

RZEŹBA

Pracownicy Wydziału Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
w Toruniu



RZEŹBA

Pracownicy Wydziału Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
w Toruniu



Toruń 2019

Bardzo trudno jest dzisiaj pisać o sztuce współczesnej jak o równoprawnie istniejących w niej artefaktach, o spolaryzowanych podstawach światopoglądowych. A to z tego powodu, że zanim jeszcze biała strona zostanie naznaczona pierwszym słowem, dociera do umysłu świadomość stanu pewnej stagnacji, w jakiej pozostaje obecna humanistyka. Poczucie impasu nie mija także w trakcie poznawania licznych koncepcji filozofów lewicowych, nad którymi pochylamy się już od dziesięcioleci, dyskutując o charakterze naszej zachodniej cywilizacji. A nierzadko są to koncepcje intrygujące i jako takie wywołują potrzebę głębokiego przepracowania narzucających się pytań. Jednak z wręcz kalejdoskopowej wielości pojęć i założeń filozoficznych nie ma wyjścia do tej części ludzkiej ekspresji, która odwołuje nas do dylematów metafizycznych, a nie traci przy tym swej życiodajnej siły. Czy refleksja humanistyczna, ciągle zainteresowana niewiadomą przyszłością człowieka myślącego, nie ubiera piszącego w „kaganiec”, przed którym sama ucieka? Wracam zatem do czystej kartki i zawieszonoego nad nią słowa i wyraźnie słyszę szum już działającej autocenzury – wewnątrz intelektualnych dyskusji bodaj niesłyszalny. Pozostając na swojej prowincji, chcę naruszyć szczelną granicę, poza którą toczą się dyskusje nad wyznaczonymi i dobrze ugruntowanymi kierunkami obecnej sztuki. Próbuję dobierać słowa, by wyrazić osobiste zadziwienie, że nie dostrzegam na tym artystyczno-krytycznym polu naturalnego (jak mi się wydaje) pytania o sens istnienia i automatycznie staję się niedotrzymującą biegu naiwnością. Może tym tylko mogę być, wchodząc na pole języka pisanego, gdzie zmagać się muszę ze świadomością Derridańskiego pojęcia różnicy¹ oraz Foucaultowskiego znaku równości pomiędzy pojęciami: wiedza i władza. Praktyka charakterystyczna dla filozofowania – a więc pisanie, a więc poszukiwanie, a więc i poszerzanie naszej wiedzy o świecie – wydaje się stawać w jawnej sprzeczności z koncepcjami, jakie w ramach tej praktyki powstają. W nurcie postmodernistycznej myśli wyraźnie widać dążenie do kompromitowania zaborczego rozumu – ale przecież to dzięki rozumowi, jego zdolności nie tylko do analizowania, ale także do rozróżniania i dokonywania wyborów powstają kolejne, może nowoczesne i rewolucyjne w swoim charakterze, ale przecież nie bezrozumne koncepcje. Zatrzymuję się i wyczekuję w swojej naiwności.

Jaka to cywilizacja jest miejscem dla naszego istnienia? W piśmie zajęta mówieniem o sobie samej, sobą samą się żywiąca i z siebie samej się odradzająca. Bez akceptacji znaczącej różnicy – bo ta proponowana przez Derridę unaocznia tylko ludzką niemoc budowania wspólnych sensów. Żyjąc zaś i współuczestnicząc w codzienności tej cywilizacji, obserwujemy ją jako szarpaną namiętnościami, które sama podsyca, zantagonizowaną w sferze postaw i wartości, decydujących o wyborach, także tych zbiorowych, społecznie akceptowanych. Im bardziej próbuje być zunifikowana w swoich zewnętrznych formach, tym ostrzej dostrzegamy ukryte w niej granice. Czy to nie symptomy chaosu, z którym współczesny człowiek stara się na wszelkie sposoby oswajać? A kiedy zaakceptujemy stan chaosu, czy nie zniknie on nam z oczu razem z pytaniami o cel naszej obecności – przecież nie nazbyt długiej. Rozpowszechniona estetyzacja współczesnego świata to doskonałe narzędzie, by oswajać zniczulając. Oszołomienie jest nieustannie podtrzymywane na stałym poziomie dzięki nadprodukcji bodźców estetycznych. Skoro wszystko jest „ładne”, to nic takie nie jest naprawdę. Analizując nasz obecny stosunek do otoczenia pamiętamy, że owo pragnienie zmieniania świata na „nowy” i piękniejszy było szczególnym celem i dla artystów secesji, i dla konstruktywistów, i dla twórców Bauhausu... Chcemy kształtować i upiększać, nadawać coraz bardziej kuszące formy własnemu środowisku. Wśród dzisiejszych pięknych centrów

¹ Derrida próbuje zdekonstruować nasz antropocentryczny system opisywania i rozumienia. Zapisuje franc. słowo *différence* jako *différance*, celowo z błędem ortograficznym, przy czym różnicę widać, ale nie daje się jej usłyszeć. Ten „wypadek” staje się punktem wyjścia dla spekulacji, jakie do dziś trwają, na temat natury pisma w ogóle. Derrida zakłada, że każde słowo przynosi pewne opóźnienie, nie potrafimy dotrzeć do żadnej obecności, jaka się pod nim kryje – próbujemy tłumaczyć znaczenie słowa kolejnymi słowami, ale i one przynoszą swoje „błędy”. O historii polskich tłumaczeń pojęcia *différance* zob. A. Marzec, *Différance Derridy. Czy błąd daje się (wy)tłumaczyć?*, 2011, <http://www.ejournals.eu>. G. Dziamski, *Sztuka i estetyzacja świata, w: Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziara,

handlowych, ulic i osiedli, miejskich parków z tabliczkami opisującymi florę i doskonale wyznaczonymi alejkami, „urzeczywistnia się na naszych oczach utopia świata estetycznego”², jak mówi Grzegorz Dziański. Czy rzeczywiście się realizuje? Chyba jest tak, jak było zawsze – jeśli jest pragnienie estetyzowania, to znajdują się i metody. Natomiast zupełnie niespotykana jest obecna skala tego procesu, co przecież odzwierciedla technologiczne możliwości XXI wieku. Możemy podejmować krytykę tego stanu, oburzać się na wulgaryzację piękna, ale pozostaje jeden twardy fakt: „To nie państwo tworzy totalne dzieło sztuki, ale rynek.”³ Nie dostrzegamy zatem w sposób oczywisty żadnej tyranii. To, czego pragnę, jest dla mnie dobre – jest to przekonanie bardzo powszechne i nie poddane żadnej niemal krytyce w potocznym życiu. Ci, dla których dość przejrzyste są estetyczne mechanizmy tworzenia społecznych pragnień, ci, którzy nie chcą godzić się na osvajanie, wtłaczanie coraz to nowych konieczności w ramach handlowych układów to zaledwie wąski margines społeczeństwa. I w nim właśnie dobrze jest dojrzeć praktyczną rolę sztuki, którą Wolfgang Welsch nazywa estetyką ślepej plamki: „Sztuka powinna wyczuwać nas na to, czego nie widzimy, bo widzieć jedno oznacza zawsze nie widzieć czegoś innego. (...) Aktywność artystów powinna uwrażliwiać nas na to, co procesy estetyzacji ukrywają lub próbują ukryć, czego chcą, żebyśmy nie widzieli.”⁴

Chce się zawołać, że wszechobecna estetyzacja ukrywa śmierć. Ukrywa po pierwsze śmierć realną, nieodparcie pewną w każdym ludzkim istnieniu. I znajdują się narzędzia do produkcji wiecznie młodego piękna – wymierzmy choćby medycynę estetyczną, czy programowaną aktywność ruchową jako narzędzie do projektowania własnego ciała. Ale cywilizacja kultu piękna ukrywa też inną śmierć – tę, która stała się udziałem nauk humanistycznych. „Śmierć człowieka” – najgłośniejszy chyba ze wszystkich konceptów Foucaultowskich archeologii – to w istocie rzeczy pojęcie sankcjonujące utratę przez nauki humanistyczne roli autopojezytycznej.⁵ Czyżby autopojeza – owa samowystarczalność systemu – przesunęła się na naszych oczach do świata praktyki i potoczności – tam, gdzie wrze życie i kumuluje się zainteresowanie większości społecznej? Jeśli odniesiemy się do człowieka, opisanego jako ten, który chce zawłaszczać i podporządkowywać świat własnym rozumem, układać rzeczywistość po to tylko, by ją posiadać i używać, znajdziemy wówczas dwie główne role nauk humanistycznych. Z jednej strony kompensacyjną – bo skoro człowiek na dziś scharakteryzowany został jako oderwany od świata w efekcie narastającego od XVII wieku procesu modernizacji, to głównym wnioskiem, jaki na tej podstawie można wyciągnąć jest stwierdzenie, że wszelka podjęta przez owego człowieka interpretacja nie wiąże się już z rozumieniem, ale jest wyrazem jego woli przygotowania sobie bezpiecznego pola do życia w teraźniejszości. Z drugiej zaś strony lokujemy funkcję defamiliaryzacji kultury – a tu odrzuca się wszelką tradycję, która jest już tylko „zabytkiem” minionych epok i żadne próby interpretacyjne nie są w stanie przywrócić jej praktycznego sensu na teraz. Te dwie funkcje współczesnej humanistyki zderza w swym tekście Paweł Bytniewski⁶ (z jednej strony przywołuje Gadamera, z drugiej późnego Foucaulta), zauważając pewną prawidłowość – otóż obie one jednocześnie rezygnują z epistemologii na rzecz zwrotu ku szczególnej „ontologii nas samych”. Gadamer, broniąc się przed określeniem jego koncepcji prawdy relatywizmem filozoficznym, mówi o pytaniu „otwartym”, podtrzymującym w sobie różne możliwe odpowiedzi, bo przecież „człowiek nie jest zdolny przekroczyć własnej immanencji, poznanie jego uwikłane jest w znaczenia, które „dzieją się”, a więc są obarczone dziejowością.”⁷ Równie interesująca jest droga myśli późnego Foucaulta. Następuje u niego zwrot ku problematyce etycznej i studium nad starożytnością grecką i rzymską. Próbuje ustanowić podmiot moralny, pewien *ethos*, gdzie życie jest kształtowane jak dzieło sztuki. Stanąwszy wobec fundamentalnego pytania: „po co pisać?” stara się zatem „dać przykład”. To praktyka nie obca u schyłku życia filozofów. Nietzsche, jak przytacza Marek Kwiek⁸, przed

2. G. Dziański, *Sztuka i estetyzacja świata, w: Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu, Poznań 2012, s. 19.

3. Tamże, s. 20.

4. Tamże, s. 22.

5. P. Bytniewski, *Funkcje i cele nauk humanistycznych. Komplementarność czy sprzeczność?*, *Zagadnienia Naukoznawstwa* nr 3(189)/2011, Instytut Filozofii UMCS w Lublinie, s. 337-348.

6. Tamże.

7. M. Niemczuk, *Hermeneutyczna teoria prawdy według Hansa-Georga Gadamera*, *Folia Philosophica* nr 7/1990, Instytut Filozofii Uniwersytetu Śląskiego, s. 99-112.

8. M. Kwiek, *Kant-Nietzsche-Foucault. Rzecz o dawaniu przykładu w filozofii*, w: *Nie pytajcie mnie, kim jestem... Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu, T. XLVIII, Poznań 1998, s. 199-238.

stawia siebie jako przykład konkretnych zabiegów kulinarno-fizjologicznych. Sugeruje zatem co, ile, gdzie i kiedy jeść i pić, jak postępować w różnych warunkach klimatycznych, by – jak on sam – „osiągnąć swe maximum siły (...), cnoty wolnej od moralizny”⁹. Przewrotne i zabawne, bo jeśli skłonni jesteśmy zawierzyć, że siła człowieka tkwi dosłownie w jego wnętrznościach, to dość ciasne ramy projektuje nam filozoficzny „przykład”. W miejsce „moralizny” otrzymujemy substytut życia osobiście przeżywanego. Filozof daje nam tu wolność w postaci: „możesz z tego przykładu skorzystać, ale nie musisz”. Pozostaje nam pytanie, po co? Późny Foucault zakreśla człowieka jako istotę przede wszystkim „troszczącą się o siebie”, bo tę funkcję dzisiejsza myśl humanistyczna zdała się zatracić, posuwając się coraz dalej w próbach definitywnego rozbicia podmiotu. Przy tym wszystkim „Foucault wielokrotnie podkreśla społeczny czy ponadjednostkowy wymiar „zabiegów wokół siebie” (...)”¹⁰. A wydaje się, że punkt ciężkości jego pisarstwa zmierza nieustannie w kierunku praktyki życia. Autor wypowiedzi: „wolność ludzi nigdy nie jest zapewniona przez instytucje i prawa, które w zamierzeniu mają ją gwarantować (...) „wolność” jest czymś, co trzeba ćwiczyć”¹¹ sięga po starożytnych filozofów, a w ostatnich czterech latach życia także czyta na nowo literaturę zakresu teologii moralnej, od początków istnienia Kościoła. Postanawia czytać, by szukać tam wskazań, relacji społecznych, mechanizmów związanych z praktykowaniem moralności i pomocnych w budowaniu ethosu, który miał być może ostatnim i najgłębiej w życiu umocowanym efektem pracy filozofa i ateisty, pisarza, człowieka. Sam wątek związany z chrześcijaństwem u Foucaulta zwiera dwa spojrzenia. Filozof przedstawia je najpierw jako praktyki wspomagające rozwój struktur władzy i zarządzania w nowoczesnym państwie, a później odkrywa także jego (chrześcijaństwa) rolę pozytywną. Postrzega je jako swoistą kontrkulturę; odwagę wystawienia samego siebie na prawdę. Wcześniejsze, mocne tezy wyczytamy w pierwszym tomie „Historii seksualności” („Wola wiedzy”) z 1976 roku, czy w cyklu wykładów „Bezpieczeństwo, terytorium, populacja” z lat 1977–1978, natomiast tę drugą naturę wczesnych chrześcijan rozważał intensywnie dopiero w ostatnich miesiącach życia. Skupiona na owej wąskiej ścieżce myśli Foucaulta Camille de Villeneuve notuje: „Foucault podkreślał ciągłość praktyki nowoczesnej z chrześcijańską, będąc jeszcze w połowie lat 70. przekonany, że nowoczesne instytucje przejmują moralne zasady pochodzące z chrześcijaństwa.”¹², a dalej: „Sześć lat później w Louvain filozof zanegował wnioski swoich wykładów z lat 1973–1975, zauważając, że relacja między wyznaniem chrześcijańskim a nowoczesnym istnieje jedynie na poziomie formy. Kontynuacja powiązań pomiędzy chrześcijaństwem a nowoczesnością nie jest tak oczywista, jak sugerowały pierwsze dzieła Foucaulta. Ogromna praca badawcza nad chrześcijańskim „reżimem” prawdy ujawniła tu nieredukowalne różnice.”¹³ Foucault pozwolił sobie na coś niewyobrażalnego w dzisiejszym dyskursie kulturowym i socjologicznym, zapisanym jego własnymi koncepcjami niewidzialnej władzy. Obnażył głębszy (niż widzieli wszyscy mu współcześni) cel swoich dążeń, pytań i zwrotów w poszukiwaniu badawczych pól. Pokazał siłę ukochania wolności w poszukiwaniu prawdy, odważył się wejść na teren, który sam wcześniej zdyskredytował. Postanowił na nowo i bardzo pieczołowicie zbadać praktyki i zwyczaje, które wcześniej oceniał jednowymiarowo jako poddane układowi wiedza-władza. Porażająco brzmią jego słowa z rękopisu do ostatniego wykładu z 1984 roku (roku śmierci Foucaulta): „Nie można ustanowić prawdy bez fundamentalnego odniesienia do inności; prawda nigdy nie jest tym samym; prawdę można tutaj posiadać jedynie w formie innego świata i innego życia”¹⁴. Gdyby odkleić te słowa od konkretnego autora i całej badawczej praktyki jego życia, to – nie łudźmy się – nie dostrzeglibyśmy ich w ogóle. Warto sobie uświadomić, że dziś wszystkie „odklejone” od rzeczywistości słowa, te niczym nie-potwierdzone, płyną szeroką rzeką, ale rzadko potrafią nas dotknąć. Za to mają wpływ na utrwalony kanon sztuki współczesnej. Krytyków sztuki w Polsce po 1989 roku, jak pisze Jakub Banasiak¹⁵ bardzo interesował Foucault i jego krytyka mechanizmów władzy. Te zainteresowania ukształtowały kanon polski tak, jak mogły w naszej rzeczywistości – najpierw lista dzieł artystów

9. Cyt. za tamże, s. 203.

10. Tamże, s. 217.

11. Cyt. za tamże, s. 235.

12. C. Villeneuve, *Michel Foucault i chrześcijaństwo*, tłum. P. Napiwodzki, Znak, nr 758-759, lipiec-sierpień 2018, s.58.

13. Tamże, s. 60.

14. Cyt. za tamże, s. 61. Foucault, *The Courage of Truth: Lectures at the Collège de France 1983-1984* (Basingstoke: Palgrave, 2011), 340.

15. J. Banasiak, *Drugi kanon*, Szum, nr 8, wiosna-lato 2015, s.20-40.

krytycznych, potem lista nazwisk artystów – obie listy rosnące do rangi symbolu¹⁶. Zabrakło jednak już na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych i pierwszego dziesięciolecia XXI wieku krytycznego namysłu nad rosnącym kanonem. Pola mainstreamowej sztuki i jej opisu kostnieją, o czym wielokrotnie pisał na naszym gruncie polskim Sławomir Marzec. Być może warto przyglądać się sztuce środowisk spoza centrum, sztuce prowincji, obrzeży? Zwykle w pasach przygranicznych dzieje się tak, że różne tradycje, kultury i wyznania lepiej się mieszają, nie tracąc niczego ze swojej oddzielności. Mogą się spierać i irytować nawzajem, ale to właśnie pozwala im na próby docierania do własnej tożsamości. Sztuka mniejszych środowisk twórczych może – choć nie jest to zasadą – ciekawie naświetlać złożoność społecznej tkanki ludzkiej, bo różnicuje się już na podstawowym stopniu postawy życiowej. Nie jest wygładzona wymogami centrum, które ze swej natury zmierza do nieskończonego wzrostu – coraz mocniejsze wrażenia, coraz głębsze zacieranie granic między prawdą a imitacją, coraz większy rozgłos... Sztuka głównego nurtu bardziej bezpośrednio odnosi się za to do koncepcji kuratorskich, które mają zazwyczaj swe źródło w dominujących nurtach współczesnej filozofii. Jest zatem świetnym probierzem tego, w jaki sposób nasza współczesność chce widzieć i oceniać samą siebie. Niepokojąca jest spójność i pewna stałość tego „obrazu” – powtarzalność metod i powielanie ścieżek pokazywania sztuki poprzez pryzmat prowokacji. W gruncie rzeczy wielość zawsze jest dobrym tygłem i ciekawiej jest, gdy nadal chcemy się spierać i łapać sensy własnymi słowami – tylko czy nadal chcemy? Czy pytania o Innego, te Levinasowskie – już mocno zapomniane i te późnofoucaultowskie – od niedługo u nas czasu różnorodnie interpretowane, a nadal stanowiące otwarcie – czy zatem te pytania jeszcze nas interesują? Czy chcemy wspólnie docierać do granic naszego opisywania świata, godząc się na to, że nie wszystkie można upłynnić, zmiękczyć, uczynić nieistotnymi? Czy jesteśmy w stanie przyjąć, że niektóre różnice ludzkich postaw i wyborów nie dadzą się ugłaskać dzięki nadmiernie nadmuchanej dziś tolerancji? Ważne to jest szczególnie w kontekście wystaw obudowujących wokół główną myśl kuratorów, gdzie dzieła artystów traktowane są przedmiotowo, ilustracyjnie. To już grunt grząski i poddany polityce świata sztuki. Odczuwam tym niemniej opór wobec włączania proponowanych indywidualnie spojrzeń na świat i nasze w nim miejsce w magmę tak rozumianej myśli krytycznej – myśli, która sensy dodaje, przetasowuje, dopasowuje... Jak ochronić z tego własne doświadczenie i przeżycie sztuki? Co Ciebie tak naprawdę dotyka, porusza? To może okazać się istotne w spotkaniu z innymi, bo dopiero widząc oddalone perspektywy jesteśmy w stanie myśleć o tym, czego do końca złożyć nie umiemy.

„Zwierzątka z rysunkówek dla dzieci, mówiące króliczki,
pieski, wiewiórki, jak też biedronki, pszczołki, pasikoniki.
Tyle mają wspólnego z prawdziwymi zwierzętami i owadami,
ile nasze wyobrażenia o świecie z prawdziwym światem.
Pomyślmy o tym i zadrżymy!”

Czesław Miłosz, *Przestroga*¹⁷

16. Jakub Banasiak wprowadza dla tych dwóch zjawisk cezury czasowe: pierwszy etap budowy kanonu: 1993-2002, drugi: 2002-2012. Zob. tenże, dz. cyt.

17. Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 71.

In today's atmosphere of ideological polarisation it is very difficult to write about contemporary art as an umbrella term for individual artefacts attaching to each equal importance. The reason is that even before the first word appears on the blank page an awareness of the stagnation currently affecting the humanities enters the writer's consciousness. The sense of 'deadlock' remains while one studies the many ideas promoted by leftist philosophers and explored for decades in debates on the nature of our Western civilization. More often than not, we find those ideas intriguing and as such they create the need to thoroughly analyse the questions they raise.

However, the nearly kaleidoscopic plurality of philosophical concepts and assumptions does not address that aspect of human expression which, while drawing us into discussions on metaphysical dilemmas, does not lose its life-giving strength. Does humanistic cogitation with its unwavering interest in the unknown future of 'thinking man' not bind the writer in a 'muzzle' /put the writer in fetters which it itself wants to shake off? Hence I return to the blank page and the word hanging above it; I clearly hear the noise of pre-emptive self-censorship – probably inaudible in the din of the ongoing intellectual discussion. Having decided to stay in the /Poland's provinces, I am determined to make a scratch on the tightly-closed border/ boundary, beyond which discussions are held on the established and entrenched artistic movements. I am doing my best to select the proper words to express my personal amazement that in this artistic-critical field I cannot see (in my opinion) obvious questions about the meaning of life and automatically become an example of someone displaying the naïvety of someone not capable of keeping abreast of things. It is quite likely that it is all I am able to be while entering the field of written language and where I must grapple with my awareness of Derrida's concept of *différance*¹ and Foucault's refusal to put an equal sign to the concepts of knowledge and power. The practice characteristic of philosophizing, i.e. writing and therefore searching, and thus expanding our knowledge of the world, seems to be in clear contradiction to the concepts that arise within this practice. The trend of applying postmodern thought clearly shows the desire to compromise invasive reason whereas it is thanks to reason, its ability not only to analyse but also to distinguish and make choices that new concepts have appeared which, though perhaps modern and revolutionary in their nature, are not devoid of intelligence. This is the point when my naïvety makes me stop and wait.

What kind of civilization is a place for us to be? In writing, it is busy talking about itself, feeding on itself and reviving itself without accepting the significant *différance* – because the one proposed by Derrida only reveals the human inability to build common meanings. Living and participating in the everyday life of this civilization, we observe it as highly-wrought by passions which it fuels itself, antagonized in the sphere of attitudes and values that determine our choices, including collective, socially acceptable ones. The more it tries to become unified in its external forms, the sharper to the eye become the boundaries hidden in it. Are these not symptoms of chaos which modern man tries to come to grips with through any means possible? And when we accept this state of chaos, will it not disappear from our sight along with questions about the purpose of our presence here, short as it is? The widespread aestheticisation of the modern world has become a perfect tool for accustoming oneself through anesthesia. Bewilderment is maintained at a constant level due to overproduction of aesthetic stimuli. Since everything is 'pretty', nothing really is. While analysing our current

1. Derrida tries to deconstruct our anthropocentric system of describing and understanding. He writes the French word *différence* as *différance*, intentionally with a spelling error, while the difference can be seen but not heard. This "accident" becomes the starting point for speculation that continues to this day about the nature of the written word in general. Derrida assumes that each word brings a certain delay and any presence hidden in it cannot be reached; one tries to translate the meaning of the word with subsequent words, which also bring their own "errors". For more information on Polish translations of the concept of *différance*, see A. Marzec, *Différance Derridy. Czy błąd daje się (wy)tłumaczyć?*, 2011, <http://www.ejournals.eu>

attitude to the environment, we well remember that this desire to change the world for a 'new' and more beautiful one was a particular aim of Art Nouveau artists, constructivists and founders of the Bauhaus... We want to shape and embellish, give more and more tempting forms to our own environment. Among today's beautiful shopping centres, streets and housing estates, city parks with boards describing the flora and perfectly designated alleys, "the utopia of the aesthetic world materializes right in front of our eyes,"² says Grzegorz Dziamski. Does it really materialise? I think it does in the way it has always done – if there is a desire to aestheticize, then methods to do so will be found. However, the degree this process has reached is quite unique, which, after all, reflects the technological possibilities of the 21st century. Although we can criticize this state of affairs and be outraged at the vulgarization of beauty, one hard fact remains: "It is not the state that creates the total work of art but the demands of the market."³ Therefore, we do not clearly see any tyranny here. What I desire is good for me; this is a fairly common belief, subject to hardly any criticism in everyday life. Those for whom the aesthetic mechanisms for shaping social desires are quite transparent, those who do not want to settle for becoming accustomed to and being forced to adopt new necessities within commercial arrangements constitute only a narrow margin of the society. And it is beneficial to see in it the practical role of art, which the German philosopher of aesthetics Wolfgang Iser calls a culture of the blind spot aesthetics: "Art should sensitize us to what we cannot see, because seeing one thing a ways means not seeing something else. (...) Artists' activity should sensitize us to what aesthetic processes hide or try to hide, what they want us not to see."⁴

One wants to exclaim that ubiquitous anesthetisation is concealing death. Firstly, it is concealing the real, absolutely inevitable death awaiting every human being. And tools for producing eternally young beauty will be found, to mention if only aesthetic medicine or programmed physical activity as a tool for designing your own body. However, the civilization founded on the cult of beauty conceals another kind of death: the one that has become part of the humanities. The death of man, probably the best known concept of Foucault's archaeology method, is in fact a concept sanctioning the loss of the lapse of autopoiesis in the humanities.⁵ Has autopoiesis, referring to self-sufficient systems capable of reproducing themselves, moved before our eyes to the world of practice and colloquiality, bursting with life and attracting growing interest from most members of the community? If we perceive man as one who wants to employ reason to appropriate and gain control over the world, to arrange reality only to possess and use it, we will discern two main roles of the humanities: one that is compensatory, because since today's man has been characterised as detached from the world as a result of modernization processes intensifying since the 17th century, the main conclusion that can be drawn on this basis is that any interpretation undertaken by that man, rather than be based on understanding, becomes an expression of his will to prepare a safe space that would allow him to live his life in the present; and the other is based on the function of defamiliarization of culture entailing the rejection of all tradition perceived as a mere 'monument' of past epochs, with its practical sense impossible to restore no matter what interpretative attempts were to be made. In his article Paweł Bytniewski⁶ juxtaposes these two functions of modern humanities (on the one hand citing Gadamer and late Foucault on the other), noting a certain regularity – both of them simultaneously resign from epistemology in favour of an "ontology of ourselves". Gadamer, guarding his concept of truth against being tantamount to philosophical relativism, advances the "open" question, the essence of which is to invite a variety of possible answers, because "man is not able to transcend his own immanence, his knowledge is entangled in meanings that "happen" and therefore burdened with historicity."⁷ Equally interesting

2. G. Dziamski, *Sztuka i estetyzacja świata*, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, M. Kędzior, W. Nowak, J. Ryczek (eds), Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu, Poznań 2012, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 22.

5. P. Bytniewski, *Funkcje i cele nauk humanistycznych. Komplementarność czy sprzeczność?*, *Zagadnienia Naukoznawstwa* nr 3(189)/2011, Instytut Filozofii UMCS w Lublinie *Zagadnienia Naukoznawstwa* nr 3 (189) / 2011, Instytut Filozofii UMCS w Lublinie, pp. 337-348.

6. *Ibid.*

7. M. Niemczuk, *Hermeneutyczna teoria prawdy według Hansa-Georga Gadamera*, *Folia Philosophica* nr 7/1990, Instytut Filozofii Uniwersytetu Śląskiego, pp. 99-112.

are Foucault's ideas found in his later works in which he focused on ethical issues and studies of Greek and Roman antiquity. He tried to describe how human beings constitute themselves as moral or ethical subjects striving to shape their own lives into works of art. Facing the fundamental question: "why write?"; he tries to "set an example". Practice is not foreign to philosophers finding themselves in their twilight years. As Marek Kwiek mentions in his article⁸, Nietzsche presented himself as a product of a specific culinary and physiological therapy, suggesting what, how much, where and when to eat and drink, how to act in different climatic conditions, in order to – as he had himself – "attain the highest power (...), virtue free from moral acid."⁹ This idea sounds perverse and funny, because if we are willing to believe that man's strength literally abides in his intestines, such a philosophical "example" allows us very limited scope for anything else. In place of "moralism" we receive a substitute for life lived at a strictly personal level. The philosopher gives us freedom here: "you are free to use this example, but you do not have to." The question remains: Why? The later Foucault defines man as a being above all "taking care of himself", because today' humanistic thought seems to have lost this function, going further and further in attempts to definitively break / split the subject. Everything being equal, "Foucault repeatedly emphasizes the social or supra-individual settings for "taking care of oneself" "(...)."¹⁰ while it seems that the focus of his writing is constantly moving towards the idea of engaging in life-practices. The author of the statement: "the liberty of men is never assured by the institutions and laws that are intended to guarantee it (...), "liberty" is what must be exercised,"¹¹ drew his ideas from ancient philosophers, and in the last four years of his life reread moral theology literature written from the beginning of the establishment of the Christian Church. He decided to read looking for recommendations, social relationships and mechanisms by which people came to live in accordance with moral standards and strategies to establish ethos which was meant to be the last, ultimate outcome of the life and work of a philosopher, an atheist, a writer and a man. Foucault presented two points of view on Christianity. The first involved practices supporting the development of power and management structures in a modern state while the second (which came later) involved the philosopher's discovery of its (Christianity's) positive role. He saw it as a kind of counterculture; a display of courage to expose ourselves to the truth. His earlier, strong opinions are voiced in the first volume of *The History of Sexuality: The Will of Knowledge* from 1976 and in a series of lectures: "Security, Territory, Population" (1977–1978), while he seriously deliberated over the latter nature of early Christians in the last months of his life. Focusing on this narrow path of Foucault's deliberations, Camille de Villeneuve wrote: "Foucault emphasized the continuity of modern and Christian practice, being in the mid-1970s convinced that modern institutions were adopting moral principles derived from Christianity."¹² to later add: "Six years later in Louvain the philosopher negated the conclusions of his lectures from 1973–75, remarking that the relationship between Christianity and modern denominations exists only at the level of form."¹² It appears that the continuation of links between Christianity and modernity is not as obvious as Foucault's first works suggested. Extensive research on the Christian "regime of truth" has revealed ineradicable differences.¹³ "Foucault allowed himself something unimaginable in today's cultural and sociological discourse pervaded by his own concepts of invisible power. He revealed a much deeper purpose behind his aspirations as well as questions posed and turns taken in his pursuit of new fields to study (than what his contemporaries were able to see). In his search of the truth he showed the power of his love of freedom and dared to re-enter the domain he himself had discredited before. He decided to re-examine and study in depth the practices and customs that he had previously judged against a one-dimensional criterion of the knowledge/ power system. His words from the manuscript to his last lecture in 1984 (the year of Foucault's death) sound shocking: "there is no establishment of the truth without an essential position of otherness: the truth is never the same; there can be truth only in the form of the

8. M. Kwiek, *Kant-Nietzsche-Foucault. Rzecz o dawaniu przykładu w filozofii*, w: *Nie pytajcie mnie, kim jestem... 'Michel Foucault dzisiaj*, M. Kwiek (ed.), Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu, vol. XLVIII, Poznań 1998, pp. 199-238.

9. Op. cit., p. 203.

10. Ibid., p. 217.

11. Op. cit., p. 235.

12. C. Villeneuve, *Michel Foucault i chrześcijaństwo*, transl. P. Napiwodzki, *Znak*, nos 758-759, July-August 2018, p.58.

13. Ibid., p. 60.

other world and the other life.”¹⁴ If these words were detached from this particular author and his life’s research practice, let us not delude ourselves, we would have overlooked them completely. It is worth realizing that today all words that are “detached” from the reality (of their author’s life), the ‘unconfirmed’ ones form a wide stream of words which, though hardly ever affecting us personally, have an impact on the established canon of contemporary art. According to Jakub Banasiak¹⁵, after 1989 Polish art critics took a keen interest in Foucault and his critique of the mechanisms of power. These interests shaped the Polish canon as best as they could in our reality: first appeared a list of works by ‘critical artists’ immediately followed by a list of accepted artists’ names, both lists rising to the rank of a symbol¹⁶. What was missing in that ‘critical art’ movement developing in Poland in the 1990s and in the first decade of the 21st century, however, was critical reflection on the growing canon of Polish works of art. As Sławomir Marzec has repeatedly stated, mainstream art in Poland and its critical appraisals are rigidly conventional. Perhaps it is worth a try to have a closer look at artwork created outside the established urban artistic centres, e.g. by provincial artists, those living on the outskirts. It often happens that in borderland areas different traditions, cultures and religions mix better without losing anything of their separateness. Members of different minorities can argue and irritate each other, but this is what allows them to find their own identity. Artwork produced in smaller creative communities can – although this is not a rule – throw light upon the complexity of the country’s social fabric, because differences in it clearly manifest themselves at the basic level of lifestyle. Such artwork is not smoothed out according to the ‘guidelines’ from the most influential centre, which naturally focuses on greater intensity: stronger and stronger impressions, dimmer and dimmer blurring of the boundaries between truth and imitation, increased publicity, etc. Mainstream art more directly refers to curatorial ideas which usually have their source in the dominant currents of modern philosophy. It therefore constitutes a perfect point of reference for today’s reality evaluating itself. What is quite disturbing is the certain cohesion (interrelatedness) and stability of this ‘picture’ showing repeated methods and duplicated paths of displaying art through provocation. In fact, variety always brings the positive effect of the melting pot and it is more interesting when we still want to argue and catch meaning using our own words – but do we still want to? Are the questions of Levinas’s long-forgotten ‘Other’ and those posed by late Foucault, though recently interpreted in Poland in a variety of ways but still ‘open’, still of any interest to us? Do we want to go together and reach the limits of our ability to define and describe the world, accepting that not all can be diffused, softened and made irrelevant? Can we accept that some differences in human lifestyles and choices cannot be appeased by means of the exaggerated tolerance of today? This is particularly important in the context of exhibitions mounted around the main ideas concocted by curators, where artwork is treated topically, illustratively. Here we are standing in a quagmire by finding ourselves subjected to the politics of the world of art. Nevertheless, I feel resistance to including individually proposed views of the world and our places in it in the magma of critical thought so understood: the thought that adds, reshuffles and matches meanings... How to protect my own life experience and experience of art from that? What is it that genuinely touches or moves you? This may turn out to be important in meeting other people, because only by looking at distant perspectives are we able to think about what we are not capable of fully piecing together.

Little animals from cartoons, talking rabbits,
doggies, squirrels, as well as ladybugs, bees, grasshoppers.
They have as much in common with real animals
as our notions of the world have with the real world.
Think of this, and tremble.

Czesław Miłosz, *Warning*¹⁷

14. Op.cit, p. 61. Foucault, *The Courage of Truth: Lectures at the Collège de France 1983-1984* (Basingstoke: Palgrave, 2011), p.340.

15. J. Banasiak, *Drugi kanon*, Szum, no 8, spring - summer 2015, pp.20-40.

16. Jakub Banasiak introduces a time frame for these two phenomena: the first stage of building the canon: 1993-2002, the second: 2002-2012. See: Op.cit.

17. Cz. Miłosz, *Pieśń przyrodny*, Wydawnictwo Znak, Krakow 1998, p. 71.

Katarzyna ADASZEWSKA

Joanna BEBARSKA

Andrzej BORCZ

Stanisław KOŚMIŃSKI

Iwona LANGOWSKA

Ala MAJEWSKA

Grzegorz MAŚLEWSKI

Krzysztof MAZUR

Sebastian MIKOŁAJCZAK

Anita OBORSKA-ORACZ

Paweł OTWINOWSKI

Aleksander PASKAL

Maciej WIERZBICKI

2019

Katarzyna
ADASZEWSKA



Studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom z rzeźby zrealizowała w pracowni prof. Adolfa Ryszki w roku 1995. Jest autorką dziewięciu wystaw indywidualnych. Prezentowała swoje prace na licznych wystawach zbiorowych. Jej aktywność artystyczna skoncentrowana jest na realizacji obiektów rzeźbiarskich, które często przyjmują formułę wieloelementowych aranżacji tematycznych. Podejmowała temat dizajnu jako środowiska, w którym ujawnia się śmiertelność człowieka, następnie zagadnienie świata dziecięcej zabawy. Obecnie eksploruje temat postludzkiego przedmiotu w antropocenie.

Katarzyna Adaszewska studied at the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University. Her diploma in sculpture was from the NCU studio run by Prof. Adolf Ryszka (1995). She has held nine solo exhibitions and presented her works at many group shows. Her artistic focus is on sculptural objects which the artist arranges into multi-element thematic compositions. She has explored the subject of design as an environment in which human mortality is revealed. Among her professional interests is the world of children's play while most recently she has set her sights on the subject of post-human objects/artefacts in the anthropocene.

Przekleństwo człowieczego Świata polega na tym, że wszystko, co w Nim jest, jest czyjeś, ma swojego spersonalizowanego właściciela i swoje miejsce w prowadzonej przez niego opowieści. To Świat praw i narracji, w którym przedmioty tracą swoją fizyczność na rzecz przynależności do kogoś lub czyjeś, zazwyczaj bardzo dramatycznej, historii. Konstruuje obiekty rzeźbiarskie tak, aby stały się wyobrażeniem Świata, z którego ludzki podmiot został wycofany – świata po człowieku. Chcę, aby moje prace robiły wrażenie wspomnienia lub marzenia, jakie przedmioty mogłyby mieć same o sobie, gdyby pozbyły się natarczywości swoich uzurpatorskich właścicieli – ludzi. Wspomnienia lub marzenia budowanego wedle logiki przedmiotów, niedążącej do głębi emocjonalnych i egzystencjalnych związków między podmiotem a przedmiotem. Rzeczy wolne są przecież od dylematu: „Być czy mieć?!“! Logika przedmiotów to staranie o precyzyjne i jednoznaczne objawienie polityry rzeczy, ich wielobarwnej powierzchni, tej najcieńszej warstwy, zrogowaciałego naskórka, który nie cierpi z powodu braku znaczeń, ale rzuca się w oczy, nie unika dotyku, matowieje.

The curse of the human World is that everything that is in It is someone's, has its own personalized owner and its place in stories told by them. It is a World of laws and narratives in which objects lose their physicality in favour of belonging to someone or someone's, usually very dramatic, story. I construct sculptural objects in a way that they become an image of the World from which the human subject has been withdrawn - a world after humans. I want my works to give an impression of memories or dreams objects might have of themselves if they got rid of the importunity of their usurper owners: people. Such memories or dreams are built according to the logic of objects, not reaching the depths of emotional and existential relationships between the subject and the object. Things are free from the dilemma: "To be or to have?!" The logic of objects is an effort to clearly and unambiguously reveal the polish of things, their multi-coloured surface, this thinnest layer, the callous epidermis, which rather than suffer from a lack of meanings, catches the eye, does not avoid touch, becomes dull and breaks.

Katarzyna Adaszewska

e-mail: kontekst@umk.pl



Z cyklu RZECZY/ NO.17/ROZPOZNAWALNE W PEWNYM STOPNIU, 2018 r., technika własna, 29 x 23 x 16 cm
From the series THINGS IDENTIFIABLE WITH SOME DEGREE OF CERTAINTY NO.17, 2018, own technique

Z cyklu RZECZY/ NO.31 / <20 HZ , 2018 r., technika własna, 31 x 21 x 13 cm
From the series THINGS <20 HZ, NO.31, 2018, own technique



z cyklu RZECZY/ NO.23/JAK RZECZY SA, 2019 r. technika własna, 42 x 35 x 26 cm
From the series THINGS AS THEY ARE, NO.23, 2019, own technique

z cyklu RZECZY/ NO.24/RACZEJ CAŁOŚĆ , 2018 r. technika własna, 38 x 27 x 30 cm
From the series THINGS NEARLY COMPLETE, NO.24, 2018, own technique

Joanna BEBARSKA



Od 1980 roku jest pedagogiem na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Tytuł naukowy profesora sztuk plastycznych uzyskała w 2002 roku. W roku 2010 została mianowana na stanowisko profesora zwyczajnego w Instytucie Artystycznym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.

Brała udział w około 30 międzynarodowych wystawach zagranicznych, w tym między innymi w: Światowych Kongresach Medalierstwa FIDEM we Florencji 1983, Sztokholmie 1985, Colorado Springs 1987, 2007, Helsinkach 1990, Seixal 2004, Tampere 2010, Glasgow 2012, Sofia 2014, Biennale „Dantesca” w Rawennie 1983, 1985, 1987, 1990, „Moderne polsk medaillkunst” Nationalmuseum Kopenhaga 1986, Contemporary Medallic Sculpture From Poland Nowy Jork 2005, „Znad Dunaju, Wełtawy i Wisły. Medalierzy i ich dzieła” Słowacja 2014, Węgry 2015, „X Bałtyckie Triennale Medalierskie” Litwa, Łotwa 2017. Swoje prace prezentowała na ponad 60 wystawach ogólnopolskich i środowiskowych, z których najważniejsze to: Ogólnopolskie Wystawy Medalierstwa BWA Toruń 1984, 1988, 1991, Ogólnopolski Przegląd Rzeźby Polskiej 1979–1989 w Zachęcie Warszawa, Wystawy Polskiego Medalierstwa w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu 1989, 2001, Wystawa Pracowników Kierunku Rzeźba UMK ASP Warszawa 2004, Wystawa Rzeźbiarzy Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 2012, Wystawa upamiętniająca twórczość prof. Adolfa Ryszki „od Cogito Humana do...” Toruń 2015, „Raport 2015” Wystawa Pedagogów Wydziału Sztuk Pięknych z okazji 70-lecia powołania wydziału na UMK w Toruniu.

Joanna Bebarska has been a member of the teaching staff of Nicolaus Copernicus University since 1980. She received her academic title of Professor of Visual Art in 2002. In 2010 she was appointed full professor at the Institute of Arts at the Faculty of Fine Arts at NCU in Toruń. She has taken part in about thirty international and foreign exhibitions and other events, including FIDEM World Congresses (medal making) in Florence 1983, Stockholm 1985, Colorado Springs 1987 and 2007, Helsinki 1990, Seixal 2004, Tampere 2010, Glasgow 2012, Sofia 2009; Biennale Dantesca in Ravenna 1983, 1985, 1987, 1990; Modernepolskmedaillkunst, Nationalmuseum, Copenhagen 1986; Contemporary Medallic Sculpture From Poland, New York 2005; From the Banks of the Danube, the Vltava and the Vistula: Medallists and their Works, Slovakia 2014, Hungary 2015; 10th Baltic Medalist Triennial, Lithuania, Latvia, 2017. Her works have featured in over sixty national and local exhibitions, including national medal art exhibitions, BWA, Toruń 1984, 1988, 1991; National review of Polish sculpture 1979-1989, Zachęta Gallery in Warsaw; Polish medallic sculpture at the Museum of Medal Art, Wrocław 1989, 2001; works of staff members of the NCU Department of Sculpture, Academy of Fine Arts Warsaw 2004; works of sculptors from the Faculty of Fine Arts Department of NCU in Toruń, Polish Sculpture Centre in Orońsko 2012; an exhibition commemorating the life and work of Prof. Adolf Ryszka: 'From Cogito Humana to...' Toruń, 2015; 'Report 2015', exhibition of work produced by members of the NCU Faculty of Fine Arts' teaching staff on the 17th anniversary the Faculty.

Geometria zaistniała w mojej twórczości wiele lat temu, jako jeden ze środków budujących rzeźbę lub plakietę. Stała się ich głównym elementem konstrukcyjnym. Geometria interesuje mnie jako obszar poszerzający wartości moich prac o elementy symboliczne, a także jako czynnik inspirujący do nowych rozwiązań formalnych.

Geometry appeared in my artwork many years ago, as a means of building a sculpture or a plaque. It became the main structural element. I am interested in geometry as a realm extending the value of my work with symbolic elements, as well as a factor inspiring new challenges.

Joanna Bebarska

e-mail: j.bebarska@wp.pl



LABIRYNT, 2008 r., stal, 16,5 x 15,5 cm
LABYRINTH, 2008, steel

SATOR..., 2008 r., stal, 54 x 54 cm
SATOR ..., 2008, steel

4,9,2..., 2008 r., stal, 43 x 43 cm
4,9,2 ..., 2008, steel

Z-N II, 2000 r., granit, cynk, 53 x 22 x 15 cm
Z-N II, 2000, granite, zinc





Andrzej
BORCZYŃSKI

Absolwent Kierunku Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza w 1983 roku. Specjalizację w zakresie urbanistyki ukończył w pracowni prof. Oskara Hansena. Od 1984 roku jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Stopień doktora habilitowanego uzyskał w 2002 roku. W latach 1998-2007 prowadził pracownię rzeźby I roku na Kierunku Rzeźby UMK, a od 2008 roku prowadzi pracownię rzeźby lat starszych. Od 2014 roku kieruje pracownią rysunku na Kierunku Architektura Wnętrz UMK. Wziął udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, zrealizował 12 wystaw indywidualnych. Jest także autorem realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej. Semantycznie jego prace dotyczą problemu egzystencji człowieka. W analizie procesu twórczego interesuje go przede wszystkim zgłębianie wrażenia wynikłego z odczucia przestrzeni przejawiającej się w obrazie wizualnym.

Andrzej Borczyński studied sculpting at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He received his diploma under the supervision of Prof. Jerzy Jarnuszkiewicz (1983) and completed his specialisation course in urban planning run by Prof. Oskar Hansen. He has been a member of the research-and-teaching staff at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń from 1984, receiving a post-doctoral degree (doktor habilitowany) in 2002. In 1998–2007 he ran a sculpting studio for first-year students and in 2008 he opened one for upper-year students of the NCU Department of Sculpture. Since 2014 he has been head of the studio for drawing in the NCU Department of Interior Design. He has held twelve solo exhibitions and presented his works at a few dozen group shows in Poland and elsewhere. His sculptures can be found in public spaces. Semantically, his works have been centred on the concept of human existence. While exploring the creative process he mainly focuses on the viewer's impressions resulting from the sense of space manifesting itself in a visual image.

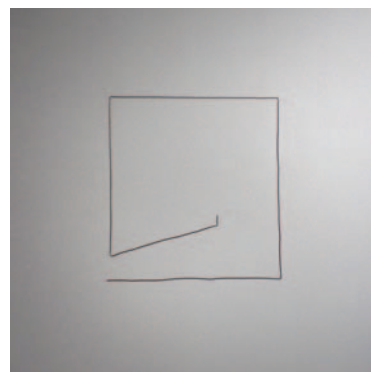
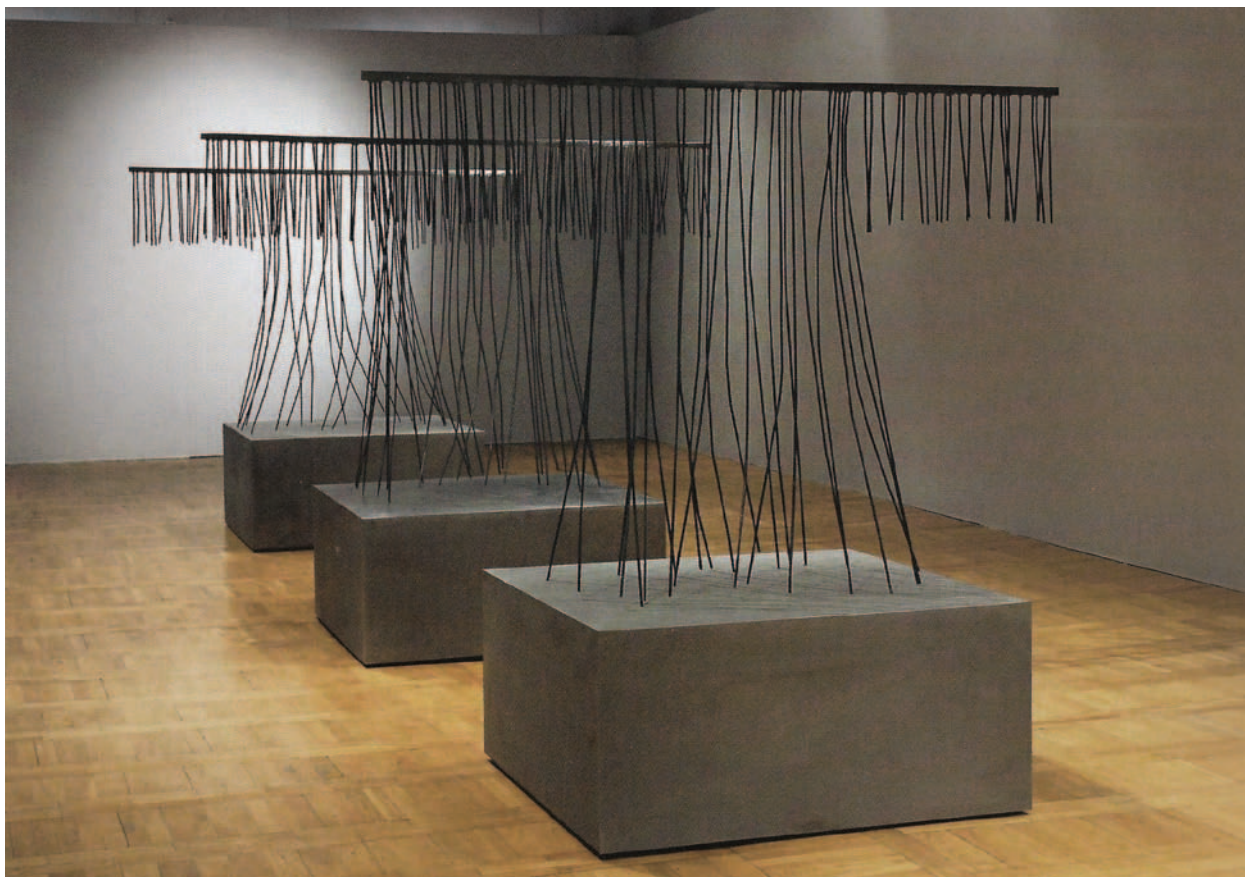
Umieszczenie czegokolwiek poza przestrzenią jest niemożliwe. Charakter tego umieszczenia jest zawsze uświadomieniem naszej ograniczonej percepcji rzeczywistości. To ograniczenie ukazuje nasze miejsce w świecie. Czasami udaje się stworzyć obraz rzeczywistości, który choć na chwilę daje poczucie obrazu trafnego, prawdziwego. Poczucie zanurzenia stworzonego obiektu w rzeczywistej przestrzeni jest dla mnie nagrodą za twórczy wysiłek.

Placing anything beyond physical spaces is impossible. This conviction is grounded in an awareness of our limited perception of reality whereas our limitations show our proper place in the world. Sometimes it is possible to create such a picture of reality that, for a moment, gives a sense of a clear-cut, truthful image. The sense of immersion of the created object in a real space is for me a well-deserved reward for my creative effort.

Andrzej Borcz

e-mail: borcz@umk.pl





- PEJZAŻ PIONOWY, 2019 r.,
metal, polichromowane drewno, 267 x 95 x 29 cm
VERTICAL LANDSCAPE, 2019, metal, polychrome wood
- PEJZAŻ B, 2018 r.,
metal, polichromowane drewno, 35 x 23 x 23 cm
LANDSCAPE B, 2018, metal, polychrome wood
- PEJZAŻ T, 2019 r., gips, 85 x 65 x 65 cm
LANDSCAPE T, 2019, plaster
- PEJZAŻ PRZEJŚCIE, 2015 r., metal
LANDSCAPE TRANSITION, 2015, metal
- PORTRET X, 2019 r., granit, gips, drewno,
23 x 109 x 43 cm
PORTRAIT X, 2019, granite, gypsum, wood
- PORTRET G, 2019 r., drut stalowy, 14 x 13 cm
PORTRAIT G, 2019, steel wire

Stanisław
KOŚMIŃSKI



Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Kenara w Zakopanem (2007), kierunku Rzeźba (2013) oraz studiów doktoranckich w zakresie sztuk pięknych (2017) na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pracuje na macierzystej uczelni na stanowisku asystenta. Jest członkiem Międzynarodowej Federacji Sztuki Medalierskiej FIDEM, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Medalierskiej, Stowarzyszenia Artystycznego „Otwarte”, a także autorem pięciu wystaw indywidualnych i uczestnikiem ponad 30 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą.

Stanisław Kościński was born in 1987 in Zakopane. After graduating from Antoni Kenar High School of Fine Arts in his home town (2007) he studied fine arts majoring in sculpture (degree in 2013). His education continued when he joined a doctoral program in fine arts, receiving his PhD from Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń.

He works in his *alma mater* as a graduate teaching assistant, has held five solo exhibitions and participated in over thirty collective shows in Poland and elsewhere, and has membership of the *Fédération Internationale de la Médaille d'Art* (FIDEM), the Polish Art Medal Association and the *Otwarte* (Open) Art Association.

Rzeźba w mojej twórczości jest formą osobistej wypowiedzi oraz środkiem wyrazu emocji. Jednocześnie ważne jest dla mnie, aby rzeźba była wytworem rąk ludzkich, na który chce się patrzeć i z którym chce się przebywać. Stąd materia rzeźby ma fundamentalne znaczenie. Także z tego względu znalazłem upodobanie w drewnie – materiale naturalnym i bliskim człowiekowi. Czerpiąc z tradycji europejskiej rzeźby w drewnie oraz z bogactwa różnorodności samego drewna poszukuję własnych środków wypowiedzi, nie określając konkretnej drogi formalnej i stylistycznej.

Moje realizacje obejmują duże formy przestrzenne, rzeźby kameralne, prace ściennie o charakterze płaskorzeźb oraz małe formy rzeźbiarskie i medalierskie.

Tematyka moich prac jest osadzona w treściach uniwersalnych związanych z człowiekiem, ale także inspirowanych naturą i życiem w konkretnym miejscu i czasie, będących refleksją nad kondycją współczesnego świata.

In my work sculpture has become a form of personal expression and a means of expressing emotions. At the same time, it is important for me that a sculpture becomes a product of human hands you want to look at and want to have around. Hence, the fundamental importance of the sculpting material. Also for this reason I have acquired a taste for wood, which is a natural material and close to people. Drawing from the long tradition of European woodcarving and the rich diversity of wood itself, I have been looking for my own means of expression, without specifying any formal or stylistic path to take.

My projects include large spatial forms, small sculptures, relief wall sculptures as well as small sculptural and medallion forms. The themes of my artwork are rooted in universal content related to man. I also draw my inspiration from nature and life in a specific place and time, through which I communicate my reflections on the condition of the modern world.

Stanisław Kościński

www.stanislawkosminski.pl

e-mail: stakos@umk.pl



HOMO VIATOR, 2017 r., drewno, 40 x 20 x 20 cm
HOMO VIATOR, 2017, wood

HOMO SAPIENS, 2016 r., drewno, 48 x 32 x 14 cm
HOMO SAPIENS, 2016, wood

HOMO LUDENS, 2017 r., drewno, 34 x 27 x 20 cm
HOMO LUDENS, 2017, wood



HOMO CAPAX DEI, 2015 r., drewno, 36 x 50 x 38 cm
HOMO CAPAX DEI, 2015, wood

Iwona

LANGOWSKA



Ukończyła studia na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych). W roku 1978 uzyskała dyplom w zakresie rzeźby w pracowni prof. Adama Smolany. W latach 1980–2019 pracowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu jako pracownik naukowo-dydaktyczny. Tytuł naukowy profesora otrzymała w 2012 roku. W działalności twórczej skupia się przede wszystkim wokół rzeźby i medalierstwa. Swoje prace Iwona Langowska prezentowała na wystawach zbiorowych i indywidualnych zarówno w kraju, między innymi w Toruniu, Gdańsku, Bydgoszczy, Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, jak i za granicą, między innymi w Ville de Vallauris, Tempere, Berlinie, Colorado Springs, Glasgow, Ghent, Sofia, Ottawa, Seixal. Jej prace znajdują się w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Jest członkiem FIDEM – International Medal Art Federation. Obecnie jest prezesem Stowarzyszenia Artystycznego „Otwarte”, skupiającego artystów rzeźbiarzy środowiska toruńskiego.

Iwona Langowska graduated from the Sculpture Department of PWSSP in Gdańsk (Academy of Fine Arts). In 1978 she obtained a degree in sculpture from the university studio run by Prof. Adam Smolan. She has been a member the research-and-teaching staff at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus, University in Toruń from 1980-2019, receiving the academic title of full professor in 2012. Her creative focus is primarily on sculpture and medal making. She has presented her works at group and solo exhibitions in many places in Poland including Toruń, Gdańsk, Bydgoszcz, Warsaw, Kraków, Wrocław, etc. and elsewhere, e.g. Ville de Vallauris, Tempere, Berlin, Colorado Springs, Glasgow, Ghent, Sofia, Ottawa and Seixal. Her works feature in museum and private collections in Poland and abroad. She is a member of *Fédération Internationale de la Médaille d'Art* (FIDEM) and President of *Otwarte* (Open) Art Association for professional sculptors based in Toruń.

Żeby rzeźbić, muszę w „czymś” bardzo emocjonalnie uczestniczyć.
Mogę wówczas wyrażać raczej doświadczenie świata niż sam świat widzialny.
Urzeczywistniając wewnętrzne odczucia, poruszam się na granicy przedmiotu i jego braku. To stałe zmaganie się z powoływaniem czegoś do życia i rozpadem.
Powoływanie czegoś do życia to chęć poznania nierozpoznawalnego. Zbliżanie się do nierozpoznawalności to ciągle poszukiwanie istoty, czyli czegoś, co sprawia i dzięki czemu jakaś rzecz jest tym, czym jest i jaka jest.

To sculpt , I need to be very emotionally engaged in “something”. Only then am I more capable of expressing my experience of the world than the visible world itself. Thus living out my inner feelings, I move on the border of the object and its absence. This is my constant struggle with bringing something to life and falling apart. Bringing something to life comes from a desire to learn the unrecognizable. Approaching the unrecognizable is a constant search for the essence, i.e. a driving force thanks to which a thing is what it is and what it is like.

Iwona Langowska

e-mail: iwonalangowska@op.pl



O MARZENIACH, 2018 r.

porcelana, 16 x 22 x 8 cm

ON DREAMS, 2018, porcelain

DEDYKACJA DLA CIEBIE, 2015 r.

technika własna, 160 x 60 x 60 cm

DEDICATION FOR YOU, 2015, own technique

PRZEPIS NA JABŁKA, z cyklu PAMIĘĆ – detal

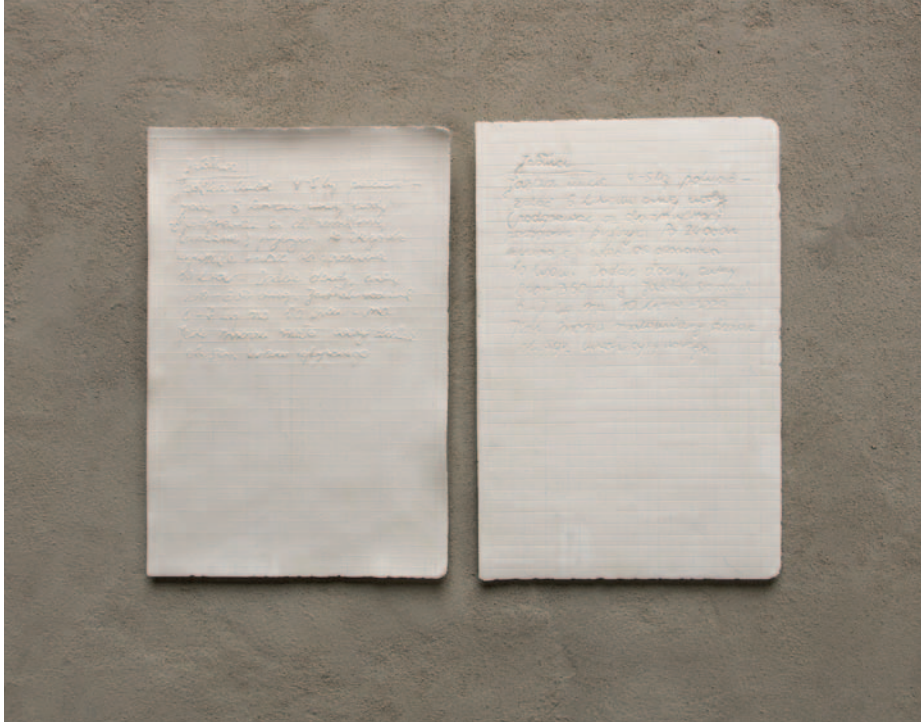
APPLE RECIPE, from the MEMORY series: detail

PRZEPIS NA JABŁKA, z cyklu PAMIĘĆ, 2016 r.

porcelana, cement, 85 x 55 x 55 cm

APPLE RECIPE, from the MEMORY series, 2016,
porcelain, cement





Ala

MAJEWSKA



Studia i karierę zawodową związała z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu – obecnie jest profesorem nadzwyczajnym na macierzystej uczelni. Jej zainteresowania twórcze to głównie medal oraz obiekt rzeźbiarski. Jest autorką 11 wystaw indywidualnych i około 100 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Dwukrotnie uzyskała stypendium w kategorii sztuka województwa kujawsko-pomorskiego (w 2004 r. i w 2015 r.). Jest członkinią Międzynarodowej Organizacji Medalierstwa FIDEM, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Medalierskiej oraz Stowarzyszenia Artystycznego „Otwarte”, a także autorką prestiżowych wyróżnień, między innymi medali Thorunium, Hereditas Saeculorum, statuetki Convallaria Copernicana.

Prace Ali Majewskiej odnaleźć można w kolekcjach prywatnych i muzealnych w kraju i za granicą (Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Muzeum Wrocławia, Medialia Gallery, New York, USA).

Mieszka i pracuje w Toruniu.

After completing her studies at Nicolaus Copernicus University in Toruń, Alicja Majewska carved out an academic career in her alma mater where she holds the rank of associate professor. Her artistic interests are mainly medal making and sculpting. She has held eleven solo exhibitions and participated in about a hundred group shows in Poland and elsewhere. In Kujawsko-Pomorskie Voivodeship she has been a scholarship holder in the category of art twice. In 2004-15 she was a member of Fédération Internationale de la Médaille d'Art (FIDEM), the Polish Art Medal Association and the Otwarte (Open) Art Association. Alicja Majewska has designed and created many prestigious awards, including the Thorunium and Hereditas Saeculorum medals as well as Convallaria Copernicana statuettes. Her works can be found in private and museum collections in Poland including the District Museum in Toruń, the District Museum in Bydgoszcz, the City Museum of Wrocław and elsewhere for example the Medialia Art Gallery, New York, USA. She lives and works in Toruń.

Nieustająco sednem rzeźby – dla mnie – jest jej materialność, która chciałabym, żeby była świadectwem intelektualnego rozpoznania. Z takiej perspektywy dzieło staje się wizualnym i realnym zapisem złożonej metafory. Analogia do konstrukcji językowych jest dość oczywista, bo nieustannie jestem zwolenniczką poglądu, iż dzieło sztuki stanowi komunikat skierowany do odbiorcy i konieczne jest określenie wspólnego języka, aby przekaz był możliwy lub stał się zaczynem do porozumienia. Chodzi mi o stworzenie takiej sytuacji, by powstała konstrukcja ukrytych znaczeniowych powiązań nie runęła jak domek z kart w kontakcie z widzem. Założenie posiadania wspólnych tożsamościowych kodów pozornie ułatwia pracę, biorąc pod uwagę rozpoznanie potencjału odbiorcy mojej sztuki mam świadomość, że struktura warstwowa metafory nie zawsze zostanie w pełni odczytana. To ryzyko, które artysta stale podejmuje wchodząc w świat nieoczywistych i niejednoznacznych treści. Jednak gdy następuje właściwe rozpoznanie potencjału użytych w dziele środków, to synergicznie stworzą one nową znaczeniową wartość. Mam nadzieję, że rozpoznawalną. W ten sposób zbudowana metafora zwróci uwagę na relacje między słowami – relacje między obrazami i nada inną perspektywę pozornie znanym rzeczom i faktom. Jednak najważniejsze jest to, co dzieje się „pomiędzy” na balansie znaczeń użytych przez mnie środków. Swoje historie zawieszam w tym, co znamy, w kodach naszej kultury i historii tej indywidualnej i grupowej, gdzie rozpoznawalne znaki, pojęcia, obrazy powodują, że czujemy się bezpieczni. Używam materiału, który niesie za sobą znaczenia przypisane kulturowo, którego zastosowanie w określonym kontekście wyznacza drogę interpretacji. Metal, beton... i dalej jakby po drugiej stronie miernika „potencjału twardości”: szkło i wosk, swoimi fizycznymi cechami mogą determinować rozumienie przekazu lub otworzyć kolejne drzwi do już własnych historii.

For me the essence of sculpting is its materiality, which I would like to be evidence of intellectual recognition. From this perspective, a piece of artwork becomes a visual and actual record of a complex metaphor. I think an obvious analogy to language constructions can be made here, because I am strongly in favour of the view that a work of art is a message addressed to the recipient and it is necessary to specify a common language so that the message is possible or becomes a starting point towards understanding. What I am striving to achieve is to create a situation where contact with the viewer does not bring the structure built of hidden semantic connections down like a house of cards. The assumption that the artist and the viewer have the same identity codes seemingly simplifies my work but only on the surface. Seeing the potential of the recipient of my artwork, I am aware that the layered structure of the metaphor will not always be fully understood. This is a risk that the artist constantly takes when entering the world of vague and ambiguous content. However, when the potential of the means of expression used in the work is properly recognized, they will synergistically create a new semantic value which will be recognizable I hope. A metaphor built in this way will draw the viewer's attention to the relationships between the words, between the images, and will put a different perspective on seemingly familiar things and facts. The most important thing, however, is what happens 'in between' in the equilibrium of meanings carried by the artistic means I use. I suspend my stories in what we know, the codes of our culture as well as individual and group history, where recognizable signs, concepts and images make us feel safe. I use material that carries culturally-marked meanings, the use of which in a specific context determines the way they are interpreted. Metal, concrete ... and then, as if at opposite ends of the 'hardness potential' scale: glass and wax - with their physical features – can foster an understanding of the message or open another door to stories of their own.

Ala Majewska

e-mail: alamaj@umk.pl



TOŻSAMOŚĆ 2, 2017 r., aluminium, 12 x 48 x 1 cm
IDENTITY 2, 2017, aluminium

DOM PIERWSZY, 2017 r., beton, stal, drewno, glina, 142 x 43 x 40 cm
FIRST HOUSE, 2017, concrete, steel, wood, clay



KOLEKCJA 1, 2015 r., beton, wosk, szkło, fotografia, 100 x 35 x 35 cm /fragment/
COLLECTION 1, 2015, concrete, wax, glass, photograph, 100 x 35 x 35 cm / detail /
DOM, 2017 r., beton, szkło, farba, 144 x 50 x 37 cm
HOUSE, 2017, concrete, glass, paint

Grzegorz
MAŚLEWSKI



W 1995 roku obronił dyplom pod kierunkiem prof. Adolfa Ryszki i prof. Macieja Szańkowskiego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie do dziś jest zatrudniony jako pracownik naukowo-dydaktyczny. Jest autorem 12 wystaw indywidualnych. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Zajmuje się rzeźbą.

Grzegorz Maślewski was born in 1968 in Biała Podlaska. In 1995 he received his diploma under the supervision of Prof. Adolf Ryszka and Prof. Maciej Szańkowski at the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń where he is a member of the research-and-teaching staff. He has had twelve solo exhibitions and participated in several dozen group shows. His artistic focus is on sculpture.

(...)



OKNO, 2018 r.
technika własna, 60 x 35 x 25 cm
WINDOW, 2018, own technique

GRANICA, 2018 r.
technika własna, 20 x 20 x 10 cm
BORDER, 2018, own technique

FIGURA, 2007 r.
technika własna, 200 x 60 x 60 cm
FIGURE, 2007, own technique



Krzysztof MAZUR



Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w pracowni rzeźby Barbary Bieniulis-Strynkiewicz oraz Adolfa Ryszki. Dyplom uzyskał w roku 1984. Od roku 1990 jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym na macierzystej uczelni.

W ramach swojej twórczości artystycznej realizuje obiekty rzeźbiarskie, aranżuje miejsca lub sytuacje. W 1992 roku powołał i przez kilkanaście lat prowadził Fundację Praktyk Artystycznych „i...”, będąc uczestnikiem i autorem bądź współautorem wielu imprez artystycznych. Jest twórcą i gospodarzem prywatnego ośrodka Kultury Artystycznej Planta we wsi Biskupice. Swoje prace prezentował na kilkunastu wystawach indywidualnych i ponad stu wystawach zbiorowych.

Krzysztof Mazur studied at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń, in the Studio for Sculpture run by Barbara Bieniulis-Strynkiewicz and Adolf Ryszka. He received his university degree in 1984. Since 1990 he has been a member of the research and teaching staff in his *alma mater*. His artistic focus is on sculptural objects as well as 'arranging sites and situations'. In 1992 he set up, and for several years managed, the Foundation for Artistic Practices 'and ...' while being both a participant and creator (or co-creator), of many artistic events. He is both the founder and host of the private *Planta* Centre for Cultivating Art in the village of Biskupice. His works have featured in over a dozen solo exhibitions and over a hundred group shows.

Atrakcyjność tematów publicystycznych, bez względu na ich rodzaj, zwiększa się wraz z rosnącym napięciem, nieraz sztucznie podsycanym. W zależności od rodzaju i intensywności bodźców, reaguję na nie adekwatnie jako obywatel, natomiast nie przekłada się to zbyt wiele na moją aktywność twórczą.

Sztuka, która jest dla mnie ważna, mieści się w obszarze o naturze metafizycznej – najczęściej jest delikatna ze względu na osobisty, intymny charakter, chociaż czasami bywa też ironiczna czy nawet prowokacyjna. Tworzy alfabety pojęciowe, szuka porządku, burzy i odnajduje go w nowy sposób, czasami proponuje odniesienia do rozpoznawalnych przedmiotów – nośników znaczeń. Na polu sztuki, podobnie jak w rozgrywkach polityczno-społecznych, istotny jest wysoki potencjał. Napięcie budowane jest jednak nie za pomocą spolaryzowanych treści, ale za pomocą form i symboli, sugestii i analogii, rytmów, wyciszeń i spięrzeń. Wolę jednak, gdy napięcie wyrasta z ciszy, nie ulegając zagłuszeniu nadmiarem elementów znaczeniowych.

Budowane przeze mnie obiekty są zwykle surowe, powstałe jak gdyby od niechcenia, ale wbrew pozorom są to formy zdyscyplinowane i zredukowane do postaci jedynie, w moim pojęciu, możliwej i koniecznej, nie wykraczając poza określone wyrazowo potrzeby.

Atrakcyjność wizualna, jeżeli można się takiej dopatrzeć, jest wypadkową pewnych zabiegów z obszaru sensów, które nie zawsze można zwerbalizować ze względu na ich niejednoznaczność. Ta zaś może być wynikiem niepewności samego autora, co do ilości i jakości możliwych odpowiedzi na rysujące się pytania.

The attractiveness of journalistic topics, regardless of their type grows along with increasing tension, which more often than not, is artificially fuelled. Depending on the type and intensity of the stimuli, as a citizen, I respond to them appropriately. This does not translate too much into my creative activity, however.

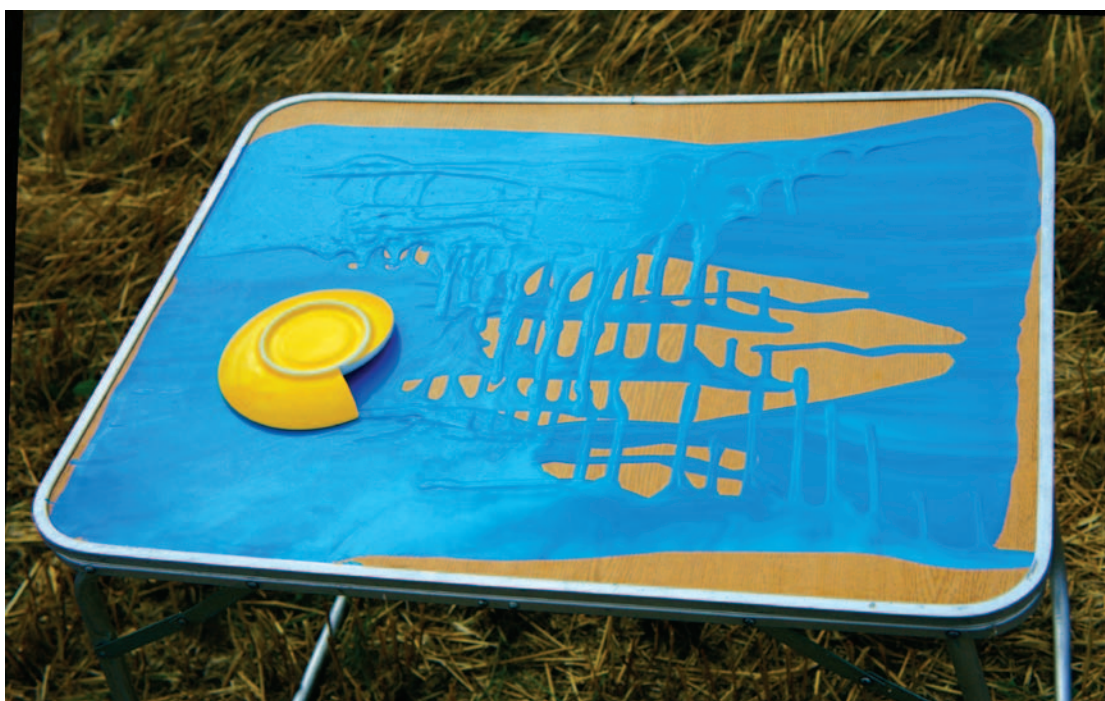
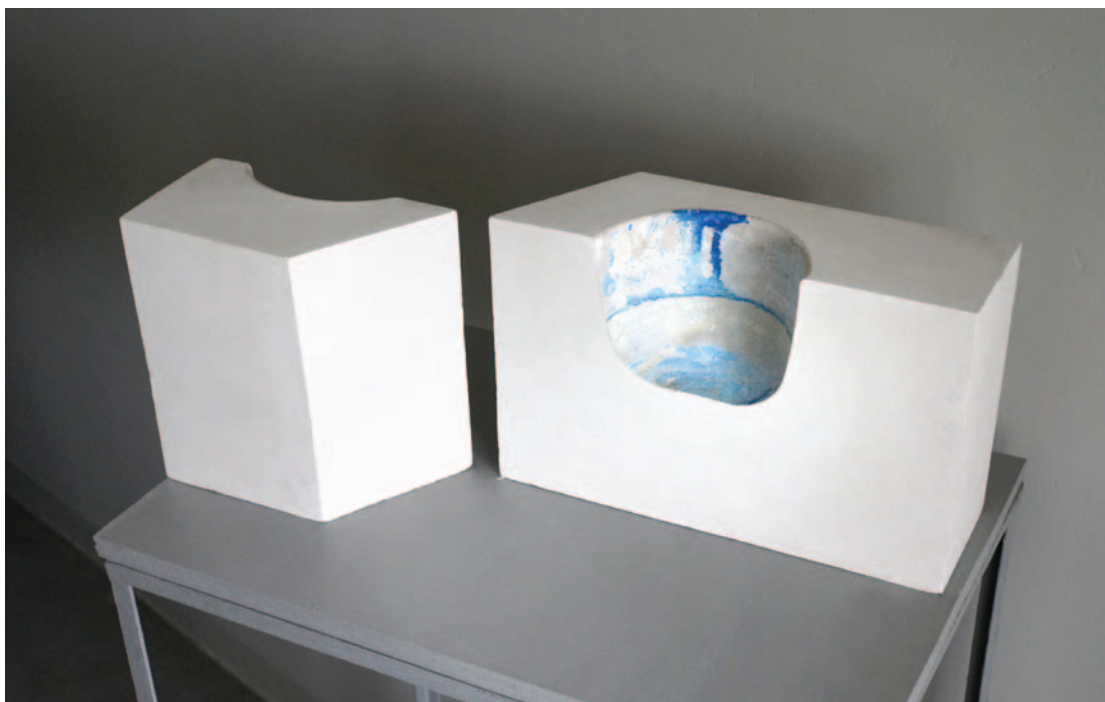
Art, which is important to me, falls within an area which is metaphysical in its nature. Art is mostly fragile due to its personal, intimate character, although it sometimes turns out to be ironic or even provocative. It creates conceptual alphabets, looks for the established order of things, which it then breaks and discovers afresh through innovation, sometimes suggesting references to recognizable objects: carriers of meanings. In art, like in political and social games, high potential is important. Rather than through playing with some highly polarised content, however, art builds tension with forms and symbols, suggestions and analogies, rhythms, with calm and noise. I would rather have tension grow out of silence, without being overwhelmed by too many semantic elements.

The constructions I build are mostly austere, as if created without too much thought. Despite appearances to the contrary, they are 'orderly' shapes, in my view, reduced to the only form possible and necessary, which does not go beyond the needs defined by words.

Their visual attractiveness, if discernible, results from certain techniques involving the senses, which are hard to verbalize because of their ambiguity. This in turn may result from the artist's uncertainty about the number and quality of possible answers to the questions emerging.

Krzysztof Mazur

e-mail: mazur@umk.pl



DEJA VU – BAŁEL CZASOPRZESTRZENI, 2018 r., gips, tworzywo, 60 x 30 cm

DÉJÀ VU – SPACE TIME BUBBLE, 2018, plaster, plastic

PLAN URLOPOWY, 2017 r., technika mieszana, powierzchnia stolika 70 x 55 cm

HOLIDAY PLANS, 2017, mixed technique, table area

SZAROŚĆ, 2017 r., zmodyfikowany znak drogowy na metalowym stojaku, wys. 210 cm.

THE COLOUR GREY, 2017, modified road sign on a metal stand



Sebastian MIKOŁAJCZAK



Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (specjalizacja – rzeźba) w Toruniu. Dyplom z wyróżnieniem obronił w 2005 roku. W roku 2010 uzyskał stopień doktora sztuk plastycznych. Jest wykładowcą na macierzystej uczelni. Główny obszar jego twórczości to medalierstwo oraz projektowanie monet – głównie dla Narodowego Banku Polskiego, Mennicy Polskiej i Skarbcza Mennicy, choć współpracuje również z bankami oraz mennicami zagranicznymi. Jest członkiem Międzynarodowej Federacji Sztuki Medalierskiej (FIDEM) oraz Stowarzyszenia Artystycznego „Otwarte” w Toruniu. Swoją twórczość prezentował na 6 wystawach indywidualnych, 30 ogólnopolskich i 120 zagranicznych. Jego prace znajdują się w polskich i zagranicznych zbiorach muzealnych.

Jest laureatem nagród i wyróżnień w zakresie medalierstwa i sztuki monetarnej. Do jego najważniejszych osiągnięć należą: nagroda COTY 2016 (Coin of the Year Award) dla srebrnej monety o nominale 10 zł Jan Karski, wyemitowanej przez Narodowy Bank Polski oraz główna nagroda w międzynarodowym konkursie „Coin Constellation – 2018” dla srebrnej monety o nominale 10 zł z serii Wielcy polscy ekonomiści – Mikołaj Kopernik, również wyemitowanej przez Narodowy Bank Polski. Ważnym wyróżnieniem w dziedzinie medalierstwa jest *Medallist Honoris Causa* za szczególne zasługi w dziedzinie sztuki medalierskiej przyznawane przez profesora Bogomila Nikolova z Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Sofii, w Bułgarii. Nagrodę tę przyznano Sebastianowi Mikołajczakowi podczas kongresu FIDEM Art Medal Congress and Medal Exhibition w 2018 roku w Ottawie, w Kanadzie.

Sebastian Mikołajczak was born in Góra. He studied at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University (major: sculpture) and graduated with distinction in 2005. In 2010 he earned a doctoral degree in visual arts and is now a lecturer in his *alma mater*. The main area of his artistic interest is medallist art and coin design. He designs coins for Poland's central bank (NBP), the Mint of Poland and the State Treasury. He also collaborates with foreign banks and mints. His works have been presented at six solo, thirty national and one hundred and twenty international exhibitions, and can be found in Polish and foreign museum collections. He is a member of the *Fédération Internationale de la Médaille d'Art* (FIDEM) and the *Otwarte* (Open) Art Association in Toruń. He is a winner of awards and distinctions in medallist art and the art of coin design. His greatest achievement here has been the 2016 *Coin of the Year Award* (COTY) for the commemorative *Jan Karski* silver coin with a nominal value of 10 PLN issued by the National Bank of Poland. The jury of this prestigious numismatic competition described it as 'the world's most inspiring coin'. The artist's other significant achievement is the design of the 10-zloty silver coin *Mikołaj Kopernik* (from the Great Polish Economists series), issued by the National Bank of Poland, which in the 'Coin Constellation - 2018' international competition won first prize in the 'Classic Coin' category. The artist was also awarded *Medallist Honoris Causa* for his outstanding contribution to medallist art by Professor Bogomil Nikolov from the National Academy of Fine Arts in Sofia, Bulgaria. This distinction was conferred during the FIDEM Art Medal Congress and Exhibition in Ottawa, Canada in 2018.

Swoją twórczość mogę określić jako dwutorową: dotyczy sztuki medalierskiej oraz projektowania monet. Medalierstwo to autonomiczna droga twórcza pod każdym względem – zarówno podejmowanej tematyki, jak i wyboru materiałów, technik czy technologii. W swojej twórczości medalierskiej poruszam różnorodną tematykę: od klasycznych wątków związanych z mitologią, historią czy kulturą, po refleksję nad sztuką i zagadnienia społeczno-polityczne. Traktuję medalierstwo jako formę zapisu otaczającej mnie rzeczywistości i refleksji nad nią. Ta potrzeba zapisu przywołuje wspomnienia moich małych konstatacji rysunkowo-słownych z młodzieńczych notatników. Dziś przybiera ona formę medalierskich komentarzy. Niewielki format zmusza mnie do wnikliwej analizy podejmowanych tematów i skupia na redukcji wypowiedzi, czasami o minimalistycznej formie. Równie ważny jest dobór materiałów, które pomagają zobrazować podejmowany problem lub zaakcentować istotne motywy zawarte w przekazie medalu. Nieustannie szukam artystycznych środków wypowiedzi, dostosowuję materiały, techniki, a nawet opracowuję nowe technologie. Dlatego moja twórczość jest tak zróżnicowana i wyraża się zarówno w klasycznym podejściu do medalu, jak i otwartości na liczne eksperymenty, które skierowane są ku tzw. „obiektom medalierskim”.

Moja twórczość w zakresie projektowania monet opiera się na ścisłej współpracy z ich emitentami – bankami oraz ich producentami – mennicami. Współpraca z emitentami, będąca wynikiem konkursu lub zlecenia, charakteryzuje się z góry narzuconym i określonym tematem, co w pewien sposób ogranicza interpretację i swobodę twórczą. Opracowanie danego tematu każdorazowo wymaga rzetelnej merytorycznej analizy jego źródeł historycznych, kulturowych itp. Współpraca z producentami monet jest z kolei ściśle związana z techno-logią menniczą i jej dużym rygiorem zarówno na etapie projektowania monety, jak i w dalszym procesie przygotowania modelu do realizacji. Uzależniona jest również od zaawansowania technologicznego mennicy. Współdziałam z wieloma mennicami w kraju i za granicą.

Medalierstwo i projektowanie monet łączy jeden wspólny mianownik – jest nim określona wielkość medalu i monety. To ona warunkuje moje podejście do pracy twórczej. Użyłbym tu porównania do działania soczewki, której funkcja wyraża się w ogniskowaniu i przybliżaniu, a więc skupianiu uwagi odbiorcy na wybranym problemie. Ta idea towarzyszy mi przy podejmowaniu pracy nad każdym nowym projektem.

I can describe my work as a two-track activity involving medal making and coin design. Medal making is an autonomous creative path in all respects, both in terms of the subject matter and the choice of materials, techniques and technology. In my medal making I explore a variety of topics: from classic themes related to mythology, history or culture, to reflections on art and socio-political issues. I treat medal making as a form of recording the reality surrounding me and reflecting on it. This need to record evokes memories of my little drawings and pieces of writing in my teenage notebooks. Today it takes the form of comments on my medals. The small format of a medal forces me to thoroughly analyse the selected topics and reduce the message more often than not to a minimalist form. Equally important is the selection of materials that help me to visualize the theme or emphasize the important motifs contained in the message of the medal. I am constantly looking for artistic means of expression, adapting materials, techniques and even developing new technologies. That is why my work is so diverse and is expressed both in the classic approach to the medal and in openness to many experiments that are directed towards what are called 'medallist objects'.

My artwork in the field of coin design is based on close cooperation with their issuers – banks – and their producers - mints. Cooperation with the issuers, resulting from a competition or commissioned work, has a predetermined and defined theme, which somewhat limits the freedom of interpretation and creativity. The development of a given topic each time requires a thorough, substantive analysis of its historical, cultural sources, etc. Cooperation with coin manufacturers is in turn closely related to coin technology and the rigorous requirements both at the coin design stage and in the further process of preparing the mould for casting the coin, depending on the technological advancement of the mint. I collaborate with many mints in Poland and elsewhere.

Medal making and coin design share one common denominator: the size, which determines my approach to creative work, which, to use a comparison with operating the lens, whose function is to focus and zoom in, focuses the viewer's attention on a selected problem. This idea accompanies me when I work on a new project.

Sebastian Mikołajczak

sebastianmikolajczak.com

e-mail: semik@umk.pl



MEDALE:

ILUMINACJA, awers/rewers, brąz, 2018 r.

ILLUMINATION, obverse / reverse, bronze, 2018

ŚWIĄTYNIA, awers/rewers, brąz, 17 x 9 mm, 2018 r.

TEMPLE, obverse / reverse, bronze, 17 x 9 mm, 2018

MARIE SKŁODOWSKA CURIE, szkło, brąz, 90 x 110 mm, 2017 r.

MARIE SKŁODOWSKA CURIE, glass, bronze, 90 x 110 mm, 2017



MONETY:

100. ROCZNICA URODZIN JANA KARSKIEGO, awers/rewers, srebrna moneta nominal 10 zł, NBP, 32 mm, 2014 r.
 100th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF JAN KARSKI, obverse / reverse, silver coin with a face value of 10 PLN,
 National Bank of Poland, 32 mm, 2014

WIELCY POLSCY EKONOMIŚCI – MIKOŁAJ KOPERNIK, awers/ rewers, srebrna moneta nominal 10 zł, NBP, 32 mm, 2017 r.
 GREAT POLISH ECONOMISTS - MIKOŁAJ KOPERNIK/ NICOLAUS COPERNICUS, obverse / reverse,
 silver coin with a face value of 10 PLN, National Bank of Poland, 32 mm, 2017

STWORZENIE ŚWIATA, srebrna moneta o nominale 5 dolarów, Nowa Zelandia, 2019 r.
 CREATION OF THE WORLD, silver coin with a face value of 5 USD, New Zealand, 2019.

SANKTUARIA UKRAINY, kompletu pięciu srebrnych monet o nominalach 2 dolary, rewersy, Nowa Zelandia, 2014 r.
 UKRAINIAN SANCTUARIES, set of five silver coins each with a face value of 2 USD, reverse, New Zealand, 2014

Anita

OBORSKA-ORACZ



Studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom z rzeźby w pracowni prof. Józefa Szczypki obroniła z wyróżnieniem w 2001 roku. W latach 2005-2018 była pracownikiem naukowo-dydaktycznym na macierzystej uczelni. Stopień doktora sztuk plastycznych uzyskała w 2014 roku.

Wypowiada się w formie obiektów rzeźbiarskich, realizacji in situ, sporadycznie pisze krótkie teksty dotyczące sztuki. Brała udział w około 20 wystawach zbiorowych, zrealizowała 9 wystaw indywidualnych – wszystkie w kraju. Nieliczne prace znajdują się w kolekcji prywatnej. Mieszka i pracuje w Toruniu.

Anita Oborska-Oracz studied in the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń. In 2001 she graduated with distinction with a diploma in sculpture towards which she had worked under the supervision of Prof. Józef Szczypka. In 2005-18 she was a member of the research and teaching staff in her alma mater. In 2014 she earned a doctoral degree in visual arts. She communicates by means of sculptural objects, site-specific art projects and sporadically writes short texts on art. She has taken part in about twenty group and nine solo exhibitions, all in Poland. A few of her works have found their way into private collection. She lives and works in Toruń.

Od zawsze bardzo ważnym dla mnie jako rzeźbiarza tematem był podział – rozbiecie, rozminięcie przesunięcie... Rzeźba daje okazję, by szukać w przestrzeni sposobów na sklepanie, zderzanie, zestawianie w jakąś – inną już – całość. Człowiekowi zdaje się, że ma w miarę spójny obraz rzeczywistości, w której żyje. Praktyka rzeźbiarska uczy mnie pokory. Bardzo karkołomnym zadaniem jest próba wskazywania innym choćby śladu własnego rozumienia świata.

For me as a sculptor a very important topic has always been separation: splitting, division, deviation, shifting ... Sculpting gives one an opportunity to search in the spaces available for ways to stick elements together, juxtapose them and put them together to form some – other – whole. Man thinks he has a fairly coherent picture of the reality he lives in. My sculpting practice has taught me humility. Trying to show others a mere trace of your own understanding of the world seems to be a daunting challenge.

Anita Oborska-Oracz

e-mail: aniobo@wp.pl



DRZWI, 2011 r.,
piaskowiec, płyty OSB,
200 x 70 x 250 cm
DOOR, 2011, sandstone, OSB boards
ZWARTA, 2014 r.,
tektura introligatorska,
konstrukcja drewniana,
140 x 100 x 100 cm
CRAMPED, 2014, bookbinding
cardboard, wooden structure,
Z JEDNEJ, 2014 r.,
folia PE na konstrukcji drewnianej,
180 x 250 x 120 cm
OUT OF ONE, 2014,
PE foil on a wooden structure





Paweł

OTWINOWSKI



W 2013 roku ukończył studia na kierunku rzeźba na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Dyplom z wyróżnieniem pt. „Ukrzyżowanie 2013” zrealizował w pracowni dr. hab. Andrzeja Borcza – prof. UMK, natomiast aneks rzeźbiarski pt. „Portret rodziny” w pracowni małej formy rzeźbiarskiej prof. Joanny Bebarskiej. W 2017 roku uzyskał tytuł doktora sztuk plastycznych na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Promotorem rozprawy doktorskiej zatytułowanej „Dwoistość materiału rzeźbiarskiego. Wosk w kontekście własnej twórczości” była dr hab. Alicja Majewska – prof. UMK. Paweł Otwinowski zajmuje się rzeźbą, w tym małą formą rzeźbiarską oraz medalierstwem. Swoje realizacje rzeźbiarskie prezentował na ogólnopolskich i międzynarodowych wystawach indywidualnych oraz zbiorowych.

Paweł Otwinowski was born in Braniewo, Poland in 1981. In 2013 he graduated from the Faculty of Fine Arts in Toruń, Nicolaus Copernicus University.

His diploma work in sculpture entitled Crucifixion 2013 (conferred with distinction) was under the supervision of Prof., Dr hab. Andrzej Borcz, with an 'annex' entitled Family portrait created in the Studio of Small Sculptural Forms run by Prof. Joanna Bebarska. In 2017 he was awarded a PhD in visual art by the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń after presenting his doctoral dissertation Duality of sculptural material: wax in the context of an artist's work written under the supervision of Prof., Dr hab. Alicja Majewska. The artist focuses on sculpture, including small sculptural forms and medal making. His sculptural pieces have been presented at both national and international solo and group exhibitions.

W swoich realizacjach podejmuję temat dwoistości materiału rzeźbiarskiego. Ważnym dla mnie jest proces twórczy oraz jego doświadczanie w kontekście finalnej realizacji artystycznej. Nie skupiam się w swojej twórczości na jednym, konkretnym materiale rzeźbiarskim, dobieram go w zależności od podejmowanej tematyki pracy. Technika, eksperyment oraz relacja ostatecznej formy z przestrzenią są dla mnie integralnymi elementami. Działania artystyczne powinny opierać się na opanowaniu rzemiosła oraz eksperymencie nad możliwościami używanego tworzywa. Tak zdobyte doświadczenie staje się ostatecznie narzędziem twórczym. W mojej działalności artystycznej odnaleźć można echa m.in. teatru oraz tańca butoh, z którymi byłem związany. Ponadto na kształt wielu moich realizacji artystycznych wpłynęło indywidualne doświadczenie. Obok twórczości rzeźbiarskiej zajmuję się m.in. fotografią, w której ukazuję zainteresowanie figurą człowieka – jego fizycznością zmieniającą się wraz z upływem czasu.

In my projects, I take up the topic of the duality of sculptural material. The creative process and its experience in the context of the final artistic implementation of the project is of utmost importance to me. In my artwork I do not focus on one specific sculptural material. I choose it depending on the subject, with the technique, experimentation and relation between the final form and space as their integral elements. Artistic activity should be based on mastering the craft and experimenting with the possibilities given by the material used. The experience thus gained ultimately becomes a creative tool. In my artwork one can find echoes of, e.g. theatre and butoh dance with which I was involved in the past. Individual experience has additionally influenced the form of many of my artistic projects. Alongside sculpting, I engage in such forms of art as photography, showing interest in the human body and as its physicality changes with the passage of time.

Paweł Otwinowski

e-mail: cataryna@poczta.fm



NARCYZ, 2016 r., technika własna,
naturalny wosk pszczeli,
blacha stalowa 115 x 86 x 67 cm,
35,5 x 35,5 x 29,5 cm

NARCISSUS, 2016, own technique,
natural beeswax, steel sheet

WRÓBELEK, 2017 r., technika własna, gips,
29,7 x 21 cm

SPARROW, 2017, own technique, plaster

KRZYSZTOF, 2011 r., technika własna,
żeliwo, 30 x 16 cm,

KRZYSZTOF, 2011, own technique, cast iron

TRYPTYK, 2015 r., technika własna, mosiądz
krzemowy, 7 x 25 cm, 12,5 x 25 cm, 7 x 25 cm

TRIPTYCH, 2015, own technique, silicon brass

CZTERY KĄTY, 2015 r., technika własna, sosna,
120 x 24 x 24 cm

FOUR CORNERS, 2015, own technique, pine





Aleksander
PASKAL



Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 2007 roku w pracowni rzeźby prof. Stanisława Radwańskiego, natomiast specjalizację w zakresie ceramiki artystycznej w pracowni prof. Teresy Klaman. Od 2007 roku jest asystentem w pracowni ceramiki w Zakładzie Rzeźby Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 2013 roku uzyskał stopień doktora sztuk plastycznych. Zajmuje się ceramiką i rzeźbą.

Aleksander Paweł Paskal studied at the Academy of Fine Arts in Gdańsk and his degree was taken in the university Studio for Sculpting run by Prof. Stanisław Radwański. His major specialisation was in artistic ceramics under the supervision of Prof. Teresa Klaman. After receiving his degree in 2007 he was immediately offered a position as research and teaching assistant in the Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Studio for Ceramics at Nicolaus Copernicus University in Toruń. In 2013 he earned a doctoral degree in visual arts. In his creative work he focuses on ceramics and sculpture.

Twórcze poszukiwanie jest naturalną i podświadomą reakcją na otaczający nas świat. Odzwierciedla esencję formy występującą zarówno w obiektach naturalnych, jak i stworzonych przez człowieka oraz ich fizyczny związek ze sobą w życiu codziennym.

Inspirują mnie detale, szczegóły całości z odniesieniem do natury i otaczającego mnie świata. W mojej twórczości proces twórczy jest definiowany poprzez serię instynktownych decyzji w których staram się kierować przede wszystkim intuicją, wyobraźnią i emocjami.

Creative search is a natural, subconscious reaction to the world surrounding us. It reflects the essence of form found both in natural and man-made objects as well as the physical relationships they maintain with each other in their daily lives. I am inspired by details: components of a whole, elements of the natural and man-made world around me. My creative process involves a series of instinctive decisions in making which I generally try to involve, intuition, imagination and emotions.

Aleksander Paskal

e-mail: a_paskal@umk.pl



SHADOW OF A STRANGER, 2018 r.
masa ceramiczna, technika własna
18,5 x 18,5 cm

SHADOW OF A STRANGER, 2018,
ceramic dough, own technique

IDENTITY, 2017 r.
czekolada, 14 x 8 cm

IDENTITY, 2017, chocolate





Z CYKLU 16:9, 1/4, 2017 r. płaskorzeźba, masa ceramiczna, technika własna, 31,5 x 17,5cm.
FROM THE 16: 9, 1/4 SERIES, 2017, bas-relief, ceramic dough, own technique

Z CYKLU 16:9, 2/4, 2017 r. płaskorzeźba, masa ceramiczna, technika własna, 31,5 x 17,5 cm.
FROM THE 16: 9, 2/4 SERIES, 2017, bas-relief, ceramic dough, own technique

Maciej
WIERZBICKI



Ukończył studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom z rzeźby z wyróżnieniem uzyskał w 2004 roku w pracowni prof. Józefa Szczypki.

W 2013 roku uzyskał stopień doktora sztuk plastycznych. Obecnie jest adiunktem w Zakładzie Rzeźby Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Uprawia twórczość w zakresie rzeźby. Jest autorem 4 wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad 20 wystawach zbiorowych.

Maciej Wierzbicki was born in 1978 in Ostróda and studied at the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń. He graduated with distinction in 2004 with a diploma in sculpture for his work under Prof. Józef Szczypka. In 2013 he received his PhD in visual arts. Maciej Wierzbicki holds a position as assistant professor in the Sculpture Section of the NCU Faculty of Fine Arts in Toruń. Sculpture has remained his main creative focus, he has had four solo exhibitions and participated in over twenty group shows.

Wydaje mi się, że prostota kształtu, lapidarność formy pozwala znacznie silniej zaistnieć materiałowi, szczególnie takiemu jak kamień, który nie lubi komplikowania czy rozbijania go detalami. Kamień jest „wypełniony dokładnie kamiennym sensem” – jak mówił w swym wierszu Zbigniew Herbert. Zrozumienie tego sensu, eksponowanie fizycznego charakteru jest jedyną drogą, aby dotrzeć do jego głębszej, duchowej warstwy. Przemiana kamienia w dziele sztuki nie na tym polega, że ma on coś imitować, ale na tym, że zachowując swoją tożsamość, może coś podpowiadać, sugerować, „filtrować” nasze odczucia i tym samym skłaniać nas do zobaczenia w nim czegoś więcej ponad to, czym sam jest – „Wszystko, co przestaje naśladować, zaczyna znaczyć”.

It seems to me that the simplicity of shape, conciseness of form, allows material to exist much more firmly, especially one such as stone, which neither likes complications nor being broken down into details. The stone is “filled exactly with a pebbly meaning” – as Zbigniew Herbert said in his poem. Therefore, understanding this meaning, exposing its physical character, is the only way to reach its deeper, spiritual layer. The transformation of stone in a work of art is not about imitating something, but about the fact that, while its identity is not violated, it can communicate something, suggest, ‘filter’ our feelings and thus make us see something more in it than what it is itself “All that stops imitating begins to mean.”

Maciej Wierzbicki

e-mail: maciek@umk.pl



ON, 2017 r.
granit, popiół, 16 x 16 x 16 cm
HE, 2017, granite, ash

FIII – z cyklu FUNDAMENTY, 2018 r.
granit, pył, olej, 130 x 60 x 30 cm
FIII - from the *Foundation* series, 2018,
granite, dust, oil

FI – z cyklu FUNDAMENTY, 2015 r.
granit, olej, 30 x 230 x 130 cm
FI - from the *Foundation* series, 2015
granite, oil





Redakcja:
dr hab. Alicja Majewska

Wstęp:
dr Anita Oborska-Oracz

Tłumaczenia:
Joanna Przewięźlikowska

Korekta:
Joanna Załuska

Fotografie:
Autorzy prac oraz:
Małgorzata Borcz, Paweł Dudko, Adam Fisz,
Waldemar Grzesik, Maciej Langowski,
Małgorzata Mazur, Anna Paskal,
Elżbieta Przystalska, Szymon Zdziebło

Projekt graficzny i skład:
Małgorzata Wojnowska-Sobecka

Wydawnictwo Naukowe UMK
Toruń 2019

ISBN: 978-83-231-4277-5



**UNIwersytet
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU**
Wydział Sztuk Pięknych



**UNIWERSYTET
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU**

Wydział Sztuk Pięknych

ISBN: 978-83-231-4277-5



9 788323 142775