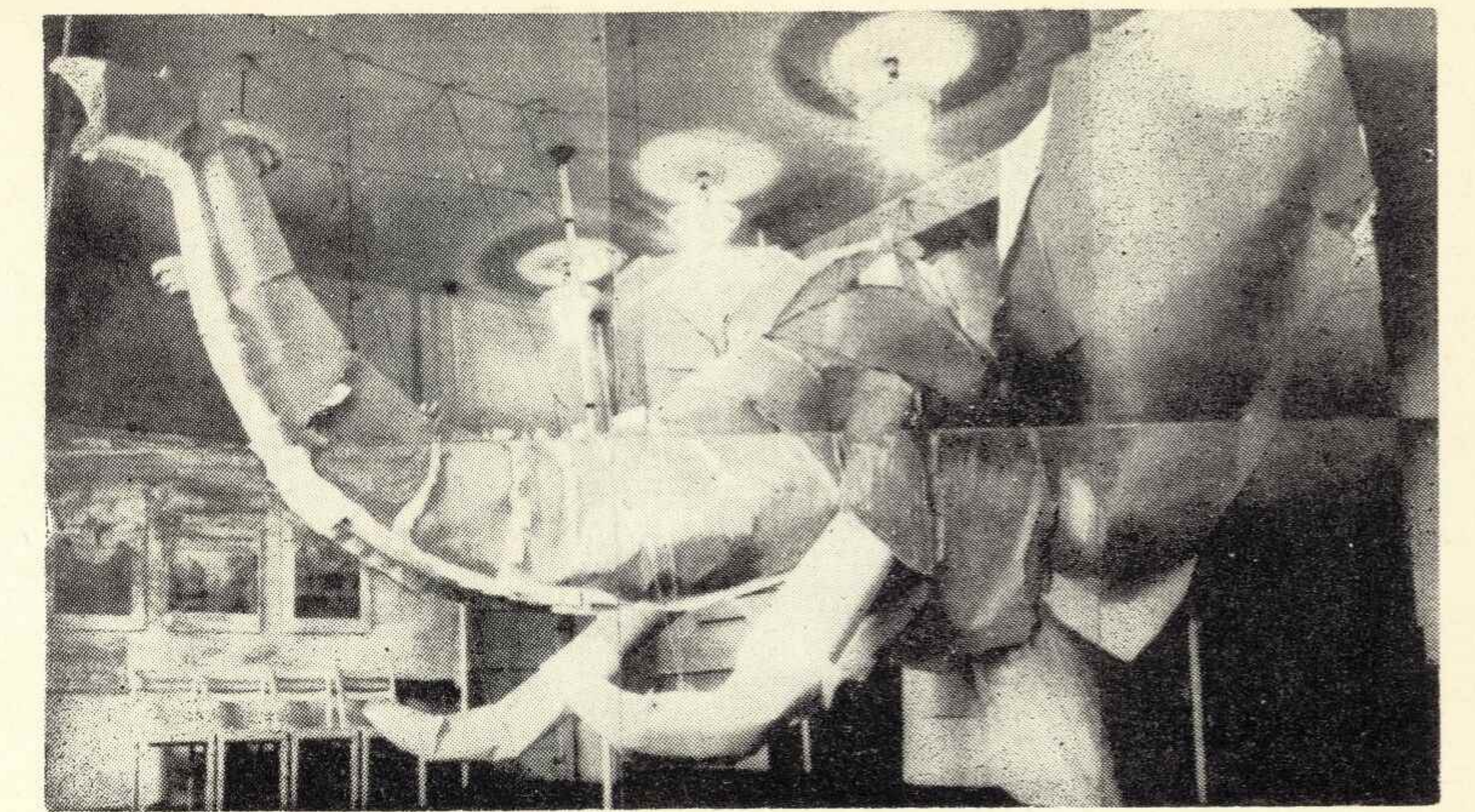
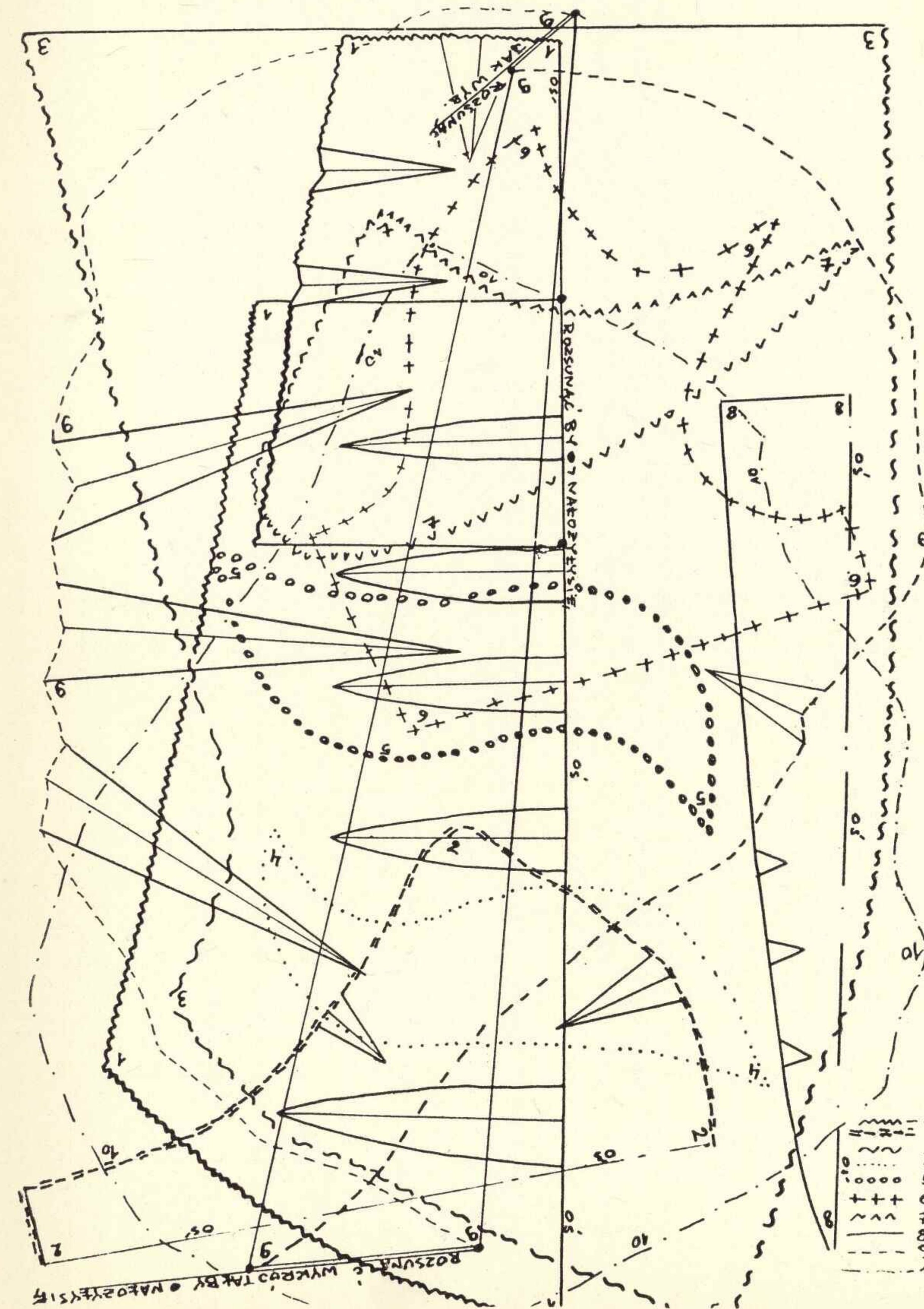
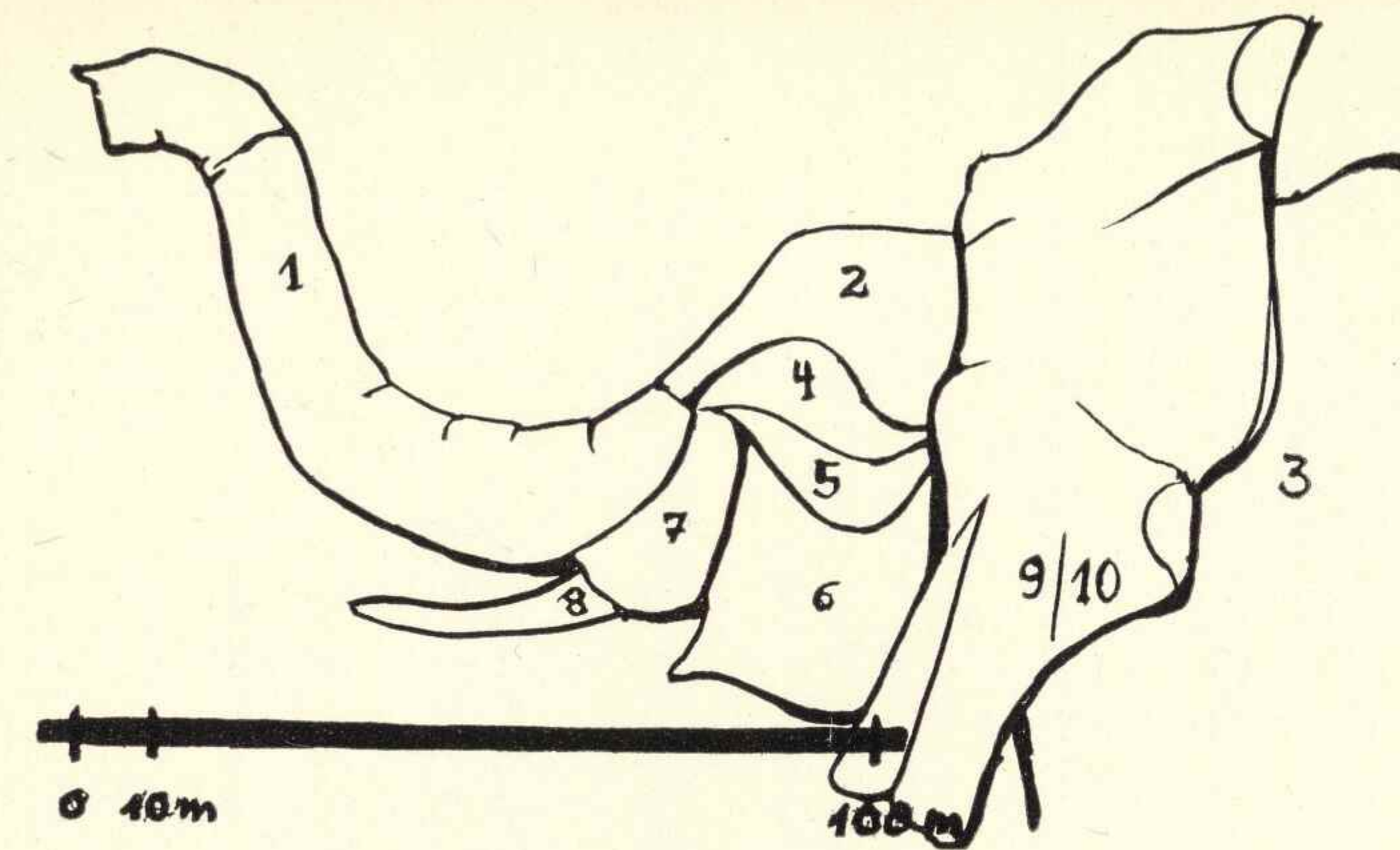


Henryk Morel i Piotr Pereptyś
„Uwikłanie” 1968

Grzegorz Kowalski
„Kompozycja horyzontalna II” betonowe odlewy z masek przyjaciół i znajomych. 1972/73



REALIZACJA W SKALI 1:100 GALERIA ERKAWOWE
KLAP



Głowę słonia wykonano z różowego papieru grubości 0,3 mm techniką spinania patronów krawieckich (14. V. — 25. V. 1973)

„Słoń” określił się w różnych przestrzeniach:

- 1— w arkuszu wykrojów na skórę głowy słonia (w stosunku do projektowanego w skali 1 : 1000)
- 2— w patronach na skórę głowy słonia w stosunku do słonia-zwierzęcia w skali 2 : 1
- 3— w modelu przestrzennym skóry na głowę słonia w stosunku do projektowanego 1 : 100
- 4— w potencjalnej przestrzeni wyobrażeń i pojęć w której homo sapiens stał się dysponentem wszystkich makro- i mikro-słoni
- 5— w przestrzeni ekspresyjnej określonej intonacją głosów przechodniów: ...SŁOŃ! ...O słoń! ...Słoń?
W pół roku później: ...NIE MA słonia...
- 6— w przestrzeni recepcji „słonia”:
...Słoń w Galerii... Różowy... dekoracja... zabawa... bajka... dżungla... słoń papierowy... kolosalny bibelot...

Elżbieta i Emil Cieślariowie

Zofia Kulik i Przemysław Kwiek
List, odpowiedź na zaproszenie do udziału w wystawie.
(Pismo charakterystyczne dla stylu działania Z. Kulik
i P. Kwieka — glosa do rozważań dotyczących trzeciego
bloku struktury. J. Wojciechowski.)

Pracownia Działan
Dokumentacji i
Upowszechniania
05-717 W-wa
K. Wójcicka 58/I

B 711 75r.

Komisarz wystawy "Uczniowie J. Jarnuszkiewicza"

W zw. z pismem dotycz. w/wym. wystawy informujemy, że chętnie weźmiemy udział w cz. III wystawy, prezentującej aktualny stan naszych poszukiwań.

Forma : Dzieło stałe, przestrzenne, z elementem gotowym, z elementami zabawy, happeningu podczas wernisażu.

Tytuł : "W oczekiwaniu na start"

Materiał : Szybowiec dwuosobowy z kabiną zamykaną.

=====

Prosimy o wypożyczenie szybowca, zainstalowanie go w miejscu przewidzianym na ekspozycję.

Z poważaniem
Z. Kulik
P. Kwiek

**KWIEK
KULIK**

Wiktor Gutt (Praca dyplomowa)

Przedstawione fotografie są częścią pracy dyplomowej Wiktora Gutta „Komunikowanie jako wartość estetyczna” (1973—74). Praca dyplomowa traktowana jest jako jedno z cyklu ćwiczeń, których tematem jest: — proces powstawania obrazów (form wizualnych) rozumianych jako medium porozumiewania się między ludźmi,
— zapis tak rozumianego procesu.

Warunki ćwiczenia: rozmowa plastyczna polegająca na kolejnym wykonywaniu w bryle marmuru „wypowiedzi” w relacji do wypowiedzi poprzednika. Technika wypowiedzi oparta była na powszechnie stosowanej technologii obróbki kamienia. W rozmowie uczestniczyli: Waldemar Rani-szewski i Wiktor Gutt.

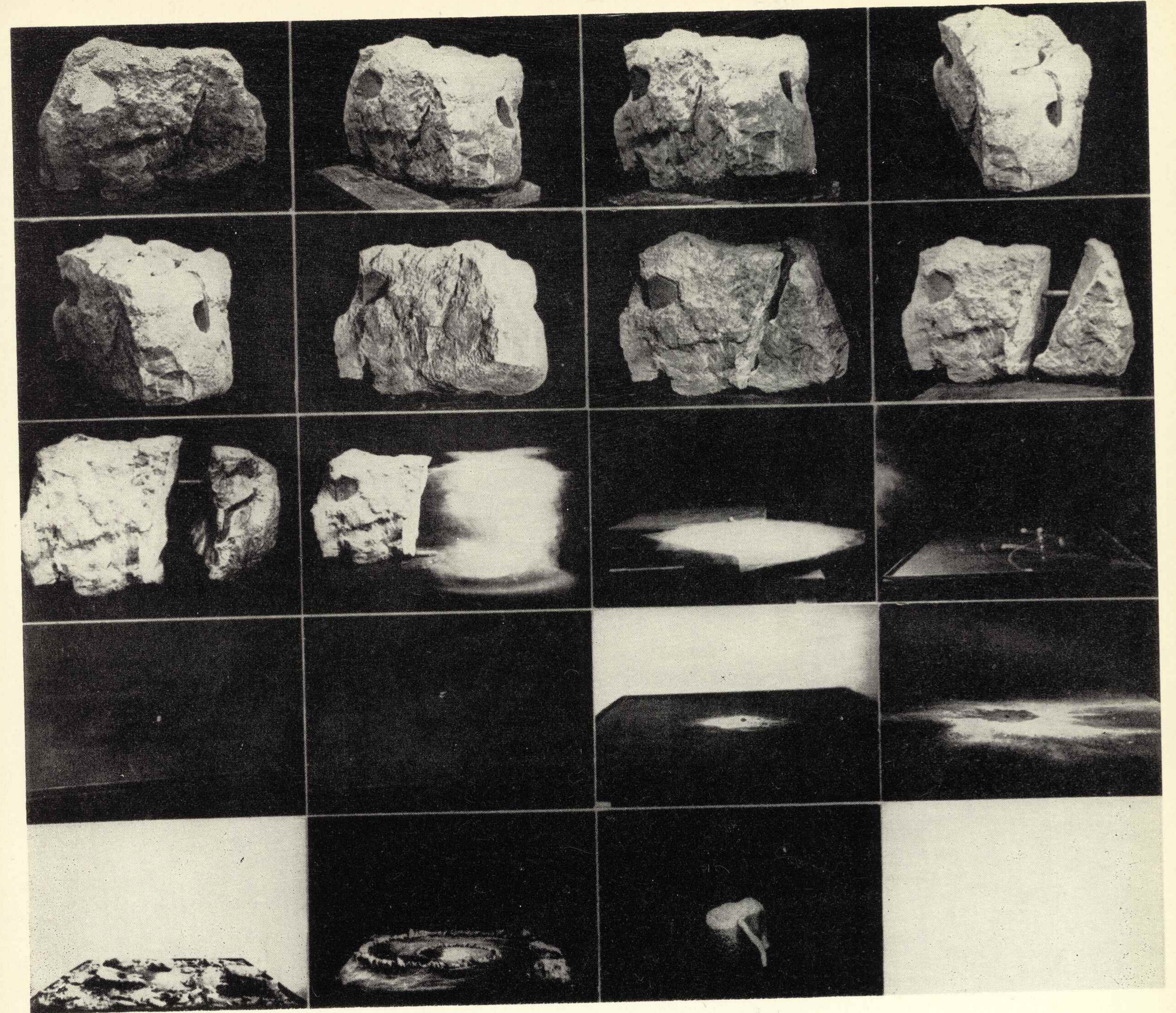
Celem dokumentacji fotograficznej i zapisu werbalnego jest ujawnienie możliwie wielu wątków rozmowy. Opisy zawarte zostały w blokach:

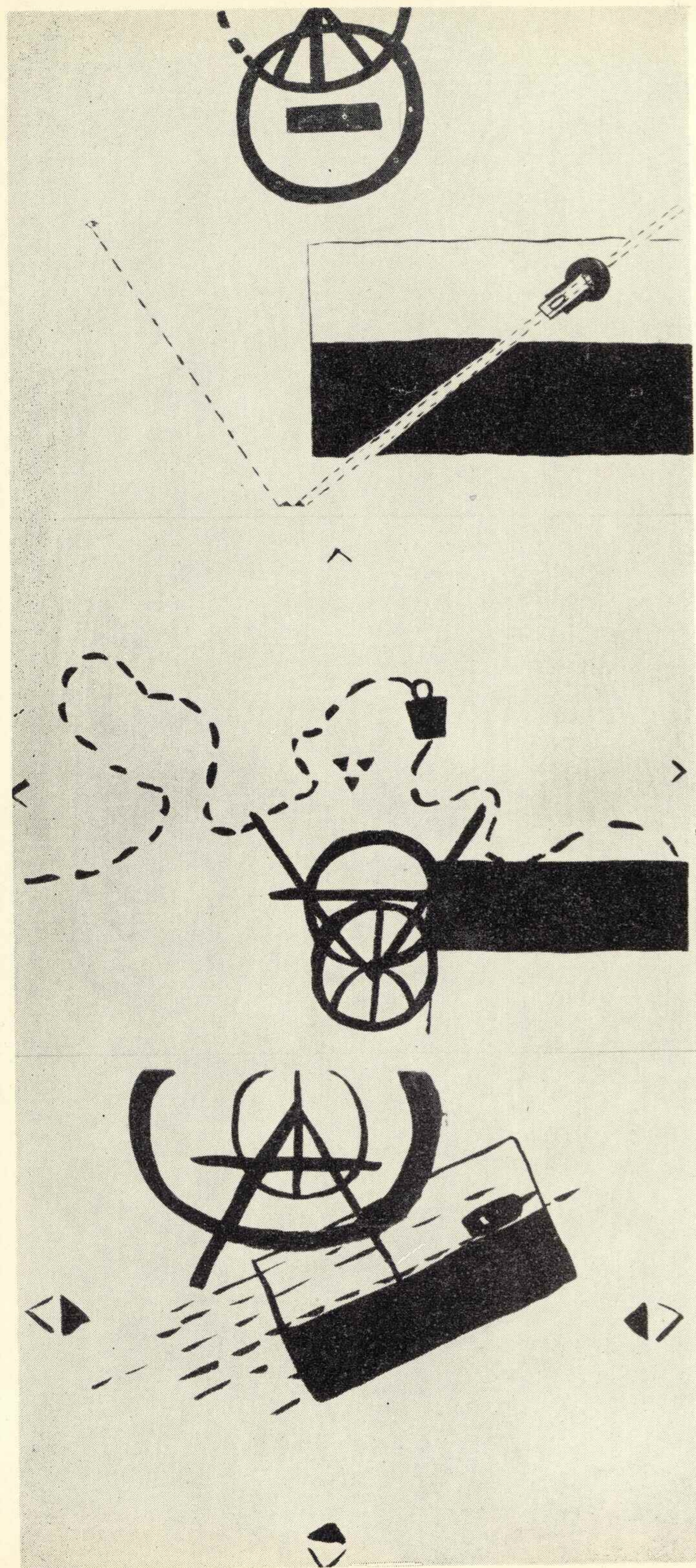
1 — narzędzia, 2 — czynności, 3 — kształty, 4 — relacje między kształtami, 5 — relacje masy, 6 — sfera działania, 7 — skala działania, 8 — odczucie (semantyka) 9 — skojarzenia, 10 — ... ?

Możliwe jest:

- powtórzenie elementów opisu poprzednika,
- podłączenie się poprzez dodanie nowych składowych do elementów opisu poprzednika,
- wyznaczenie nowych elementów opisu,
- całościowa interpretacja czynności zapisywania.

Wiktor Gutt





Cykl ćwiczeń zespołowych, ćwiczenie nr 5 (zapis)

Cel: Wypróbowanie zaprojektowanych przeze mnie podstawowych elementów opisu formy plastycznej. Próba użycia tych elementów na podobieństwo nut muzycznych w celu zanotowania procesu działań plastycznych po to aby przebieg tego procesu odtworzyć w innym czasie.

Srodki: Opis działań plastycznych podzielony został na dwie grupy:

- a) opis syntaktyczny
- b) opis semantyczny

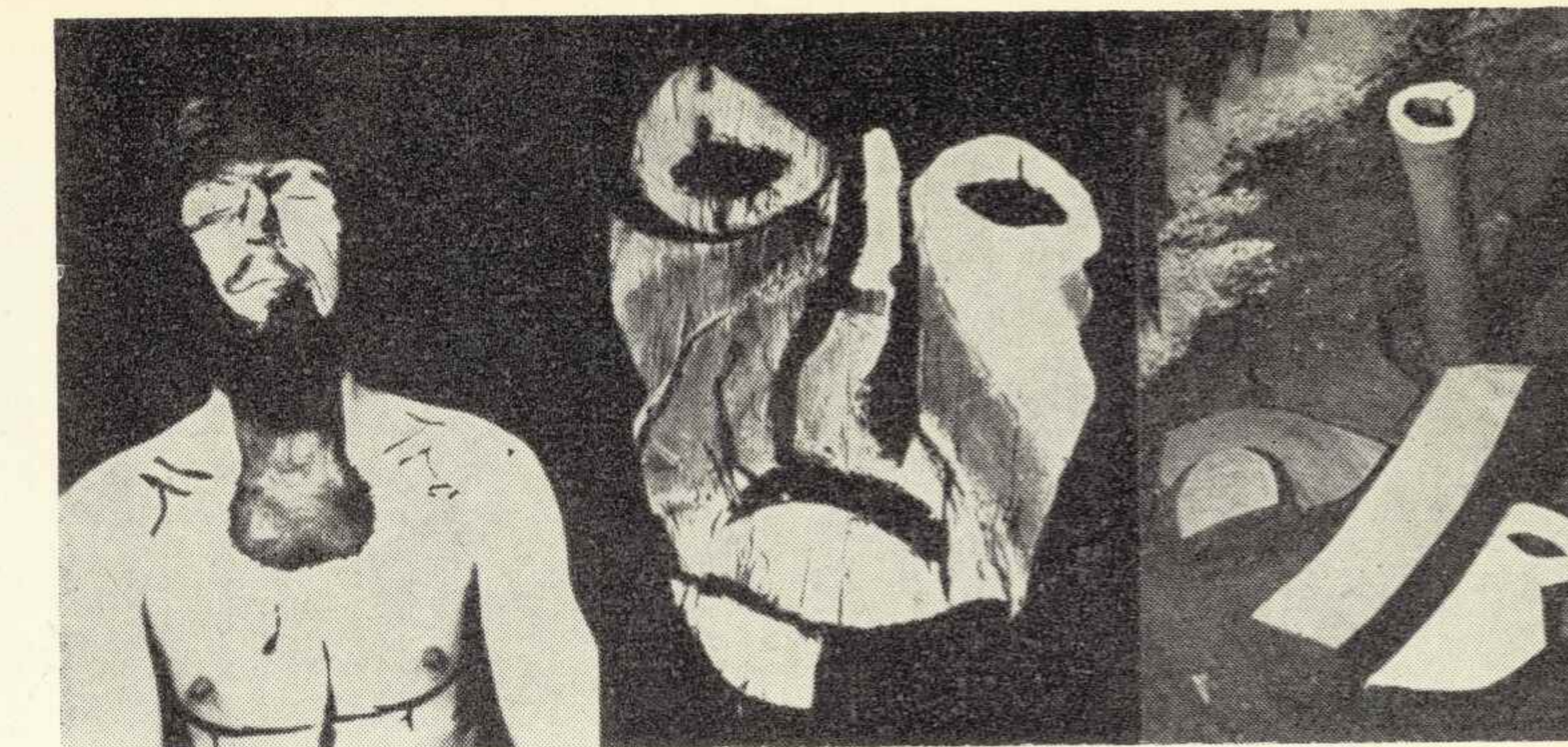
Opis syntaktyczny skonstruowany został ze względu na wyodrębnione przeze mnie podstawowe elementy opisu formy plastycznej, są nimi:

- 1) materiał i narzędzia wykonania
- 2) kolor
- 3) kształt
- 4) ilość
- 5) wielkość
- 6) sytuacja.

Opis semantyczny skonstruowany został ze względu na nasuwające mi się znaczenia zaistniałych w ćwiczeniu elementów i znaków plastycznych.

W pierwszej części ćwiczenia przeprowadzona została gra plastyczna między dwiema osobami (Raniszewski, Wojciechowski). Gra przeprowadzona została na kartce papieru — tusz, kartka, pędzel. Poszczególne zaistniałe elementy tej gry zapisane zostały według powyższego schematu syntaktycznego oraz zanotowany został mój odczyt semantyczny. W drugiej części ćwiczenia Z. Kulik i P. Kwiek odtwarzali z zapisu przebieg gry na kartce.

Jan Wojciechowski



Wybrane przykłady są fragmentami „Wielkiej Rozmowy” (1972—1975...), która ze względu na skalę działania oraz wartość informacyjną, jest formą najpełniejszą spośród dotychczas przeprowadzonych „rozmów plastycznych”. Uczestniczą w niej: Wiktor Gutt, inicjator dialogu oraz Waldemar Raniszewski. Porozumiewanie się przebiega na dwóch poziomach:

1 — przekazu bezpośredniego, 2 — zapisu (barwne przezrocza).

Wypowiedź „na żywo” przybiera różnorodne formy: przedmiot, proces, współdziałanie. W swej pierwszej fazie jest zwykle spontaniczną reakcją na działanie partnera, reakcją o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Faza druga jest wynikiem głębszej refleksji i, ponieważ wymaga przygotowań, następuje po pewnym czasie. Odbiorca staje się nadawcą i dalej role zmieniają się na przemian.

Opracowaniu dokumentacji towarzyszą nie mniejsze wzruszenia. Okazało się bowiem, że w sferze zapisu istnieją nieograniczone możliwości tworzenia nowych znaczeń, których nie zawierała rzeczywistość rejestrowana.

Obok wielości wątków tematycznych i ich transformacji, w trakcie dialogu pojawiły się treści nowe, wybiegające swoim zasięgiem poza granice widzenia estetycznego. Treści te, głęboko przeżywane przez uczestników, nadały rozmowie nowy wymiar i wpływają na dalsze jej kształtowanie.

2 sierpnia 1975

Waldemar Raniszewski

25 LAT PRACY PEDAGOGICZNEJ JERZEGO JARNUSZKIEWICZA

Prace eksponowane na wystawie

Profesor **Jerzy Jarnuszkiewicz**

Projekt pomnika „Grunwald”, 1959, fotografie
(z prof. inż. Włodzimierzem Wittkiem)
Mechanizm, 1968, metal
Rytm, 1968, stal nierdzewna polerowana
Kula, 1968, metal
Medale, 1967 — 1974

Anna Kamińska, dyplom 1958

Sytuacje, 1974/75, ceramika aluminium
Zakonnice II, 1975, ceramika
Martha córka Roja I, 1975, ceramika
Martha córka Roja II, 1975, ceramika

Olgierd Rutkowski, dyplom 1958

Monitor wizyjny studyjny, 1968, wyrób przemysłowy WZT
Kamera TV 16, 1972, wyrób przemysłowy WZT

Emil Cieślak, dyplom 1959

Szkice koncepcyjne — pomnik Bohaterów Warszawy,
1959, fotografie
(E. Cieślak, A. Latos, K. Śliwka)
Zbiór butów używanych czyli plagiat, 1975, nagranie
magnetofonowe
(z E. Cieślakową)

Krzysztof Jarnuszkiewicz, dyplom 1959

Ziarno, 1969, blacha cynkowa polichromowana
Dawca, 1970, blacha polichromowana

Andrzej Wróblewski, dyplom 1959

Pomnik kropli wody, projekcja slajdów

Elżbieta Cieślak, dyplom 1960

Zbiór butów używanych czyli plagiat, 1975, nagranie
magnetofonowe
(z E. Cieślakem)

Henryk Morel, dyplom 1963

Elbląg — forma przestrzenna, 1967, fotografie
Bez tytułu, 1967, metal guma
Uwikłanie, 1968, fotografie

Maciej Szańkowski, dyplom 1963

Tarcza 1/68, 1968, brąz lany plakietka
Łuski, 1969, brąz lany plakietka
Tarcza 6/71, 1971, brąz lany plakietka
Tarcza 7/72, 1972, brąz lany plakietka
Składak Penetracje przestrzeni I, 1974, drewno
Składak Penetracje przestrzeni II, 1974, drewno
Składak Drzwi do labiryntu, 1975, drewno
Forma przestrzenna na osiedlu M. Kopernika, 1974,
fotografie

Adolf Ryszka, dyplom 1963

Międzynarodowe sympozjony rzeźbiarskie:
Krstel (Austria), 1968, fotografie
Sankt Margarethen (Austria), 1969, fotografie
Sankt Wendel (RFN), 1970, fotografie
Vancouver (Kanada), 1975, fotografie

Pablo Casals, 1970, gips
Pablo Casals, 1970, gips
Pablo Casals, 1970, gips

Andrzej Goryński, dyplom 1964

Woda do picia, 1972, etalage

Cezary Szubartowski, dyplom 1964

Oscylograf nanosekundowy „SON”, 1970, projekt

Grzegorz Kowalski, dyplom 1965

Tableau II, 1974, assemblage fotograficzne
Kolekcja nr 1, 1974, assemblage fotograficzne

Karol Broniatowski, dyplom 1970

Głowy — fragment większej całości, 1972, papier maché

Jacek Rochacki, dyplom 1970

Sztuka złotnicza, 1971—74, srebro

Andrzej Bersz, dyplom 1972

Sześć łatwych kawałków — Six easy pieces, 1975,
ceramika

Barbara Falender, dyplom 1972

Poduszka, 1973, żywica epoksydowa
Bez tytułu, 1974, fotografie

Hanna Bielyszew, dyplom 1973

Gry, 1975, rysunek papier maché

Jacek Byczewski, dyplom 1973

Sztuka 11x, 1975, fotogramy
Biżuteria, 1975, srebro

Jan Wojciechowski, dyplom 1973

Dysponuję pewną ilością znaków wyprodukowanych w ostatnich latach, 1971—75, fotogramy

Grażyna Doba, dyplom 1974

Przyodziejki, 1974, fotogramy

Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski, dyplomy 1974

Wielka rozmowa i inne z cyklu rozmów plastycznych, 1972—73, projekcja slajdów

Agnieszka Kowarska-Bersz, dyplom 1974

Przedmiot 14, 1975, ceramika

Igor Szum, dyplom 1974

Dante I, 1975, brąz
Dante II, 1975, brąz

Henryk Morel

W części historycznej oprócz fotografii eksponowane są następujące prace studenckie:

Interpretacja maszynki do mięsa, 1959/60, ceramika szklwiona
Studium postaci starego człowieka, 1960/61, gips

Maciej Szańkowski

Jeź — kompozycja w materiale, 1960/61, marmur

Anna Skórko

Szkic do kompozycji dyplomowej, 1961/62, metal

Grzegorz Kowalski

Autoportret, 1962/63, gips

Zofia Kulik

Studium siedzącej, 1969/70, gips

Izabela Ziemkiewicz

Studium siedzącej (fragment pracy dyplomowej), 1969/70, gips

Hanna Bielyszew

Witkacy, 1970/71, papier maché

Alicja Czebotar

Szkic do kompozycji dyplomowej, 1971/72, gips patynowany

Barbara Turkiewicz

Studium postaci leżącej (poniżej horyzontu), 1974/75, tkanina jutowa

Komisarz wystawy: Jan Stanisław Wojciechowski
Projekt ekspozycji: Emil Cieślak
Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Grzegorz Kowalski
Redakcja: Barbara Mitschein (CBWA)
Zdjęcia: Archiwum Pracowni, Eustachy Kossakowski, Grzegorz Kowalski, Andrzej Wróblewski, reprodukcje zdjęć Bazylego Siemajewicza
Redakcja techniczna: Henryk Malko (CBWA)

