10. Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego *Kieszeń Vincenta*
Tradycja we współczesności
Poznań, 8 – 12 maja 2011

The 10th *Vincent's Pocket* International Creative Anxiety Workshops
Tradition in Modernity
Poznan, 8 – 12 May 2011

Copyright by
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2011
Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Magazyn, 2011

Wydanie pierwsze/First edition
ISBN 978-83-60557-48-8

Korekta/Editor
Hanna Woźniak

Tłumaczenie/Translation
Barbara Komorowska
Agnieszka Lipiak
Natalia Pater-Ejgierd

Opracowanie graficzne/Graphic design
Tadeusz Wieczorek

Wydawca/Published by
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Magazyn

Druk katalogu/Printed by
Studio Poligrafia Poznań

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
Święty Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel. 061 64 64 477
fax 061 64 64 472
www.csdpoznan.pl

10. Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego *Kieszeń Vincenta*
Tradycja we współczesności
Poznań, 8 – 12 maja 2011

The 10th *Vincent's Pocket* International Creative Anxiety Workshops
Tradition in Modernity
Poznan, 8 – 12 May 2011

KIESZEŃ VINCENTA

Spis treści/Contents

Organizacja projektu/Organisation of the project 5

Tradycja we współczesności/Tradition in Modernity 7

Uczestnicy/Participants 8

Opieka artystyczna nad projektami studentów/Art moderators for students' projects 8

Warsztaty/Workshops 9

Zespół realizujący/Producers 38

Organizatorzy/Organisers 40

Nasza wciąż wieczna przeszłość Roman Kubicki*/Our ever eternal past* 43

Tradycja i współczesność edukacji artystycznej – kilka refleksji Mirosława Moszkowicz/ 54
Tradition and modernity in art education – some reflections

Kilka przemyśleń o warsztacie artystycznym na podstawie własnych doświadczeń Adam Olejniczak/ 57
A few reflections on art workshop based on my experience

Tradycje we współczesnym rosyjskim plakacie „konceptualnym" Alexandra Andreeva/ 60
Traditions in a contemporary "conceptual" poster in Russia

Sztuka nowych mediów. (Po)nowoczesność z tradycją. XXI wiek i jego tradycja Natalia Pater-Ejgierd/ 65
New media art. (Post)modernity with tradition. 21st century and its tradition

Zacieranie granic pomiędzy przeszłością a teraźniejszością
Wirtualna edukacja sztuki i dziedzictwa kulturowego Daniela Hrehová/ 67
Blurring the boundaries between the past and the present
Art and cultural heritage virtual education

Przygotowanie i organizacja projektu *Kieszeń Vincenta* 2011

Organizatorzy
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu,
Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Magazyn

Partnerzy
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu,
Polski Komitet Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę (InSEA)

Patronat medialny
Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny *IKS*

Kuratorzy projektu
Tadeusz Wieczorek – Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu,
prof. Marcin Berdyszak – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Koordynatorzy projektu
Wojciech Nowak – Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu,
Tadeusz Wieczorek – Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

Zespół realizujący
Marcin Berdyszak,
Krzysztof Dziemian,
Wojciech Nowak,
Magdalena Parnasow-Kujawa,
Tadeusz Wieczorek

Korekta
Hanna Woźniak

Tłumaczenie
Barbara Komorowska, Agnieszka Lipiak,
Natalia Pater-Ejgierd,

Projekt graficzny
Tadeusz Wieczorek

Okładka
fotografia z warsztatu
Rezerwat tradycji

Zdjęcia
Krzysztof Dziemian, Wojciech Nowak,
Tadeusz Wieczorek, studenci

Płyta DVD
Tobiasz Żuk

Wydawca
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu,
Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Magazyn

Druk katalogu
Studio Poligrafia Poznań

Projekt, druk katalogu i płyty DVD zrealizowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego,
Władz Miasta Poznania

Preparation and organisation of the *Vincent's Pocket* 2011 project

Organisers
Children's Art Centre in Poznan,
Magazyn Art and Education Association

Partners
The Poznan University of Arts (Poland)
The School of Humanities and Journalism in Poznan,
Polish Committee of the International Society for Education through Art (InSEA)

Media support
Poznan Cultural, Sports and Tourist Guide – *IKS*

Project art leaders
Tadeusz Wieczorek – Children's Art Centre in Poznan,
Professor Marcin Berdyszak – The Poznan University of Arts (Poland)

Project co-ordinators
Wojciech Nowak – Children's Art Centre in Poznan,
Tadeusz Wieczorek – Children's Art Centre in Poznan

Producers
Marcin Berdyszak,
Krzysztof Dziemian,
Wojciech Nowak,
Magdalena Parnasow-Kujawa,
Tadeusz Wieczorek

Editor
Hanna Woźniak

Translation
Barbara Komorowska Agnieszka Lipiak,
Natalia Pater-Ejgierd,

Graphic design
Tadeusz Wieczorek

Cover
the photo from the workshop
The reservation of tradition

Photography
Krzysztof Dziemian, Wojciech Nowak,
Tadeusz Wieczorek, students

DVD
Tobiasz Żuk

Published by
Children's Art Centre in Poznan,
Magazyn Art and Education Association

Printed by
Studio Poligrafia Poznan

Project, printing and DVD financed from the funds of
The Ministry of Culture and National Heritage,
the Authorities of Poznan

REMONDIS®
Sanitech

Tradycja we współczesności, czyli 10. jubileuszowa *Kieszeń Vincenta*

Dziesięcioletni byt projektu, jakim jest *Kieszeń Vincenta* to już w poznańskim i polskim krajobrazie edukacji artystycznej niemała tradycja. Jednakże nowoczesna tradycja, dlatego że twórczy niepokój zdaje się mieć zawsze innowacyjny charakter. Za każdym razem jest nową przygodą. Współczesność bywa fascynującym owocem twórczości. Współczesność to stan o niezwykle krótkim terminie przydatności, bezustannie się zmieniający. Idzie do przodu, zmieniając standardy, kierunki, tendencje, historię czy bieg rzeczy. Nowoczesność nas nie niepokoi. Niepokoi brak wyobraźni, porozumienia i twórczości, niewiedza, agresja. Interesują nas edukacja, sztuka i kultura jako nośniki wartości, różnorodności, elementy kształtujące charaktery, osobowości i społeczeństwa. To coś, co sprawia, że jesteśmy różni, ale żyjemy pod jednym i tym samym niebem.

Możemy być współcześni czy nowocześni oraz otwarci, ale bez szacunku dla tradycji bylibyśmy jak nieposiadająca korzeni rzęsa wodna, która żyje, jest zielona i piękna, ale każdy ruch wody ją porusza, może zabrać gdziekolwiek i unicestwić. Nowoczesność to nie tylko to, co mamy dzisiaj, ale także to, co będziemy mieli w przyszłości, czego do końca nie da się przewidzieć i zaplanować – jest jak sztuka. Tradycja to nie tylko skansen, staroć i obciach. To nasz wspólny dorobek, szlachetna podstawa, sól i rdzeń wielu umiejętności, technik, często źródło lokalnej tożsamości. Tradycja to nie tylko kultury tradycyjne czy ludowe – dzisiaj niezwykle rzadkie, a właściwie już niespotykane – ale różne ich elementy do dziś zachowane i praktykowane w różnych miejscach. Zazwyczaj oryginalne, których właściwie nigdzie indziej w świecie nie ma. Bez tradycji współczesność nie mogłaby zaistnieć. Można powiedzieć, że tradycyjne są pędzel z naturalnego włosia czy rogale marcińskie, a współczesne komputer i Internet, ale nas interesują inne konteksty, znaczenia i inspiracje płynące z tych pojęć. Zwłaszcza świeże, nie takie oczywiste, Wasze własne, oryginalne, zróżnicowane od antagonistycznych po homogeniczne.

Tradycja pomaga nam zlokalizować samych siebie. Tylko w jej kontekście tak naprawdę możemy określić, kim jesteśmy: internautami, uczniami, nauczycielami, artystami, poznaniakami, warszawiakami, Polakami, Europejczykami, Ziemianami (mieszkańcami planety Ziemia) czy kimkolwiek innym i jaka perspektywa jest tą naszą. Czy bardziej ta lokalna, czy globalna, czy jesteśmy ludźmi aktywnymi, czy obojętnymi. Wrażliwymi czy pozbawionymi wrażliwości, niepokojącymi się czy twórczymi? A może wszystkimi po trochu.

Myśląc o 10. *Kieszeni Vincenta* stawiamy pytania o role i definicje tradycji we współczesności. Czy możliwe są ich mariaże, czy tylko konflikty? Czy współczesne zawsze oznacza nowoczesne? Zastanawiamy się, jak dzisiaj rozmawiać z dziećmi/młodzieżą o tradycji, jak jej nie omijać? Jak doceniać i inspirować jej elementami do kreatywnego myślenia i tworzenia czegoś nowego, własnego, współczesnego? Zastanówmy się, jak nowocześnie, praktycznie i twórczo wykorzystać temat tradycji w pracy z młodym pokoleniem? Jakie konteksty otwiera nam połączenie tradycji i nowoczesności, jakie miejsce mają tradycje we współczesności oraz jak może nam to pomóc w edukacji? – Czy na przykład uprawianie malarstwa za pomocą programu MS Paint jest odniesieniem do tradycji malarstwa sztalugowego? – Czy zabawa w „głuchy telefon" może być metaforą Internetu i punktem wyjścia do ciekawego warsztatu z dziećmi? – Czy można zaprojektować współczesne stroje z wzorami ludowymi, które staną się modne? – Z jakich tradycji wyrosły fotografia i film i czy są jeszcze nowoczesne? – Jakie tradycje ma Internet i czy to w ogóle jest jakakolwiek tradycja? – Co jest nowoczesne a co nie jest? – Czy tradycja jest jeszcze do czegokolwiek potrzebna?

Krzysztof Dziemian

Tradition in Modernity, or The 10th Anniversary of *Vincent's Pocket*

Ten years of a project such as the *Vincent's Pocket* is quite a long tradition in the landscape of artistic education, both in Poznań and across the country. It is, however, a 'modern' tradition because the creative anxiety involved in it seems to be innovative. Every time, it is a new adventure. Creativity in the present day may yield fascinating results. The present is a state with an extremely short expiry date, which is constantly changing. As it moves forward, it changes standards, directions, tendencies, history and the course of events. Thus, the present day does not bother us. What does, is the lack of imagination, communication and creativity, as well as ignorance and aggression. We are interested in education, art and culture as means of conveying values and diversity, as factors shaping individual personalities and whole communities. It is them that make us different, even though we all live under the same sky.

We might be modern and open, but without respect for tradition we would be like rootless duckweed: living, beautiful and green, but moved by the smallest wave, which can carry it away and tear it to shreds. The present day is not only what we have today, but what we will have in the future, what we cannot quite predict or plan; it is like art. Tradition is not only the museum, old stuff, backwater and total disgrace. It is the achievements we share, the noble basis, the salt and the core of many skills and techniques, and often the source of our local identity. Tradition is not only folk cultures, which are so rare these days that we hardly ever see them at all, but their various elements which have lasted to this day and are still cherished here and there. They are usually original and scarcely found elsewhere in the world. Without tradition, modernity would not have been brought to life. Now, it would be obvious to say that natural bristle paint brushes or St Martin's croissants can be called 'traditional', while computers and the Internet – 'modern', but we are interested in the other contexts, meanings and inspirations associated with these two notions. Especially the fresh and not so obvious ones, your own, original, from the antagonistic to homogenous ones.

Tradition helps us to localise ourselves. Only in the context of tradition can we really determine who we are: internet users, students, teachers, artists, Poznanians, Varsovians, Poles, Europeans, Earthlings (inhabitants of the Earth) or anyone else, and which perspective is ours. Is it local or rather global; are we active or rather indifferent? Are we sensitive or lacking sensitivity, anxious or creative? Or perhaps a bit of everything?

Thinking about the 10th *Vincent's Pocket*, we ask questions about the roles and definitions of tradition in modernity. Will the two be united or only opposed? Does 'contemporary' always mean 'modern'? We wonder how to tell children and young people about tradition, how not to evade it. How to make them appreciate it and inspire them with its elements to think creatively and to create something new, own, contemporary? Let us think how to find practical and creative uses for the subject of tradition in our work with the young generation. Which new contexts can be created through combining tradition with modernity, where do traditions stand in the present day and how can this help us in educating the young? – For example, does the use of MS Paint refer back to the tradition of easel painting? – Can playing Chinese whispers be a metaphor of the Internet and a starting point for an interesting workshop for children? – Can we design contemporary clothes with folk patterns that will become fashionable? – What traditions do photography and film draw on and are these arts still modern? – What traditions does the Internet have and do they qualify as traditions? – What is modern and what is not? – Do we need tradition at all?

Krzysztof Dziemian

Uczestnicy forum i warsztatów/ Forum and workshop participants

Polska/Poland

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu: Jerzy Moszkowicz (dyrektor), Bożena Müller (wicedyrektor), Małgorzata Ambroży, Małgorzata Bawer, Hanna Gawrońska, Tadeusz Jakubowski, Agnieszka Krajewska, Agnieszka Lipiak, Anna Litwińska, Wojciech Nowak, Anna Przygocka, Marian Suchanecki, Tadeusz Wieczorek

Studenci i goście/Students and guests

Katarzyna Adamkiewicz, Martyna Badura, Dorota Balcerak, Radosław Barek, Marcin Berdyszak, Agnieszka Dul, Krzysztof Dziemian, Jolanta Franus, Magdalena Gonera, Michał Gostyński, Adam Jodko, Agata Józefowicz, Filip Kaczmarek, Lucyna Kaczmarkiewicz, Konrad Karwowski, Maria Kosakowska,Katarzyna Kosek, Lucilla Kossowska, Eliza Kowalczyk, Wiktoria Kowalczyk, Wiktoria Kowalska, Roman Kubicki, Piotr Laskowski, Joanna Lewandowska, Anna Maria Łukaszewska, Piotr Maćkiewicz, Dorota Marciniec, Mirosława Moszkowicz, Alicja Musiał, Adam Olejniczak, Magdalena Parnasow-Kujawa, Natalia Pater-Ejgierd, Ewelina Piguła, Daniel Sawiński, Katarzyna Stachowiak, Joanna Serdyńska, Marta Tracewska, Anna Turowska, Monika Wasilewska, Marta Witkowska, Joanna Wójcik, Paulina Wróblewska, Iwona Wrzosowska, Anna Zajda, Dorota Zielińska, Ewelina Żendzian, Tobiasz Żuk, Alicja Żylińska

Czechy/Czech Republic

Studenci i goście/Students and guests

Alena Kremerová, Jiři Suruvka, Miroslawa Švecová, Dagmara Vaclaviková

Słowacja/Slovakia

Studenci i goście/Students and guests

Daniela Hrehová, Martina Kalibarová, Zuzana Tkáčová, Michaela Vargová

Ukraina/Ukraine

Studenci i goście/Students and guests

Alina Korneichuk, Oksana Levytska, Mikhael Opalev, Julia Shtadchenko, Yevgeniia Medvedieva

Rosja/Russia

Studenci i goście/Students and guests

Julia Abramova, Alexandra Andreeva, Nataliya Boeva, Elena Kolesnikova, Irina Galkina, Anna Maslova, Anastasia Sokolova, Pavel Sokolov

Opieka artystyczna nad projektami studentów/Art moderators for students' projects

mgr Alexandra Andreeva
Państwowy Uniwersytet w Kursku (Rosja)/
Kursk State University (Russia)
dr inż. arch. Radosław Barek
Politechnika Poznańska (Polska)/
Poznan University of Technology (Poland)
prof. Marcin Berdyszak
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)/
Poznan University of Arts (Poland)
dr Daniela Hrehová
Uniwersytet w Koszycach (Słowacja)/
Technical University of Kosice (Slovakia)
mgr Małgorzata Górska-Ogórek
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi (Polska)/
Academy of Fine Arts in Łodz (Poland)
prof. Wiesław Karolak
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi (Polska)/
Academy of Fine Arts in Łodz (Poland)
mgr Elena Kolesnikova
Wyższa Szkoła Grafiki i Designu w Moskwie (Rosja)/
Higher Academic School of Graphic Design in Moscow (Russia)
dr Mirosława Moszkowicz
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polska)/
Pedagogical University of Krakow (Poland)
dr Monika Nęcka
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie (Polska)/
Academy of Fine Arts in Krakow (Poland)
prof. Mikhael Opalev
Państwowa Akademia Projektowania i Sztuki w Charkowie (Ukraina)/
Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)
mgr Magdalena Parnasow-Kujawa
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)/
Poznan University of Arts (Poland)
mgr Jiři Suruvka
Uniwersytet w Ostrawie (Czechy)/
University of Ostrava (Czech Republic)
mgr Konrad Karwowski
Uniwersytet w Białymstoku (Polska)/
University of Białystok (Poland)

Tegoroczne Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego *Kieszeń Vincenta* towarzyszyły 18. Biennale Sztuki dla Dziecka pod wspólnym hasłem *Tradycja we współczesności.*

Podczas dziesiątej edycji *Kieszeni Vincenta* odbyły się 38. autorskie warsztaty dla dzieci i młodzieży, prowadzone przez zespoły studentów i młodych artystów z Polski, Czech, Rosji, Słowacji i Ukrainy. Celem projektu było przedstawienie różnic i podobieństw kulturowych, wymiana doświadczeń oraz metod pracy. Warsztatom towarzyszyło trzydniowe otwarte *Obserwatorium Sztuki dla Dzieci* – forum *Kieszeń Vincenta* adresowane do uczestników projektu, nauczycieli i studentów. Wystąpili na nim zaproszeni goście: prof. Marcin Berdyszak (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), prof. Ryszard Kubicki (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), dr Natalia Pater-Ejgerd, dr Mirosława Moszkowicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), dr Adam Olejniczak (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie), Aleksandra Andreeva (Państwowy Uniwersytet w Kursku, Rosja). Forum odbywało się w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu.

This year, Vincent's Pocket International Creative Anxiety Workshops accompanied the 18th Biennial of Art for Children and shared the Biennial's motto: Tradition in Modernity.

The tenth edition of the Vincent's Pocket encompassed 38 original workshops for children and youth, conducted by teams of students and young artists from Poland, the Czech Republic, Russia, Slovakia and Ukraine. The aim of the project was to present cultural differences and similarities, to share experiences and methods of work. The workshops were coupled with three days' Observatory of Art for Children – Vincent's Pocket forum addressed to project participants, teachers and students. Forum speakers included: prof. Marcin Berdyszak (University of Arts in Poznań), prof. Ryszard Kubicki (Adam Mickiewicz University in Poznań), Natalia Pater-Ejgerd, PhD, Mirosława Moszkowicz, PhD (Pedagogical University of Cracow), Adam Olejniczak, PhD (State Higher Vocational School in Głogów), and Aleksandra Andreeva (Kursk University, Russia). The forum meetings were held in the School of Humanities and Journalism in Poznań.

Rekonstrukcja

Uczestnicy otrzymują fragment przedmiotu pochodzącego z przeszłości o nieoczywistej dla nich formie. Każdy z obiektów nawiązuje do tradycji pokoleniowej i obyczajowości związanej z gospodarstwem domowym. Zadaniem uczestników będzie skonstruowanie przestrzennej formy będącej rozwinięciem przedmiotu, który otrzymają. Jednocześnie nastąpi próba nadania temu przedmiotowi nowego znaczenia w nawiązaniu do współczesności.

WIEK UCZESTNIKÓW 13-15 lat

Reconstruction

The participants of the workshop are given a part of an old object whose form is ambiguous. All objects refer to tradition and customs connected with old households. The aim of the workshop is to create a spatial form which extends a given object. At the time same the participants are asked to associate new meanings of the object based on the present day.

PARTICIPANTS AGED 13-15

Lucyna Kaczmarkiewicz, Anna Maria Łukaszewska,
Marta Tracewska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Z jakiej jesteś bajki?

Oparty jest na metodach arteterapii, dramy i improwizacji. Celem warsztatu jest próba uświadomienia, że istnieją rzeczy tradycyjne – fundamentalne wartości, które nigdy nie będą zbyt stare dla świata, w jakim przyjdzie nam żyć. Współcześnie owe wartości wydają się być zatracane. Istnieje jednakże świat, w którym zostały one zachowane i prezentują się w pełnej okazałości. Ten magiczny i dla wielu z pozoru nieuchwytny świat, to baśnie. Uczestnicy będą mieli okazję samodzielnie wykreować scenariusz baśni, stać się jej reżyserem i aktorem, który przekaże widzom to, co najważniejsze.

WIEK UCZESTNIKÓW 13-15 lat

Which fairy tale do you come from?

The workshop is based on the methods of art therapy, drama and improvisation. It aims at realizing that traditions are fundamental values, which will never be too old for the contemporary world. Today, however, those values seem to be lost, but there is a world where they flourish. This magic and apparently elusive world is hidden in different fables.

The participants are supposed to create fairy-tale characters and a makeshift screenplay; they are to become an actor and director who will tell the audience about the most important things.

PARTICIPANTS AGED 13-15

Monika Wasilewska, Paulina Wróblewska, Ewelina Żendzian
Uniwersytet w Białymstoku (Polska)
University of Białystok (Poland)

Dotyk przeszłości

Uczestnicy warsztatów przekonają się, że aby poznać nasze środowisko, które jest naszym dziedzictwem (zarówno rośliny w parku, fragmenty muru czy dźwięki a nawet zapachy miasta) potrzebują czegoś więcej niż tylko wzroku. Wykorzystując intensywnie inne zmysły (dotyk, węch, słuch, kinetykę ciała), można w zupełnie odmienny sposób poznać to, co pozornie dobrze znamy. Wyprawa po „małe światy" to nietypowe poznawanie dziedzictwa połączone z dobrą zabawą. Uczestnicy zostaną podzieleni na 5 grup. Ich zadaniem będzie stworzenie filmu o „zmysłowej" geografii terenu.

WIEK UCZESTNIKÓW 14-18 lat

The touch of the past

The participants of the workshop will learn that in order to discover our environment – our heritage (including plants in the park, city walls or sounds and even smells) they need more senses than sight. Using intensively diverse senses (the sense of touch, smell, hearing and body kinetics) we may differently perceive things we seem to know very well. This expedition to "little worlds" is an unusual way of getting to know our heritage accompanied by great fun. The participants will be divided into 5 groups. They are to create a film about "sensual" geography of the land.

PARTICIPANTS AGED 14-18

Jolanta Franus, Eliza Kowalczyk, Anna Zajda
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polska)
Pedagogical University of Krakow (Poland)

Przestrzeń oswojona

Celem warsztatów będzie stworzenie własnej, oswojonej przestrzeni w formie instalacji, czyli miejsca bardzo intymnego, prywatnego, stworzonego według własnych marzeń i upodobań, gdzie znaczenie, forma poszczególnych elementów może być przekształcona, odwrócona lub w ogóle pozbawiona funkcji. Przestrzeń będzie dawała poczucie bezpieczeństwa a równocześnie satysfakcję stworzenia czegoś unikatowego i wyjątkowego, wyłącznie dla siebie i z myślą o sobie, jednak w odniesieniu do dzieł sztuki przedstawiających wnętrza z różnych okresów. Pod koniec warsztatów stworzone przestrzenie będą układane w jedną wspólną instalację.

WIEK UCZESTNIKÓW 13-15 lat

Tamed space

The workshop aims at creating an own tamed space in the form of an installation. The place should be very intimate, private, and developed according to own dreams and fancies, where the form of particular elements can be transformed, inverted or even deprived of its function. The space will give a sense of security and at the same time satisfaction of creating something unique and special, just for myself, created however in relation to works of art depicting the interiors of various periods. At the end of the workshop all created spaces will be arranged into one common installation.

PARTICIPANTS AGED 13-15

Katarzyna Kosek, Wiktoria Kowalczyk, Alicja Żylińska
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie (Polska)
The Academy of Fine Arts in Krakow (Poland)

Klocki

Klocki – jedna z pierwszych zabawek każdego dziecka. Kiedyś klocki były obklejane obrazkami, które przedstawiały np. ulubione postaci z bajek. Obecnie termin „klocki" kojarzy się najczęściej z lego. Wróćmy dziś do tej wcześniejszej formy klocków, spróbujmy stworzyć własną układankę ukazującą nasze emocje i uczucia. Na każdej ściance otrzymanego sześcianu dzieci przedstawią inne emocje: radość, spokój, gniew, zachwyt, strach, miłość.

Do wyrażenia tych uczuć użyją dowolnych środków plastycznych.

WIEK UCZESTNIKÓW 7-12 lat

Blocks

Blocks are one of the kids' first toys. In the past the blocks had drawings showing popular fairy-tale and cartoon characters. Now, the term blocks is mostly associated with Lego blocks. But let us get back to this past block form and create our own jigsaw puzzle showing our emotions and feelings. Children are to depict different emotion such as: happiness, calmness, anger, rapture, fear, love etc.

To express these feelings and emotions they will use a variety of different techniques.

PARTICIPANTS AGED 7-12

Dorota Balcerak, Magdalena Gonera
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi (Polska)
The Academy of Fine Arts in Lodz (Poland)

Ziemia, glina – materiał architektoniczny od starożytności do eko-współczesności

Tradycje budowania z ziemi, gliny, mułu sięgają cywilizacji starożytnych. Ludzie od tysiącleci, niezależnie od lokalnej kultury, korzystali z ziemi jako budulca swoich siedzib i do wytwarzania rzeczy codziennego użytku – pięknych, stanowiących również dzieła sztuki. Ziemia, glina jako materiał powszechnie dostępny posiada różne właściwości, kolorystykę, pozwala na uzyskanie zaskakujących efektów fakturalnych. Praktyczne poznanie właściwości tego materiału otwiera nowe pole do kreacji artystycznych. Użycie niewypalanej gliny to zaczerpnięcie z tradycji do współczesnych zastosowań, jak np. w eko-architekturze.

WIEK UCZESTNIKÓW 8-17 lat

Mud, clay – architectural materials from the Ancient Times to Eco-modernity

The tradition of building out of mud and clay dates back to the ancient civilizations. For thousands of years people despite their local cultures have been using mud to build their houses and clay to make everyday articles as well as works of art. Mud and clay are easily available; what is more they have different properties and colors which produce surprising textural effects. The practical application of those materials opens new area of artistic creations. The employment of unfired clay is an example of following tradition in contemporary constructions, noticeably seen in so called eco-architecture.

PARTICIPANTS AGED 8-17

Piotr Maćkiewicz, Joanna Lewandowska, Katarzyna Stachowiak
Politechnika Poznańska (Polska)
Poznan University of Technology (Poland)

Nowoczesna Wioska Indiańska

Tradycyjny element projektu stanowią rożnego rodzaju ornamenty (geometryczne, kwiatowe, animalistyczne, techniczne, literowe) witraż, totemy oraz budowle przypominające wigwamy. Zadaniem uczestników warsztatu jest skonstruowanie przestrzeni opartej na tych elementach. Podczas procesu twórczego uczestnicy rozwijają wyobraźnię oraz myślenie przestrzenne. Projekt zaprojektowano dla trzech grup wiekowych.

WIEK UCZESTNIKÓW 8-17 lat

Modern Indian Village

Traditional elements of the project are different kinds of ornament: (geometrical, floral, animalistic, technical and calligraphic), stained glass, totems and buildings similar to wigwams. The main task is to construct the environment based on these elements. During this creative process, the participants of the workshop will develop imagination and spatial thinking. The project is designed for three age groups.

PARTICIPANTS AGED 8-17

Alina Korneichuk, Yevgeniia Medvedieva, Julia Shtadchenko
Państwowa Akademia Projektowania i Sztuki w Charkowie (Ukraina)
Kharkov State Academy of Design and Fine Arts (Ukraine)

Kalendarz nastrojów

Podczas warsztatu uczestnicy zaprojektują i wykonają „kalendarz nastrojów", którym można będzie się posługiwać codziennie i móc, podobnie jak układając puzzle, zbudować pełen obraz dnia składający się z tysiąca emocji i uczuć. Każdy z odcinków czasu powinien mieć nazwę odwołującą się do czynności lub pory, jak np. „złyhumorus", „jedzeniec" – dla czasu posiłku itp. Ponadto dzieci mogą stworzyć formy wizualne odwołujące się do wszystkich zmysłów.

WIEK UCZESTNIKÓW 7-12 lat

The calendar of moods

During the workshop the participants will design and create the "calendar of moods" which they could use every day, and complete it as a jigsaw puzzle composed of thousands of emotions and feelings appearing every day. Each time interval should have an associative name (for example: bad mood — "badmoodday", meal time — "mealwhile" or "foodhour"). Besides children can make their own visual forms referring to all senses trapped in a mood or emotions

PARTICIPANTS AGED 7-12

Julia Abramova, Pavel Sokolov, Anastasia Sokolova
Państwowy Uniwersytet w Kursku (Rosja)
Kursk State University (Russia)

3
NUMBER
THREE

Stare rzemiosła

Dzieci mają możliwość sprawdzenia swoich umiejętności i kreatywności w sześciu rzemiosłach: tkactwie, snycerstwie, koszykarstwie, kowalstwie, garncarstwie, szewstwie.

Dzieci staną się twórcami i wytwórcami przedmiotu, który same zaprojektowały i wyprodukowały. Podczas warsztatu dzieci mogą sprawdzić się we wszystkich sześciu rzemiosłach lub pozostać przy jednym czy kilku wybranych.

WIEK UCZESTNIKÓW 8-12 lat

Old crafts

Children can try their hands in six different crafts, namely, weaving, woodcarving, basket making, smithery, pottery and shoemaking. The participants will become creators of things which they designed and produced on their own. During the workshop children have a chance to learn about all six crafts or they may choose their favorite one.

PARTICIPANTS AGED 8-12

Martina Kalibarová, Zuzana Tkáčová, Michaela Vargová
Uniwersytet w Koszycach (Słowacja)
Technical University of Košice (Slovakia)

Wiek plastiku

Celem projektu jest stworzenie różnego rodzaju instalacji lub obiektów odzwierciedlających różnorodne przedmioty, które w przeszłości wytwarzano z tradycyjnych materiałów, jak np.: drewno, metal, szkło itp. Mogą to być przedmioty, którymi posługujemy się na co dzień w domu np.: stoły, krzesła, narzędzia lub obiekty związane z naturą jak: drzewa, kwiaty, zwierzęta. Wszystkie obiekty powstaną z materiałów nienadających się do recyklingu.

Zadaniem projektu jest uświadomienie, jak w ciągu ostatnich 30-40 lat tanie, plastikowe materiały wyparły tradycyjne, a przede wszystkim wysokogatunkowe, materiały używane przez stulecia.

WIEK UCZESTNIKÓW 10-15 lat

The plastic age

The aim of the project is to create different types of installations or individual objects reflecting diverse items which used to be made of traditional materials such as wood, metal, glass etc. They could include domestic objects from our home environment (table, chairs, accessories, etc.) or natural objects (trees, flowers, animals). All these objects are to be made and created from materials that are naturally non-recyclable.

The goal of the project is to make children realize that during the last 30-40 years low cost PVC material has replaced all the traditional and, most of all, quality materials, which had been used in production for centuries.

PARTICIPANTS AGED 13-15

Alena Kremerová, Miroslawa Švecová, Dagmar Vaclaviková
Uniwersytet w Ostrawie (Czechy)
University of Ostrava (Czech Republic)

Śniadanie na trawie

Jednym z milszych rosyjskich zwyczajów jest spotykanie się, aby wspólnie ugotować kolację a następnie zasiąść przy niej w dobrym towarzystwie. Uczestnicy zostaną podzieleni na dwie grupy – gospodarzy i gości. Gospodarze będę przygotowywać stół, a goście przyrządzać jedzenie. Gospodarze mają za zadanie zrobić duży papierowy stół, na którym znajdą się potrawy zrobione przez gości. Stół zostanie umieszczony na trawie. Zadaniem dzieci będzie także sporządzenie dekoracyjnych talerzy, kubków i innych przedmiotów potrzebnych do świątecznego posiłku. Goście mają natomiast zrobić wycinanki na białych tackach, tak aby przygotować specjalne naczynia potrzebne do podania świątecznego posiłku. Przygotowania umilą opowieści snute przez twórców spotkania.

WIEKU UCZESTNIKÓW 8-15 lat

Breakfast on the grass

One of the nicest Russian traditions is to gather together in order to cook supper, set a big table and to have a good time in a nice company. We want to share this tradition with our new young friends. The participants of the workshop will be divided into two groups – the hosts and the guests. The hosts will serve the table. The guests will prepare food. The owners are going to make a big paper table with favorite foods made by the guests. The table will be placed on the grass. Children will make all the stuff for a big feast: plates, teapots, cups and sweets.

The goal of our project is to teach children how to communicate and how to make different art objects altogether. They will learn how to work with forms, how to use abstract thinking and creative imagination.

PARTICIPANTS AGED 8-15

Nataliya Boeva, Irina Galeina, Anna Maslova
Wyższa Szkoła Grafiki i Designu w Moskwie (Rosja)
Higher Academic School of Graphic Design in Moscow (Russia)

WANNA BE MY
BOYFRIEND

Na szlaku nowej tradycji

Warsztat ma na celu zasugerowanie młodym ludziom nieustannej sposobności do kreacji nowych tradycji. Zwyczajny spacer może stać się ciekawym doświadczeniem twórczym, które pokaże, że każdy może zaistnieć jako inicjator nowej tradycji. Warsztat stanie się sugestią dla uczestników, że aktywne uczestnictwo w kulturze polega nie tylko na kultywowaniu zastałych tradycji, ale także na tworzeniu nowych. A kreacja z tym związana może przekształcić się w twórczą przygodę.

Uczestnicy proszeni są o zaopatrzenie się w miarę możliwości w notatniki, telefony komórkowe z aparatami lub niewielkie aparaty cyfrowe.

WIEK UCZESTNIKÓW 10-15 lat

On the path of a new tradition

The workshop shows that there are numerous possibilities to start new traditions. An ordinary walk may become an interesting artistic experience which proves that everybody can establish a new tradition. The workshop will attempt to persuade its participants that an active participation in culture is not only based on following old traditions but also starting new ones. And that this kind of creativity may turn out to be a great artistic adventure.

PARTICIPANTS AGED 10-15

Dorota Marciniec, Ewelina Piguła, Iwona Wrzosowska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Porządkowanie tradycji

Celem warsztatu jest przypomnienie i przywrócenie do życia starego amfiteatru na Cytadeli. Działania odbywać się będą w jego przestrzeni. Spróbujemy rozpocząć wspólnie nową tradycję i nadać temu miejscu nową jakość. Skomponujemy wspólnie obraz nawiązujący do problematyki tradycji tego miejsca, tradycji szeroko rozumianej, który za pomocą nietypowych metod przeniesiemy na powierzchnię ławek. Technika, w której będziemy pracować wywodzi się od twórców street artu, którzy zaczęli czyścić mury, uzyskując monochromatyczne obrazy.

WIEK UCZESTNIKÓW 8-15 lat

Cleaning the tradition

In order to restore an old Citadel amphitheatre to life, we designed a workshop aimed at transforming this space. We will attempt to start a new tradition and attribute new meanings and quality to this place. We will compose an image referring to traditions and characteristics of this place; our broadly perceived tradition will be moved onto the surface of benches. We are going to use a special technique that originated from the street art – reverse graffiti - which is based on cleaning painted walls to produce monochromatic images.

PARTICIPANTS AGED 8-15

Martyna Badura, Agata Józefowicz, Maria Kosakowska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Rezerwat tradycji

Warsztaty rozpoczynają się wspólnym spacerem, zastanowieniem nad historią Cytadeli, tradycjami z jakimi się wiąże i tym, w jaki sposób upamiętnia ona osoby i wydarzenia. Co pomaga tradycji przetrwać? Dlaczego pewne tradycje funkcjonują w kolejnych pokoleniach? Następnie uczestnicy przy pomocy sznurka i tyczek wyznaczają wspólny obszar rezerwatu, w ramach którego indywidualnie wybierają elementy, które ich zdaniem powinny być ochronione od zapomnienia.

WIEK UCZESTNIKÓW 8-15 lat

The reservation of tradition

The workshop starts with a walk across Poznan Citadel which evokes questions about its history and related traditions as well as the way how it commemorates people and events. What makes tradition survive? Why certain traditions keep alive through subsequent generations? Then the participants of the workshop will map out an area of reservation using a tape and poles. They will have to decide which elements should be rescued from oblivion.

PARTICIPANTS AGED 8-15

Agnieszka Dul, Agata Józefowicz, Joanna Wójcik
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Ogólnoświatowa Sieć Tradycji

Zadanie uczestników warsztatu będzie polegało na stworzeniu wspólnie wielkiej sieci pojęć powiązanych ze słowem TRADYCJA i wkomponowanie jej w przestrzeń parku. Sieć zostanie wykonana z pasów białego materiału, na których uczestnicy wypiszą czarnym markerem słowa kojarzące się z tradycją.

WIEK UCZESTNIKÓW 14-15 lat

World Wide Tradition Web

The participants of the workshop will create a common net of notions related to a word TRADITION and incorporate it into the park. The net will be made of white stripes of cloth, where the participants write down with a black felt-tip pen words associated with tradition.

PARTICIPANTS AGED 14-15

Katarzyna Adamkiewicz, Ewelina Piguła, Iwona Wrzosowska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Wytwórnia

Warsztat ma na celu ukazanie uczestnikom roli tradycyjnych procesów wykonywania elementów, które znamy jedynie w postaci finalnego produktu. Niewiele osób zdaje sobie sprawę z tego, ile etapów musi przejść prosty przedmiot zanim zostanie ostatecznie wykonany i trafi w nasze ręce. Czasem uzmysławiamy sobie rolę projektanta, ale zupełnie pomijamy proces wykonywania poszczególnych, nawet najmniejszych elementów konkretnych przedmiotów. W trakcie warsztatu sprawdzimy, jak na realizację wskazanego zadania może wpłynąć zakłócenie tradycyjnego procesu wytwórczego, oraz jak ważna jest rola komunikacji podczas wspólnej pracy.

WIEK UCZESTNIKÓW 10-17 lat

Manufactory

This workshop is supposed to show participants the role of the traditional process of manufacturing objects which we know only as end products. Few people realize how many stages a simple object has to pass before it is finally made and reaches its users. We are sometimes aware of the role of a designer but totally forget about the process of producing the tiny elements of specific objects. At the workshop we are going to find out how the disruption of the traditional manufacturing process can affect carrying out a particular task, and how important it is to communicate while working as a team.

PARTICIPANTS AGED 10-17

Dorota Marciniec, Alicja Musiał, Maria Kosakowska
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (Polska)
The Poznan University of Arts (Poland)

Pobawmy się w warsztaty

(dla uczestników projektu)

„Spotkaliśmy się na trawniku między namiotami. Stojąc w kręgu, wykonaliśmy szereg ćwiczeń rozluźniających. Wyobrażenie ruchu w trakcie ćwiczeń i jego energii przedstawiliśmy wykonując zapis, rysując węglem po tekturach o wymiarach 2m x 1m. Rysowaliśmy stopami, kontynuując ruch, który poczuliśmy. Spotkanie miało charakter intuicyjnego działania z samym sobą”.

Let’s play workshops

(for project participants)

“We met on the lawn between tents. Standing in a circle, we made a number of relaxation exercises. To picture the movement during the exercises and the energy of the movement, we drew it on 2m x 1m cardboards using charcoal. We made the drawings with our feet to copy the movement we had felt. The meeting was a kind of intuitive self-directed activity.”

Adam Olejniczak
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie (Polska)
State Higher Vocational School in Glogow (Poland)

Marcin Berdyszak

Urodzony w Poznaniu w 1964 roku. Dyplom z malarstwa w pracowni prof. Włodzimierza Dudkowiaka oraz z rzeźby w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego w PWSSP w Poznaniu w 1988 roku. Od 1989 roku związany z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu (dawniej Akademią Sztuk Pięknych), gdzie obecnie jest profesorem i prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych oraz prowadzi zajęcia z warsztatów twórczości edukacyjnej na Wydziale Edukacji Artystycznej wraz z Magdaleną Parnasow-Kujawą. W latach 1999-2002 prodziekan Wydziału Edukacji Artystycznej w ASP w Poznaniu. W latach 2002-2008 pełnił funkcję prorektora ds. studenckich i współpracy z zagranicą, obecnie rektor tejże uczelni. Prowadzi również Pracownię Rzeźby w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej.

Członek Stowarzyszenia Artystyczno-Edukacyjnego Magazyn, którego jest współzałożycielem wraz z Tadeuszem Wieczorkiem, Piotrem Pawlakiem i Wojciechem Nowakiem.

Zajmuje się instalacją, obiektem, rysunkiem. Swoje prace prezentował na różnych wystawach zbiorowych i indywidualnych między innymi w Polsce, Niemczech, Słowacji, Finlandii, Szwecji, Japonii, Meksyku, Wielkiej Brytanii, Litwie i USA.

Brał udział w licznych spotkaniach i konferencjach dotyczących edukacji artystycznej. Zrealizował warsztaty autorskie w kraju i za granicą.

e-mail: owoc@tenbit.pl

Marcin Berdyszak

Born in Poznań in 1964. He received a degree in painting from Professor Włodzimierz Dudkowiak and in sculpture from Professor Maciej Szańkowski at the Academy of Fine Arts in Poznań in 1988. Since 1989 he has been cooperating with the University of Arts (formerly the Academy of Fine Arts) in Poznań, where he is now a lecturing professor, supervises the spatial arts studio at the Faculty of Sculpture and Spatial Arts and, together with Magdalena Parnasow-Kujawa, has classes on educational creativity workshops at the Faculty of Artistic Education. In the years 1999-2002 he was Associate Dean of the Faculty of Artistic Education. From 2002 to 2008 he was Pro-Vice-Chancellor for Student Affairs and International Cooperation. Since 2008 he has been Rector of the UoA in Poznań. Moreover, he is in charge of the sculpture studio at the Institute of Design of the Koszalin University of Technology.

A member of the MAGAZYN Art and Education Association, which he founded together with Tadeusz Wieczorek, Piotr Pawlak and Wojciech Nowak. He specialises in installation, object and drawing. He has presented his works at numerous collective and individual exhibitions in Poland, Germany, Slovakia, Finland, Sweden, Japan, Mexico, the UK, Lithuania, the USA and other countries.

He has taken part in many meetings and conferences devoted to artistic education. He has run original workshops both in Poland and abroad.

e-mail: owoc@tenbit.pl

Magdalena Parnasow-Kujawa

Urodzona 8 sierpnia 1975 roku w Poznaniu. Studia ukończyła z wyróżnieniem na ASP w Poznaniu, na Wydziale Edukacji Artystycznej w dwóch zakresach: krytyk i promotor sztuki oraz edukator artystyczny. Studiowała także na Wydziale Grafiki tej samej uczelni. Zrobiła dyplom w zakresie grafiki warsztatowej i w zakresie malarstwa sztalugowego.

Od 2003 roku pracuje jako asystentka prof. zw. Marcina Berdyszaka na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Od 2010 roku jest kierownikiem Uniwersytetu Artystycznego III Wieku działającego w ramach Uniwersytetu Artystycznego. W latach 2003-2006 pełniła funkcję skarbnika Polskiego Komitetu Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę (InSEA). Od 2007 roku jest wiceprzewodniczącą tego stowarzyszenia.

W 2007 roku rozpoczęła współpracę z Muzeum Narodowym w Poznaniu, w ramach której zajmuje się popularyzacją działań w obszarze rysunku i malarstwa. W 2004 roku została laureatką Programu Stypendialnego Ministra Kultury „Młoda Polska".

W 2008 roku otrzymała od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego półroczne stypendium twórcze. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem oraz litografią. Była uczestniczką wystaw w kraju i za granicą.

Brała udział w licznych działaniach warsztatowych dla dzieci, młodzieży, a także dla osób dorosłych pochodzących z różnych grup społecznych.

e-mail: pracowniawarsztatow@o2.pl

Magdalena Parnasow-Kujawa

Born in Poznań on 8 August 1975.

She graduated with honours from the Art Education School of the Academy of Fine Arts in Poznań with a diploma in two fields: art criticism & promotion and art education. She also studied at the Graphic Arts School of the Academy. She has a diploma in art printing and in easel painting.

Since 2003 she has been an assistant to Professor Marcin Berdyszak of the University of Arts in Poznań. Since 2010 she has been head of the Art University of the Third Age which is part of the UoA. In the years 2003–2006 she was the Treasurer for the Polish Committee of the International Society for Education through Art (InSEA). She has been the Vice President of the Association since 2007.

In 2007 she started cooperation with the National Museum in Poznań, which consists in popularising activities in the field of drawing and painting.

In 2004 she was given a Young Poland Scholarship by the Minister of Culture.

In 2008 she also received a half-year creative scholarship from the Minister of Culture and National Heritage.

She deals with painting, graphic arts and lithography. She has contributed to a number of exhibitions in Poland and abroad. She has taken part in numerous workshops for children, young people and adults from various social groups.

e-mail: pracowniawarsztatow@o2.pl

Krzysztof Dziemian

Urodzony w 1981 roku w Suwałkach. Praktyk kultury, fotografik, szczudlarz, aktor, reżyser, pedagog ulicy, kulturoznawca, podróżnik. Od 1996 roku współpracuje z amatorskim Teatrem Form Czarno-Białych „Plama" (www.teatr-plama.art.pl), założyciel i prezes Stowarzyszenia Aktywności Społeczno-Artystycznej „Nie Po Drodze" (www.niepodrodze.org), współtwórca i koordynator projektów: „Teatr-Akcje" (www.teatr-akcje.pl) oraz Podwórka Sztuki (www.podworkasztuki.pl). Od marca 2006 do września 2009 pracował jako instruktor/producent w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2009 roku, w dziedzinie upowszechnianie kultury. W roku akademickim 2009/2010 studiował reżyserię teatru lalek na Akademii Teatralnej w Białymstoku.

e-mail: kdziemian@niepodrodze.org

Krzysztof Dziemian

Born in 1981 in Suwałki, Poland. An organiser of cultural activities, photographer, stilt walker, actor, director, street pedagogue, culture expert, traveller. Since 1996 he has been involved in the activities of the amateur Theatre of Black and White Forms PLAMA (www.teatr-plama.art.pl). He is a founder and President of the Social and Artistic Activity Association NIE PO DRODZE (www.niepodrodze.org), co-founder and coordinator of the Theatre-Actions festival (www.teatr-akcje.pl) and the social and artistic project Backyards of Art (www.podworkasztuki.pl). From March 2006 to September 2009 he worked as an art instructor and producer in the Children's Art Centre in Poznań.

In 2009 he received a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage in the area of dissemination of culture. In 2009/2010 he was a student of puppetry directing at the State Theatre Academy in Białystok.

e-mail: kdziemian@niepodrodze.org

Wojciech Nowak

Urodzony w Lesznie 5 lipca 1954 roku, zamieszkały w Poznaniu.

Ukończył filologię polską ze specjalnością teatrologia na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Pracował w Poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek jako asystent reżysera i kierownik filii teatru. Od 1987 roku pracuje w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, zajmuje się produkcją imprez artystycznych. Prowadzi zajęcia z zakresu produkcji teatralnej i estradowej w Wyższej Szkole Umiejętności Społecznych w Poznaniu. Członek założyciel Stowarzyszenia Artystyczno-Edukacyjnego Magazyn. Aktywnie uczestniczy w działaniach stowarzyszenia.

e-mail: voyteknovak@wp.pl

Wojciech Nowak

Born on 5 July 1954 in Leszno, resident in Poznań.

Nowak graduated in Polish Philology – Theatrology from Adam Mickiewicz University in Poznań. He worked in *Marcinek* Actor and Puppet Theatre in Poznań as a director's assistant and as a manager of theatre's branches. Since 1987 he has worked in the Children's Art Centre in Poznan. he is responsible for the production of artistic events. He conducts classes in theatrical and entertainment production at the Poznań School of Social Sciences. He is the founder and member of MAGAZYN Art and Education Association and he actively participates in Association's activity.

e-mail: voyteknovak@wp.pl

Tadeusz Wieczorek

Urodzony w Wolicach, woj. bydgoskie, 23 lutego 1956 roku.

Artysta malarz, animator edukacji przez sztukę.

Mieszka w Suchym Lesie. 1975-1980 studia z malarstwa sztalugowego w pracowni prof. N. Skupniewicza, a także w pracowniach prof. A. Kurzawskiego i prof. T. Brzozowskiego w PWSSP w Poznaniu. 1981-1983 nauczyciel w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Poznaniu, od 1984 główny instruktor plastyki w Ogólnopolskim Ośrodku Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, obecnym Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Od roku 2000 prezes Stowarzyszenia Artystyczno-Edukacyjnego Magazyn, w latach 2002-2010 przewodniczący Polskiego Komitetu Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę (InSEA). Od 1985 roku wystawia indywidualnie i zbiorowo w kraju i za granicą. Od 1994 realizuje projekty artystyczno-edukacyjne dla dzieci i młodzieży w kraju i za granicą.

e-mail: tadeusz.wieczorek@wp.pl

Tadeusz Wieczorek

Born on 23 February 1956 in Wolice, near Bydgoszcz, Poland. An artist, painter, 'education-through-art' animator.

Residing at Suchy Las. 1975-80 Studies at the State School of Fine Arts (PWSSP) in Poznań in the classes of professors N. Skupniewicz, A. Kurzawski and T. Brzozowski. A degree in Easel Painting under the direction of prof. N. Skupniewicz.

1981-83 Teacher at the State School of Fine Arts in Poznań. Since 1984 Visual arts instructor-in-chief at the National Centre of Art for Children and Young People (now Children's Art Centre) in Poznań. 2000 President of the MAGAZYN Art and Education Association, from 2002 to 2010 President of the Polish Committee of the International Society for Education through Art (InSEA). Since 1985 – individual and collective exhibitions in Poland and abroad. Since 1994 – educational and artistic projects for children and adolescents in Poland and abroad.

e-mail: tadeusz.wieczorek@wp.pl

18. Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 2011/The 18th Biennial of Art for Children, Poznan 2011
więcej/more: www.csdpoznan.pl

18. Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 2011/ The 18th Biennial of Art for Children, Poznan 2011
więcej/more: www.csdpoznan.pl

12. Letnie Pogotowie Sztuki, Poznań 2011/The 12th Summer Art Service, Poznan 2011
więcej/more: www.stowarzyszeniemagazyn.org

11. Ogólnopolski Festiwal Sztuki Małego Dziecka *Podwórka,* Łódź 2011/
The 11th Backyards Polish Festival of Art for Little Ones, Lodz 2011
więcej/more: www.inseapoland.org

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu/The Poznan University of Arts (Poland)
więcej/more: uap.edu.pl

Aula Artis Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa/Aula Artis hall at the School of Humanities and Journalism in Poznan
więcej/more: www.wsnhid.pl

Nasza wciąż wieczna przeszłość

Chyba najboleśniej nasze własne fotografie już sprzed kilku lat przekonują nas, że czas istnieje; z tych samych powodów w świetle życiowych dylematów bohaterów historii sztuki i literatury widzimy zmarszczki na wielu wartościach, którymi współcześni kapłani próbują wciąż karmić nie tylko nasze życie społeczne i polityczne, lecz także prywatne i intymne. Ludzie nie tylko starzeją się, lecz – warto o tym pamiętać – również umierają. Niestety, prawda życia jest okrutnie banalna: dopóki człowiek się starzeje, dopóty żyje. Podejrzewam, że z wartościami jest nieco inaczej. Choć wartości niewątpliwie się starzeją, i bywa, że z coraz większym trudem potrafią towarzyszyć nam w naszych konkretnych życiowych sytuacjach, to przecież kolejne zmarszczki, które się na wartościach ciągle pojawiają, nie zapowiadają ich śmierci, lecz, paradoksalnie, dalsze trwanie. W przeciwieństwie do naszego życia, które toczy się w granicach jednoznacznych raczej rozstrzygnięć biologicznych, wartości, którymi nasycamy nasze życie, należą do kultury. W czasie kultury zaś, w przeciwieństwie do czasu biologii, wszystko jest możliwe. W szczególności możliwa jest obecność tego, co już minęło. W czasie kultury geny, na których anonimowe rządy skazuje nas czas biologii, noszą nazwę tradycji, której musimy być wierni.

Polski socjolog i filozof Ludwik Krzywicki pisał w nieco egzaltowanej formie: *„Cokolwiek by twierdzono o naszej niezależności, jesteśmy niewolnikami dziadów i pradziadów. Tyberiusz, Dżyngis-Chan, Napoleon byli niewątpliwie strasznymi tyranami, ale z głębi grobu Mojżesz, Budda, Mahomet, Luter wywierają na dusze wpływ despotyczny, odmienny, bardziej uciskający i przemożniejszy. Jedynymi rzeczywistymi tyranami, jakich znała ludzkość, były cienie zmarłych i iluzje, które sama stworzyła”*[1]. To mocny cytat. Może nawet zbyt mocny.

Niekiedy można usłyszeć, że nasza współczesność nie sprzyja raczej kultywowaniu tradycji. Przypomnę anegdotę o polskim malarzu Janie Styce, który w trakcie malowania obrazu Pana Boga cały czas klęczał, aby w ten sposób wyrazić swoją cześć Boskiemu Stwórcy. Artysta usłyszał nagle głos samego Boga: „Styka! Ty nie masz klęczeć, lecz dobrze malować obraz”. Także kiedy myślimy o naszej tradycji, chodzi o to, abyśmy nie myśleli o niej w pozycji klęczącej.

Czy naprawdę jedynymi tyranami ludzkości są jej iluzje oraz cienie zmarłych? Dlaczego zatem wciąż we własnej przeszłości grzebiemy? Dlaczego przekuwamy naszą przeszłość w tradycję, której chcemy być wierni lub z którą, przeciwnie, chcemy nieustannie się zmagać? A może jedynie ktoś próbuje nam wmówić, że tradycja jest w naszym życiu równie niezbędna jak powietrze, woda i jedzenie. Bez powietrza człowiek daje sobie świetnie radę co najwyżej przez kilka minut, bez wody – kilka dni, bez jedzenia – czasami nawet przeszło miesiąc. Nie można, rzecz jasna, przełożyć tych parametrów na niezbędność kierowania się przez nas w życiu tradycją. Konieczność zaspokajania biologicznych potrzeb ludzkiego organizmu nijak się przecież ma do konieczności pozytywnego odpowiadania przez nas na nasze ludzkie powołanie do życia w świecie tzw. wartości duchowych. Otóż można nierzadko spotkać się z przekonaniem, że człowiek, który odrywa się od tradycji skazuje siebie na manowce dalekie od pełnego człowieczeństwa.

Niestety, myślowa rzeczywistość stanowiąca przeszłość, przeniesiona w teraźniejszość zostaje unicestwiona jako przeszłość właśnie. To już nie cienie zmarłych, o których tak plastycznie pisze Krzywicki, tyranizują nasze doświadczenia świata, lecz ci wszyscy, którzy mienią się ich spadkobiercami w prostej linii i w przeciwieństwie

1 L. Krzywicki, *Studia socjologiczne*, Warszawa 1951, s. 69.

Our ever eternal past

Perhaps the most painful reminders of the existence of time are our own photographs; for the same reason, in the light of life's dilemmas of heroes of art history and literature, we can see wrinkles on multiple values with which today's priests still try to feed not only our social and political, but also our private and intimate life. People do not only get old, but – we should remember that – they also die. Unfortunately, the truth of life is terribly trivial: people live as long as they get old. I suppose it is a bit different with values. Although values certainly get old, and sometimes they accompany us in our particular life situations with increasing difficulty, the new wrinkles that still appear on the values, do not herald their death, but paradoxically their further existence. In contrast to our lives that go on within the limits of the rather unambiguous biological settlements, the values we saturate our lives with, belong to culture. In the time of culture, as opposed to the time of biology, anything is possible. In particular, the presence of what has already passed is possible. In the time of culture, the genes, to whose anonymous rules the time of biology condemns us, bear the name of tradition we have to be faithful to.

Polish sociologist and philosopher Ludwik Krzywicki wrote in a somewhat exalted form, "Whatever is claimed about our independence, we are slaves to our grandfathers and great-grandfathers. Tiberius, Genghis Khan, Napoleon were undoubtedly terrible tyrants, but from the depths of their graves, Moses, Buddha, Mohammed, Luther exert despotically different, more oppressive and more powerful influence on our souls. The only real tyrants known by humanity have been the shadows of the dead and illusions people created themselves."[1] It is a strong quote. Perhaps even too strong.

Sometimes we can hear that our present is rather not conducive to the cultivation of tradition. I shall recall an anecdote about Polish painter Jan Styka who was kneeling while painting a picture of God to honor the Divine Creator. He suddenly heard the voice of God himself: "Styka! You are not supposed to kneel, but to paint the picture well". Thus, when we think about our tradition, the idea is not to think about it in a kneeling position.

Are our illusions and shadows of the dead really the only tyrants of humanity? Why, then, do we still rummage in our past? Why do we turn our past into tradition we want to be faithful to, or, on the contrary, we want to continuously grapple with? Or perhaps someone just tries to convince us that tradition is as essential in our lives as air, water and food. Without air man can survive just a few minutes, without water – a few days, without food – sometimes over a month. Naturally, these parameters should not make us think that tradition must necessarily guide our lives. The necessity to satisfy the biological needs of the human body does not correspond to the necessity to respond positively to our human vocation to live in the world of the so called spiritual values. The common belief is that a person who breaks away from tradition condemns themselves to live in wilderness, far from full humanity.

Unfortunately, the mental reality representing the past, transferred into the present, is destroyed just as the past. It is no longer the shadows of the dead, of whom Krzywicki writes so vividly, that tyrannize our experience of the world, but all those who call themselves their straight-line heirs and, unlike their ancestors, are endowed with both the 'body' and strength necessary to use it. The past is dead and therefore does not need

1 Ludwik Krzywicki, *Studia socjologiczne*, Warszawa 1951, p. 69, (my translation).

do swych przodków obdarzeni są zarówno „ciałem" jak i siłą niezbędną do posługiwania się nim. Przeszłość jest martwa i dlatego niczego już nie potrzebuje. Jest paradoksalnie martwa zarówno wtedy, gdy żyje w pamięci, jak i wówczas, gdy w mgle zapomnienia nie można już odnaleźć żadnych jej śladów. Żądanie deklaracji, w której chodzi o przeszłość, jest łagodnym przypomnieniem o skierowanym już pod naszym adresem żądaniu podporządkowania się określonej wizji teraźniejszości. Przeszłość – powtórzę – jest martwa i niczego nie potrzebuje. W szczególności nie potrzebuje żadnej teraźniejszości; przeszłość nie potrzebuje także niczego od jakiejkolwiek teraźniejszości. Żywa jest zawsze i wszędzie każda teraźniejszość. Jedynie teraźniejszość jest życiem i ma odwagę być życiem i jako życie właśnie zawsze czegoś chce. Bo przecież żyć, znaczy czegoś chcieć, czegoś potrzebować, czegoś pragnąć, o czymś marzyć, czegoś unikać i czegoś się lękać. Przeszłość – powtórzę raz jeszcze – jest martwa i dlatego niczego nie chce, niczego nie potrzebuje, niczego nie pragnie, o niczym nie marzy, niczego nie unika i niczego się nie lęka. To prawda, kiedy myślimy o przeszłości, objawia nam się ona najczęściej pod całkowicie inną postacią – jako przeszłość niezwykle żarłoczna: przeszłość głodna kolejnych filmów dokumentalnych i fabularnych, przeszłość spragniona wielotomowych diagnoz historycznych, politycznych, socjologicznych i filozoficznych, przeszłość podniecona nadzieją uroczystych obchodów, które będą poświęcone jej i tylko jej. Przeszłość nie potrzebuje żadnej teraźniejszości. Teraźniejszości nie potrzebuje również żadna przyszłość. To teraźniejszość i tylko teraźniejszość zawsze czegoś chce – w szczególności chce i potrzebuje jakiejś przeszłości oraz jakiejś przyszłości. Zadeklarowana wierność określonej przeszłości jest zawsze znakiem wierności takiej a nie innej wizji teraźniejszości. To w świetle teraźniejszości reanimujemy przeszłość, aby mogła tej konkretnej teraźniejszości służyć na możliwie wielu obszarach życia. Przeszłość jest bezbronna i można zrobić z nią wszystko, włącznie z przeniesieniem w czasy teraźniejsze. Przeszłość potrafi także zaskakiwać swym wigorem. Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży"* pisze: *„W każdym razie miałem niezłą zabawę, gdyż okazywało się, że za każdym razem, kiedy jakiś krytyk albo czytelnik napisali lub powiedzieli, iż któryś z moich bohaterów mówi rzeczy zbyt nowoczesne, użyłem dosłownych cytatów czternastowiecznych"*[2].

Prawie sto lat wcześniej filozof niemiecki Fryderyk Nietzsche pod koniec XIX wieku nie miał wątpliwości, że *„te dwie żeńskie osoby: przeszłość i przyszłość, wszczynają teraz taki jazgot, że ucieka przed nimi współczesność"*[3]. Wydawać by się mogło, że przynajmniej nam jazgot przeszłości i przyszłości już nie grozi. Dlaczego właśnie nam? Otóż dlatego, że to właśnie my żyjemy w świecie wartości, potrzeb i marzeń charakterystycznych dla społeczeństwa konsumpcyjnego, które swój najbardziej prawdziwy i wiarygodny portret rozpoznaje w wytworach i ofertach szeroko rozumianej kultury popularnej. Żyjący na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku Giambattista Vico zapewniał, że to na publicznym placu ateńskim uformowały się zasady metafizyki, logiki, moralności[4]. Czy się nam to podoba czy nie, dzisiaj zasady metafizyki, logiki i moralności formują się w tych miejscach, które są znakami rozpoznawczymi ducha współczesnej konsumpcji. Wbrew Nietzschemu Bóg nie umarł, lecz właśnie z wysokości nieba konsumpcji nadal napomina i chwali, nadal nagradza i karze, nadal

2 U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, w tegoż: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 568.

3 F. Nietzsche, Pisma pozostałe 1876-1889, wybrał, przełożył i przemową opatrzył B. Baran, Kraków, 1994, s. 86.

4 G. Vico, *Nauka Nowa*, przeł. T. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 303-304.

anything anymore. Paradoxically, it is dead both when it lives in our memory and when none of its traces can be any longer found in the mist of oblivion. The request for a declaration concerning the past gently reminds us of the demand already addressed to us to comply with the specific vision of the present. The past – I shall repeat – is dead and does not need anything. In particular, it does not need any present; the past does not need anything from any present. Each present is always and everywhere alive. Only the present is life and has the courage to be life and as life it always desires something. Because to live means to want something, need something, desire something, dream about something, avoid something, and fear something. The past – I shall repeat that once again – is dead and therefore does not want anything, does not need anything, does not want anything, does not dream about anything, does not avoid anything and is not afraid of anything. Granted, when we think of the past, most often we imagine it in a completely different form – as a very gluttonous past: a past hungry for the next documentary and feature films, thirsty for voluminous historical, political, sociological and philosophical diagnoses, a past excited with hope for celebrations in its and only its honour. The past does not need any present. Nor does it need any future. It is the present and only the present that always wants something – in particular, it wants and needs some past and some future. Declared allegiance to a certain past is always a sign of fidelity to one and not another vision of the present. It is in the light of the present that we reanimate the past to make it serve this particular present in as many areas of life as possible. The past is helpless and we can do anything with it, we can even transfer it to the present times. The past can also surprise us with its vigour. In his *Postscript to The Name of the Rose*, Umberto Eco writes that one thing that amused him greatly: every now and then a critic or a reader wrote or said that some of his characters said things too modern, and then it appeared he used a verbatim quotation of the fourteenth century.[2]

Nearly a hundred years earlier, in the late nineteenth century, German philosopher Friedrich Nietzsche had no doubt that the two female characters: the past and the future gave rise to a clamour so loud that the present run away from them.[3] It would seem that at least *we* are no longer threatened with the clamour of the past and the future. Why us? Because it is we who live in the world of values, needs and dreams characteristic of the consumer society that recognizes its most genuine and credible portrait in the products and offers of the widely-understood popular culture. Living at the turn of the eighteenth century, Giambattista Vico asserted that the principles of metaphysics, logic and morality had been formed on the public square of Athens[4]. Whether we like it or not, today's principles of metaphysics, logic and morality are formed at the sites which are the hallmarks of the spirit of contemporary consumption. Contrary to Nietzsche, God is not dead, but, from the heights of the heaven of consumption, he still admonishes and praises, rewards and punishes, still comforts and is a source of concern. Thinking of the consumer society, that is about our liquid modernity and the rickety present, we should refer to Cicero's famous sentence, „Historiam nescire hoc est semper puerum esse" (*Not to know what has been transacted in former times is to be always*

2 See: Umberto Eco, *Postscript to the Name of the Rose,* translated by William Weaver, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

3 See: Friedrich Nietzsche, *Writings From the Late Notebooks*, translated by Kate Sturge, Cambridge University Press, 2003, p. 147.

4 See: Vico, Giambattista, *The New Science of Giambattista Vico*. (1744), translated by Thomas G. Bergin, Max H. Fisch, Ithaca: Cornell University Press, 1948.

pociesza i budzi niepokój. Kiedy myślimy o społeczeństwie konsumpcyjnym, kiedy myślimy zatem o naszej płynnej nowoczesności i rachitycznej teraźniejszości, warto odnieść do niej znaną sentencję Cycerona, która głosi: „Historiam nescire hoc est semper puerum esse" (Nie znać historii, to być zawsze dzieckiem). Sentencję tę warto przeformułować, by uzyskać zdania, która nadają się do dokonania na myśli Cycerona kilku operacji logicznych. A zatem: Jeśli nie znam (znamy) historii, to jestem (jesteśmy) dzieckiem (dziećmi). Zauważmy, że z przeformułowanej sentencji Cycerona logicznie wynika zdanie: „Jeśli nie jestem dzieckiem, to znam historię", w żadnym zaś razie sentencja ta nie stanowi racji dla zdania: „Jeśli znam historię, to nie jestem dzieckiem". Z logicznego punktu widzenia można znać historię i mimo to być dzieckiem, ale niemożliwa jest sytuacja, w której ktoś nie jest dzieckiem, a mimo to nie zna swej historii. Logika poucza nas, że akceptując myśl Cycerona, musimy dopuścić sytuację, w której równie prawomocne (czy też raczej nieprawomocne) są dwa stwierdzenia – pierwsze: „Znam historię i jestem dzieckiem" oraz stwierdzenie drugie: „Znam historię i nie jestem dzieckiem". Pytania o przeszłość wciąż budzą emocje i niepokój. Czego oczekujemy od tradycji? Czy warto czegokolwiek szukać w tradycji? Bo czyż nie jest tak, że historia uczy jedynie tego, że nie uczy niczego. Gdyby znajomość historii dziadów uczyła czegoś ich wnuków, świat już od dawna byłby przecież piękniejszy i lepszy. Jeśli świat wciąż piękny i dobry jednak nie jest, znaczy to, że od dobrych już kilku tysięcy lat kolejne pokolenia albo nie szukają w swej przeszłości recept na szlachetne i udane życie, albo recept takich nie potrafią w niej znaleźć.

Wiemy już, że teraźniejszość potrzebuje przeszłości, aby na jej fundamentach budować projekty nowego, do bólu aktualnego życia. Ale czy każda teraźniejszość naszego życia potrzebuje przeszłości? Czy potrzebujemy przeszłości w naszym życiu prywatnym, w emocjonalnych związkach z naszymi partnerami, dziećmi, rodzicami i innymi, bliskimi nam ludźmi? Kiedyś doświadczenie życiowe starzało się wolniej aniżeli ludzie, którzy je posiadali. Być może wtedy przeszłość czuła się dość dobrze na salonach teraźniejszości. Szukaliśmy duchów dawnych pradziadów, aby z ich życiowego doświadczenia spisywać kolejne recepty na udane i godziwe życie własne. Przypomnę w tym miejscu etymologię pojęcia tradycji. „*Tradycja* to zapożyczenie z łacińskiego *traditio*, a łacińskie *traditio* to rzeczownik odsłowny od czasownika *trado*, *tradere*, a wreszcie *trado* to pierwotnie złożenie z *trans* i *do*, a więc *tradere* to »z rąk do rąk podawać, wręczać, dawać, oddawać, przekazywać« (*tradere memoriae* to »oddawać coś, czyli powierzyć coś zbiorowej pamięci«, *tradereposteris* to »oddać coś potomnym, czyli powierzyć coś ich pamięci«). Stąd *traditio* to etymologicznie »podawanie czegoś z rąk do rąk«"[5]. Jakie zatem wartości i zasady życia mamy podawać sobie z „ręki do ręki" w naszym życiu prywatnym? Czy potrzebujemy wsparcia ze strony pradziadów, aby umieć odnaleźć się w czasie niedzielnych zakupów w supermarkecie i taki sens egzystencjalny z nich wycisnąć, który nasze życie będzie mogło przeżuwać skutecznie przez kolejny tydzień?

Tradycja w życiu prywatnym rzadko czuje się dobrze. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że im lepiej tradycja czuje się w naszym życiu prywatnym, tym naraża je ona na większe niebezpieczeństwo ze strony tzw. wielkich wartości, które uważa się powszechnie za ważniejsze od każdego życia prywatnego. W naszej tradycji znajdziemy przynajmniej dwa przykłady reprezentowa-

5 B. Walczak, *Słowo na otwarcie konferencji*, w: Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś (red.) *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2002, s. 10.

a child.) This quotation should be reformulated so as to allow several logical operations on the Cicero's thought. Therefore, "If I do not know what has been transacted in former times, I am a child." Note that the reformulated Cicero's sentence logically results in a sentence, "If I am not a child, I know what has been transacted in former times," but in any case, the sentence does not constitute a reason for a sentence, "If I know what has been transacted in former times, I am not a child" .From a logical point of view, we can know history and yet be children, but it is impossible for anyone to be a child, and yet not to know their history. Logic tells us that accepting the Cicero's idea, we must avoid the two assertions to be equally valid (or rather invalid): the first, "I know what has been transacted in former times, and I am a child" and the second, "I know what has been transacted in former times and I am not a child." Questions about the past still arise emotions and anxiety. What do we expect from tradition? Is it worth looking for anything in tradition? Is it not that history teaches us only that it does not teach us anything? If knowledge of our grandfathers' history taught their grandchildren anything, the world would long be more beautiful and better. If the world is not beautiful and good yet, it means that for a few thousand years, successive generations either have not been looking in their past for prescriptions for a noble and successful life, or they have not been able to find such prescriptions.

We already know the present needs the past to build on its foundation projects of a new, painfully up-to-date present life. But does every present of our life need the past? Do we need the past in our private lives, in the emotional relationships with our partners, children, parents and other humans who are close to us? Once life experience developed more slowly than the people who shared it. Perhaps then the past felt quite well in the showrooms of the present. We searched for the spirits of ancient ancestors to draw from their life experiences another formula for a successful and decent life. At this point, I shall recall the etymology of the concept of tradition. "*Tradition* originates from the Latin *traditio,* while the Latin *traditio* is a verbal noun from the verb *trado*, *tradere* and, finally, *trado* comes from the original compound of *trans* and *do* and thus *tradere* means "to hand round, to hand in, hand over, to give, to pass" (*tradere memoriae* means "to hand something over, entrust something to the collective memory", *tradere posteris* stands for "handing something over to posterity, or entrusting something to their memory"). Thence *traditio* etymologically means "to hand something round."[5] Therefore, what values and principles of life are we supposed to hand round in our private lives? Do we need our grandparents' support to find ourselves at our Sunday shopping in a supermarket and what existential meaning to draw from it so that we could ponder it over effectively for another week?

Tradition rarely feels good in our private life. We can even venture to say that the better tradition feels in our private life, the greater the danger is of the so called great values which are generally considered more important than any private life. In our tradition, we can find at least two examples of tradition and private life representing two different interests. It turns out that the tradition-oriented attitude may be unfavorable to those who have adopted it.

The first example can be found in *The Odyssey*. Among many adventures described in the story, one takes place on an island whose residents, known as

5 Bogdan Walczak, *Słowo na otwarcie konferencji*, in: Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś (eds.), *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, The Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Poznań 2002, p. 10 (my tanslation).

nia przez tradycję i życie prywatne dwóch różnych interesów. Okazuje się, że postawa służąca tradycji może być niekorzystna dla tych, którzy ją przyjęli.

Przykład pierwszy znajdujemy w *Odysei*. Wśród licznych przygód tworzących jej historię jedna wydarza się na wyspie, której mieszkańcy, zwani Lotofagami, karmią wszystkich gości ziołami lotosu. Zioła te odbierają ludziom pamięć. Także towarzysze Odyseusza, szczerze ugoszczeni przez Lotofagów, szybko zapomnieli o swojej przeszłości, z której utkana była ich dotychczasowa droga prowadząca do Itaki. Chcą pozostać na wyspie, na której bez trudu znajdują swoje nowe domy. Odyseusz wciąż jednak czuje się mocno związany pamięcią z Itaką. Postanawia za wszelką cenę dochować wierności wyzwaniom przeszłości i dlatego kierując się fortelem, uprowadza swych towarzyszy na statek, którym mają popłynąć do Itaki. Wraca pamięć opuszczonego przed dwudziestu laty ojczystego miasta. Tradycja i tym razem wygrywa. Towarzyszom Odyseusza nie będzie jednak dane wrócić do Itaki. Ukarani przez Heliosa za zjedzenie jego krów, znajdą kres swej wędrówki na dnie morza. Gdyby pozostali na wyspie Lotofagów, najpewniej żyliby jeszcze długo i szczęśliwie.

Przykładu drugiego dostarcza Sokrates, który w przeciwieństwie do bohaterów *Odysei* jest postacią jak najbardziej historyczną. Choć Sokrates nie rozpijał młodych ludzi, nie namawiał ich do palenia papierosów i zażywania narkotyków oraz nie propagował również przemocy ani rozwiązłego trybu życia, został przez sąd ateński skazany na karę śmierci za demoralizowanie młodzieży. Zanim chłopcy nie spotkali Sokratesa, byli przekonani, że ich przyszłość zależy bezpośrednio od dziedziczonej przez nich przeszłości. Obowiązywała zasada: „Powiedz mi, kim był (jest) twój ojciec, a powiem ci, kim będziesz". Cele i wartości życia były w Atenach wyznaczone przez obyczaj i tradycję. Młody człowiek nie musiał szukać odpowiedzi na pytanie – kim chce być, ponieważ odpowiedź ta już na niego czekała w chwili urodzin. Tymczasem od Sokratesa dowiadywał się, że jest, a w każdym razie powinno być, inaczej, że mianowicie: jeśli chce w pełni przeżyć swoje życie, musi sam troszczyć się o swój sposób życia. Hegel tak charakteryzuje tę naukę: *„człowiek nie może się niczego nauczyć, w szczególności też nie może nauczyć się cnoty. […] Sokrates nie powiedział jedynie, iż człowiek jest miarą wszystkich rzeczy, ale dodał przy tym, iż człowiek jako myślący jest tą miarą"* [6]. Wbrew zastanej tradycji Sokrates utrzymywał, że syn garbarza nie musi być garbarzem. W *Obronie Sokratesa* Ksenofonta czytamy: *„Anytos, który był szanowanym mężem, znienawidził Sokratesa z tego powodu, że ten powiedział mu, iż powinien wychowywać swego syna nie w kierunku garbarstwa, lecz w sposób godny wolnego męża"*. Garbarzowi Anytosowi słowa Sokratesa nie przypadły do gustu. Zgodnie z tradycją jako ojciec Trazybula wiedział przecież najlepiej, co jest dla niego dobre, a co nie. Dlatego nie mógł pogodzić się z tym, że Trazybul zamiast pracować w jego warsztacie wolał uczestniczyć w wielogodzinnych dysputach z Sokratesem. Sam Sokrates przyznaje, *„że zawarł znajomość z tym synem Anytosa i żadnych złych skłonności w nim nie odkrył; prorokuje jednak, że chociaż ojciec zagania go do owej przeznaczonej dla niewolnika pracy, to jednak nie pozostanie on przy niej. Ponieważ zaś wokół siebie nie ma żadnego uczciwego męża, który mógłby się nim zająć, więc popadnie w złe żądze i pogrąży się przez to po uszy w rozpuście"*. Niestety, przepowiednia Sokratesa się spełniła – ponieważ Trazybul pił dzień i noc, szybko stał się człowiekiem pozbawionym wszelkich zasad[7]. Na

6 G. W. F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, tom I, przeł. Ś. F. Nowicki, PWN, Warszawa 1994, s. 574-575.

7 Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, &&, s. 29-31.

Lotus-Eaters, feed all their guests with lotus herbs. The herbs make people forget things. Odysseus's companions, frankly treated by the Lotus-Eaters, quickly forget their past of which their road to Ithaca has been woven so far. They want to stay on the island, where they easily find their new homes. Odysseus's memory, however, still feels strongly connected with Ithaca. He decides to remain faithful to the challenges of the past at any price and, therefore, he resorts to a trick and abducts his companions onto the ship to sail to Ithaca. The memory picture of their native city, left twenty years ago, comes back. Again, it is tradition that wins. Odysseus's companions are not, however, destined to return to Ithaca. Punished by Helios for eating his cows, they will end their journey on the sea bottom. If they had stayed on the Island of the Lotus-Eaters, they would have probably lived long and prospered.

The second example is provided by Socrates, who, unlike the heroes of *The Odyssey*, is a thoroughly historical figure. Although Socrates did not induce young people to drink, he urged them neither to smoke cigarettes, nor to take drugs, nor did he promote violence or dissolute life, the Athenian court sentenced him to death for the corruption of youth. Before the boys met Socrates, they had been convinced that their future would depend directly on their inherited past. The rule was: "Tell me who your father was (is) and I'll tell you who you are." In Athens, principles and values of life were determined by custom and tradition. Young men did not have to seek an answer to the question of who they wanted to be, because the answer had already been waiting for them since the moment of their birth. Meanwhile, they learned from Socrates that it was, or in any case, it should be otherwise, namely, if they wanted to fully live their lives, they had to take care of their way of life. Hegel interprets this as follows, "Human beings can learn nothing, not even virtue. (...) Socrates too makes the human being the measure, but this measure is spirit, or one's thinking (…)."[6] Contrary to the extant tradition, Socrates insisted that a tanner's son did not have to be a tanner. In his *Defence of Socrates,* Xenophon says, citing Socrates, "There goes a Man, said he, not a little vain-glorious, on supposing he shall have achieved something great and noble, in putting me to Death, because I once said, that since he himself had been dignified with some of the chief Offices in the City, it was wrong in him to breed up his Son to the Trade of a Tanner: - But he must be a fool, continued Socrates, who seeth not that He who at all Times performs things useful, and excellent, is alone the Hero." Tanner Anytus did not like Socrates's words. According to tradition, as Thrasybulus's father, he knew best what was good for him and what was not. Therefore, he could not come to terms with the fact that, instead of working in his workshop, Thrasybulus chose to participate in lengthy debates with Socrates. Socrates himself admits, "Now it happened, I was once, for a short time, with this same son of Anytus; and plainly perceiving he neither wanted Talents nor Activity, therefore I said, it was not fitting that the young Man should continue in such a Station: - But, continuing as he still doth; destitute at the same Time of any virtuous Instructor, to guide and restrain him within the Bounds of Duty; he must soon fall a Prey to some evil Inclination, that will hurry him headlong into Vice, and Ruin. And, thus speaking, Socrates prophesied not untruly; for the young Man delighted so much in Wine, that he ceased not drinking, whether Night or Day; whereby he became perfectly useless to his Company, to his Friends, and even to himself (…)."[7] Against tradition, it was philosopher Socrates,

6 Georg W. F. Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*: Greek philosophy, translated by Robert F. Brown, Oxford University Press, 2006, pp. 136-137.

7 Xenophon, *Xenophon's Memoirs of Socrates; with The defense of*

przekór tradycji to nie rodzony ojciec Trazybula, lecz filozof Sokrates okazał się dobrym i przenikliwym znawcą jego osobowości oraz życiowych możliwości i potrzeb. W naszkicowanym przez Sokratesa filozoficznym obrazie więzi międzyludzkich ojcostwo traci monopol na prawdę i słuszność. Przyszłość naszego życia ma zależeć od odwagi, z jaką czynimy je przedmiotem i źródłem własnego myślenia, a nie od natarczywości oczekiwań tradycji najpełniej i najmocniej reprezentowanej dotąd przez rodziców. Filozofia Sokratesa nazywała po imieniu zmiany, których doniosłości i zakresu większość Ateńczyków nie potrafiła jeszcze własnym rozumem ogarnąć. Choć byli oni zakładnikami tradycji, nie wiedzieli zarazem, że skazani są na życie wewnątrz jej horyzontu. Sokrates znajdując w człowieku powołanie do wolności, której źródłem jest zapatrzone w siebie myślenie, wydobył ten horyzont z niebytu. Kiedy okazało się, że żyć można, a być może nawet trzeba, inaczej, dotychczasowe formy życia przestały być atrakcyjne i straciły moc uwodzenia. Zanim historia skazała je na wieczne niespełnienie, ich rzecznicy zdążyli jednak jeszcze wręczyć Sokratesowi kielich z cykutą. Filozof musiał umrzeć, ponieważ okazał się posłańcem złych wieści. Sokrates nie tworzył historii, lecz miał jedynie odwagę użyczać jej głosu, reprezentować ją swoim filozoficznym myśleniem. W świecie tego myślenia wspólnota rodzinna nie emanowała już dawną świętością i niezłomnością. Więzy krwi ustępują miejsca więzom rozumu, piękna i serca.

Przykład Sokratesa pokazuje, że walka z tradycją często bywa bardzo niebezpieczna. Na inne demony tkwiące w tradycji zwraca uwagę Andreas Bodenstein zwany Karlstadtem (1480-1541), wybitny protestancki myśliciel i teolog, który żalił się w swoich pismach, że nie może zapanować nad widmami własnej przeszłości. Karlstadt był zdecydowanym ikonoklastą: *„Obrazy są nieme i głuche ani nie widzą, ani nie słyszą, niczego się nie mogą nauczyć, ani z kolei nauczać, i niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy. Z tego też wynika, iż do niczego też nie służą. […]Dlatego nieprawdą jest, iż obrazy są księgami ludzi prostych. Albowiem nie mogą oni nauczyć się zbawienia ani też zaczerpnąć z obrazu czegokolwiek służącego zbawieniu lub życiu chrześcijańskiemu"*[8]*.* Karlstadt chciał żyć w świecie uwolnionym od pozornej mocy obrazów. Jego dramat brał się nie stąd, że obrazów nie kochał, ale stąd, że je nienawidził. Człowiek zaś zniewolony jest nie tylko przez to, co kocha, lecz także przez to, czego nienawidzi i czego się lęka. Nienawiść i lęk potrafią być namiętnościami równie ślepymi jak miłość. Te uczucia różni jedynie barwa, a nie zakres. Karlstadt przyznaje: *„Moje serce od dzieciństwa zostało wychowane i wyrosło w duchu oddawania czci obrazom i poważania dla nich i ma w sobie szkodliwą bojaźń, której chętnie bym się pozbył, lecz nie mogę. A więc trwam w obawie, iż nie wolno mi spalić żadnych olejnych bałwanów. Boję się, że diabelski błazen mógłby na mnie naskoczyć. Chociaż z jednej strony mam Pismo Święte i wiem, że obrazy nic nie mogą, że nie mają one życia, krwi czy ducha. Lecz z drugiej strony trzyma mnie strach i nadal boję się malowanego diabła.[...]Obrazy są powodem upadku człowieka, są pułapką szubieniczną zastawioną na niego i przyczyną klęsk"*[9]*.* Karlstadt przyznaje, że jego serce wypełnione jest „szkodliwą bojaźnią", którą zawdzięcza swemu rodzinnemu wychowaniu. Karlstadt nie tylko wie, że obrazy są „powodem upadku człowieka"; wie również, że są one bezsilne i nic nie mogą uczynić. Mimo to wciąż żyje w strachu, którego źródłem jest namalowa-

8 *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500-1600,* Wybrał i opracował J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 114-116.

9 Ibidem.

rather than Thrasybulus's father, who appeared to be a good and insightful judge of his personality, existential possibilities and needs. In the philosophical picture of the interpersonal relations sketched by Socrates, fatherhood loses monopoly on truth and right. Our life's future is to depend on the courage with which we make it the subject and the source of our thinking, rather than on the insistence on traditional expectations, most fully and strongly represented by our parents. Socrates's philosophy describes the actual nature of changes the importance and scope of which most Athenians could not even comprehend with their minds. Although they were held hostage by tradition, they did not know they were also condemned to live within its horizon. Finding in man the calling for freedom, rooted in the self-oriented thinking, Socrates took the horizon out of nothingness. When it appeared that it was possible, and perhaps even necessary, to live otherwise, the existing forms of life ceased to be attractive and lost the power of seduction. Before history condemned them to eternal failure, their advocates, however, managed to give Socrates a cup of hemlock. The philosopher had to die because he was a messenger of bad news. Socrates did not create history, but he just had the courage to lend it a voice, to represent it with his philosophical thinking. In the world of this thinking, the family community no longer emanated with the old holiness and indomitability. Blood ties gave way to the ties of reason, beauty and heart.

The example of Socrates shows that the struggle against tradition is often very dangerous. Andreas Bodenstein, also known as Carlstadt (1480 - 1541), a prominent Protestant theologian and thinker, mentioned other demons rooted in tradition. In his texts, he complained he could not control the ghosts of the past. Carlstadt was a strong iconoclast, "Since images are mute and deaf – incapable of seeing, hearing, learning, or teaching – and point to nothing other than to mere flesh which is of no benefit, it follows inevitably that they are useless.[...] So it is untrue that images are the books of the illiterate. Because they cannot learn any salvation, nor can they take anything from the image that would serve salvation or the Christian life."[8] Carlstadt wanted to live in a world free from the apparent power of images. His drama did not result from the fact that he did not love the images, but that he hated them. People are enslaved not only by what they love, but also by what they hate and fear. Hatred and fear can be just as blind as love. These feelings differ just in terms of color, rather than scope. Carlstadt admitted that since his childhood, his heart had been brought up and grown up in the spirit of the worship of images and respect for them, and so it was filled with harmful fear he would gladly get rid of, but he could not. And so he still feared to burn any oil idols. He feared that a devil could attack him. On the one hand, he had the Bible and he knew the images were powerless, they had no life, blood, nor spirit. But on the other hand, he was kept by the fear and was still afraid of a painted devil. He said that images were the cause of the fall of man, they were like gallows and the cause of disasters. Carlstadt admitted his heart was filled with "harmful fear" which he owed to his family upbringing. He knew the images were "the cause of the fall of man", but he also knew they were powerless and could do nothing. Nevertheless, he still lived in fear, the source of which was a painted devil.[9] In Carlstadt's words two traditions

Socrates, before his judges, translated by Sarah Fielding, University of Michigan, 2006, pp. 19-20.

8 Edward J. Furcha, tr. and ed., *The Essential Carlstadt,* Waterloo, Ontario, and Scottdale, Pennsylvania: Herald Press, 1995, pp. 107-9 (my translation).

9 See: ibid.

ny diabeł. U Karlstadta spotykają się dwie tradycje: zła i dobra. Złą tradycję wiary w moc namalowanego diabła Karlstadt wyssał z mlekiem matki; natomiast tradycja dobra rozkwitła w jego życiu dzięki światłu wiedzy reformacji, w którym żaden namalowany diabeł nigdy nie zszedł z żadnego obrazu i najpewniej nigdy z niego nie zejdzie. Nienawiść Karlstadta do obrazów sprawiła, że jego rozum bezradny był wobec strachu, jakie w nim one budziły. Rozum okazuje się w tej historii bardzo zwodniczym towarzyszem ludzkiego losu.

Rozum skazany jest na zastany język i dlatego nigdy nie zaczyna niczego od absolutnie nowego początku. Bo każdy język jest starszy i większy od każdego z nas. Rozum potrafi tylko myśleć. Myślenie zaś skazuje nas na język, w którym zawsze założona jest jakaś przeszłość. Nawet kiedy od niej uciekamy, jest w nas obecna jako przyczyna naszej ucieczki. Język skazuje nas na sens, gdyż ten, niby zawsze spragniony życia chwast, wcześniej czy później wyrośnie nawet na największym językowym absurdzie i bełkocie. Nie tak łatwo jednak wyeliminować z naszej egzystencjalnej duchowości wszystkie momenty transcendencji, gdyż ta, wyrzucana skutecznie drzwiami doświadczania samego życia, wraca do niego oknami nawet najbardziej metodologicznie rozproszonego namysłu nad nim. Wiedział już o tym Nietzsche, gdy obawiał się, że człowiek nigdy nie uwolni się od Boga, ponieważ wciąż musi wierzyć w gramatykę. Gdzie kultura, tam język, a gdzie język, tam piekło gramatyki, której trzeba umieć sprostać. Język skazuje nas na uległość i pokorę. Nawet najbardziej radykalny literacki bunt przeciwko językowi skazany jest na niepowodzenie, ponieważ jest w nim obecna wiara w możliwości języka. Wcześniej biblijnemu Jonaszowi nie udało się uciec przed głosem Boga, ponieważ cały czas, w każdym tu i teraz swojego po ludzku marnego życia, uciekał przed Nim w granicach wiary, których przekroczenie tożsame było dla niego z samowykluczeniem się z grona ludzi żywych. Jak długo mówimy Bogu nie, tak długo podążamy jego śladami. Nieobecność Boga możliwa jest tylko tam, gdzie panuje duch absolutnego milczenia, które jest tylko i wyłącznie twarzą totalnego zapomnienia. Także jedyna droga uwolnienia od tradycji przebiega przez coraz bardziej liczne zakamarki niepamięci.

Nie inaczej jest z pięknem. W *Niewczesnych rozważaniach* Nietzschego znajdujemy długi cytat, który można potraktować jako przenikliwą diagnozę dylematów życia demokratycznego: *„A nawet gdybyśmy żadnych nadziei nie wiązali z przyszłością, nasze dziwne istnienie właśnie w teraźniejszości najusilniej zachęca nas do życia wedle własnej miary i prawa; niewytłumaczalny fakt, że żyjemy właśnie dziś, choć mieliśmy nieskończony czas na powstanie, że nie posiadamy nic prócz tego ułamka dnia dzisiejszego i w nim mamy pokazać, dlaczego i po co powstaliśmy właśnie teraz. Sami przed sobą odpowiedzialni jesteśmy za nasze istnienie; a zatem chcemy być także prawdziwymi sternikami tego istnienia i uchronić naszą egzystencję przed bezmyślną przypadkowością. Trzeba brać ją cokolwiek zuchwale i ryzykownie: zwłaszcza że tak w najgorszym, jak w najlepszym razie przyjdzie nam ją utracić. [...] Nikt nie może zbudować ci mostu, którym akurat ty miałbyś przeprawiać się przez rzekę życia – nikt oprócz ciebie samego. Istnieje wprawdzie bez liku ścieżek, mostów i półbogów, chętnych, by przenieść cię przez rzekę – ale za cenę ciebie samego: musiałbyś oddać się w zastaw i zatracić. Istnieje na świecie jedna jedyna droga, którą nie może pójść nikt prócz ciebie”*[10]. Jedynie ten ludzki los, który mamy odwagę pisać słowami czerpanymi z doświadczenia samotności, zasługuje

10 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania,* przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Michalski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 171-172.

meet: the good and the evil. Carlstadt takes the bad tradition of faith in the painted devil in with his mother's milk, while the good tradition flourishes in his life owing to the Reformation knowledge in the light of which no painted devil has ever come down from any image and most certainly it will never do so. Carlstadt's hatred to images makes his mind helpless against the fear they have arisen in him. In this story, reason appears to be a very deceptive companion of human destiny.

Reason is bound to an extant language and therefore never starts anything from an absolutely new beginning. Because every language is older and greater than any of us. Reason can only think. The language imposed on us by thinking always assumes some past. Even when we escape from it, it still exists in us as the cause of our escape. Language forces us to make sense, because, like weed always thirsty for life, sooner or later it will grow even on the greatest linguistic absurd and gabble. Not so easily can we eliminate all moments of transcendence from our existential spirituality, because, thrown out effectively through the door of life experience, it returns to it through the windows of the most methodologically diffuse reflection on it. Nietzsche already knew it, when he feared that men would never free themselves from God, because they still had to believe in grammar. Culture is always accompanied by language, and language is always accompanied by the hell of grammar we should be able to cope with. Language condemns us to submission and humility. Even the most radical literary rebellion against language is doomed to failure because it is based on the belief in the possibilities of language. Previously, the biblical Jonah could not escape the voice of God, because all the time, in every here-and-then of his humanly miserable life, he fled before him within the limits of his faith, as for him exceeding them meant self-exclusion from the circle of living people. We follow God's footsteps as long as we say "no" to him. God can be absent only where the spirit of absolute silence prevails, and the silence is just a face of utter oblivion. Thus, the only way to liberation from tradition goes through the more and more numerous recesses of oblivion.

It is no different with beauty. Nietzsche's *Untimely Meditations* contain a long quotation which may be treated as a penetrating diagnosis of the dilemmas of democratic life, "But even if the future gave us no cause for hope – the fact of our existing at all in this here-and-now must be the strongest incentive to us to live according to our own laws and standards: the inexplicable fact that we live precisely today, when we had all infinite time in which to come into existence, that we possess only a shortlived today in which to demonstrate why and to what end we came into existence now and at no other time. We are responsible to ourselves for our own existence, consequently we want to be the true helmsman of this existence and refuse to allow our existence to resemble a mindless act of chance. One has to take a somewhat bold and dangerous line with this existence: especially as, whatever happens, we are bound to lose it. [...] No one can construct for you the bridge upon which precisely you must cross the stream of life, no one but you yourself alone. There are, to be sure, countless paths and bridges and demi-gods which would bear you through this stream; but only at the cost of yourself: you would put yourself in pawn and lose yourself. There exists in the world a single path along which no one can go except you […].”[10] According to Nietzsche, the only human fate that deserves affirmation is the one that we have the courage to write with words drawn from the

10 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations,* translated by R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, 1983, pp. 128-129.

według Nietzschego na afirmację. Tylko wtedy nasze życie jest bowiem autentyczne i jako takie również prawdziwe w swoich własnych granicach. Nie jest to łatwe życie, ponieważ wszędzie czyhają nań zakamarki zastanych autorytetów, które kuszą ciepłem pewnego sensu oraz stabilnością prowadzących do niego dróg. Wystarczy „dać się w zastaw", a natychmiast rozpłynie się mgła niepewności, która często skazuje nas na nerwowe dreptanie w miejscu. Iść za kimś, znaczy jednak stać się kolejnym anonimowym ogniwem łańcucha losu, z którego nigdy nie uda nam się wycisnąć własnej historii.

Zwłaszcza artyści nie chcą, by ich piękne dzieła uwiązane były do łańcucha historii. Warto w tym miejscu wspomnieć o kilku artystycznych wydarzeniach nadal wytyczających główne drogi, na których sztuka wciąż porzuca gramatykę. Jeszcze do niedawna, to znaczy do pierwszych, artystycznych ekscesów dadaistów i Marcela Duchampa świat sztuki, a zatem i świat obrazów, miał swoje prawa, zakazy i nakazy, a więc i jakąś gramatykę, która jest ich wspólną nazwą. Wprawdzie wcześniej już impresjoniści i ekspresjoniści zaczęli wadzić się zarówno z językiem sztuki, jak i jego potencjalną gramatyką, ale w sporze tym – przyznać trzeba – mogli zawsze powołać się na gramatyczny argument ręki, która ciągle gramatycznie wiedziała, bo gramatycznie wiedzieć musiała, jak trzeba trzymać gramatycznie pędzel, żeby był on estetycznie i artystycznie skuteczny. Dadaiści stawiają na przypadek i zaskoczenie, Duchamp – na kreatywną moc każdej artystycznej woli. Dadaiści wyciągają wiersze z kapelusza, Duchamp znajduje dzieła sztuki w toalecie i łazience. Kiedy Jacksona Pollocka znudziły konwencjonalne metody malowania obrazów, położył płótno na podłodze, a następnie zaczął wylewać na nie różne farby. Jako symboliczny początek pop-artu uważa się najczęściej artystyczne działanie amerykańskiego artysty Roberta Rauschenberga z roku 1953, który kupił od swojego starszego kolegi Willema de Kooninga za butelkę whisky jego rysunek, a następnie go wymazał i podpisał swoim nazwiskiem. W czasie studiów Rauschenberg utrzymywał się z pracy śmieciarza, co najpewniej wpłynęło na jego zainteresowanie wszelkimi możliwymi rupieciami, które często umieszczał w swoich obrazach. Nie wiemy, co było subiektywną przyczyną tych artystycznych działań oraz jaki był ich subiektywny sens. Wiemy jedynie, że udało im się wycisnąć ciało sztuki z gorsetu konieczności, z którymi była ona dotąd utożsamiana.

Dzisiejszy artysta jest wolny od ascetycznej mądrości stylu i rozwiązłej surowości kunsztu mistrzów Grecji, średniowiecza, renesansu i akademizmu, które stawiały skuteczny opór atawistycznym pragnieniom trwania w stanie wiecznej anarchii. Współczesny artysta jest boleśnie sam. Nie ma Boga, w którego często wierzy – nie ma zatem i prawdy, i dobra. Choć niemożliwa jest etyka, wciąż jednak możliwa pozostaje sztuka. Choć malarz wie, ze może z płótnem zrobić wszystko, wie także nazbyt dobrze, że nie każdy owoc jego twórczej namiętności dojrzeje w świecie sztuki jako jej dzieło. Wolność nie polega na rozumieniu konieczności, ale na artystycznej odwadze ich tworzenia. Choć nie ma już zasad piękna, wciąż żywa potrafi być nadzieja, której niekiedy jest ono źródłem. Artysta może pozwolić sobie na nieskończenie wiele dowolnych gestów artystycznych; nie każdy z nich zastygnie jednak w postaci kolejnej konieczności artystycznej i estetycznej. I tak wraz z Nietzschem wchodzimy w świat, w którym samo życie, a być może nawet tylko życie użycza sztuce tworzywa niezbędnego do tworzenia dzieł sztuki.

Artyści współcześni traktują często nietzscheański

experience of loneliness. Only then is our life authentic and true within its own limits. This is not an easy life, as everywhere recesses of extant authorities already lurk for it, tempting with the warmth of a dependable sense and stability of the paths that lead to it. It suffices to simply "put oneself in pawn" and the mist of uncertainty, which often condemns us to nervously run on the spot, will immediately dissolve. To follow another man's steps, however, means to become another anonymous link in the chain of fate from which we will never be able to extract our individual history.

Especially artists do not want their beautiful works to be tied to the chain of history. Here we should mention a few artistic events still marking out the main routes along which art continues to abandon grammar. Until recently, i.e. until the first artistic excesses of Dadaists and Marcel Duchamp, the world of art, and hence the world of images, had its rights, prohibitions and imperatives and therefore some grammar, being their common name. Although previously Impressionists and Expressionists already started to bicker with both the language of art and its potential grammar, yet in that dispute – we must admit – they could always rely on the grammatical argument of the hand that still grammatically knew, as it had to know grammatically, how to grammatically keep a brush so that it was aesthetically and artistically effective. Dadaists bet on a coincidence and surprise, Duchamp – on the creative power of each artistic will. Dadaists would pull poems out of a hat, Duchamp would find works of art in a toilet and bathroom. When Jackson Pollock got bored with conventional methods of painting, he put the canvas on the floor and then began to pour different colors on them. Most often, the symbolic beginning of pop-art is said to be the artistic performance by American artist Robert Rauschenberg, who in 1953 bought from his older colleague, Willem de Kooning, his drawing for a bottle of whiskey, and then erased it and signed with his own name. During his studies, Rauschenberg worked as a garbage collector, which probably contributed to his interest in any possible junk he often placed in his paintings. We know neither the subjective cause of the artistic activities, nor their subjective meaning. We just know that they managed to pull the body of art out of the corset of necessity with which it had been previously identified.

Today's artist is free from the ascetic wisdom of style and the promiscuous severity of the craftsmanship represented by Greek, Medieval, Renaissance and academic masters who effectively resisted the atavistic desire to remain in a state of eternal anarchy. The contemporary artist is painfully alone. There is no God in whom they often believe – and therefore there is neither truth, nor goodness. Although ethics is impossible, art remains feasible. Although the painter knows they can do anything with the canvas, they also know too well that not every fruit of their creative passion will ripen in the world of art as their work. Freedom does not consist in understanding necessities, but in the artistic courage to create them. There are no longer rules for beauty, yet hope, whose frequent source is beauty, can be still alive. The artist can afford to perform infinitely many artistic gestures; not all of them, however, will freeze in one more form of artistic and aesthetic necessity. Thus, along with Nietzsche, we enter a world in which life itself, and perhaps even life alone, lends art the material inevitable to create works of art.

Modern artists often treat the Nietzschean imperative to create new necessities as another corset imposed on

nakaz tworzenia nowych konieczności jako kolejny gorset narzucany im przez rzeczywistość sztuki, który ogranicza ich wolność, ponieważ zmusza ich do tworzenia kolejnych obrazów świata za pomocą wciąż narzucanych mu nowych konieczności. Także konieczności tworzone w granicach sztuki zapowiadają bowiem nowe formy przymusu i inwigilacji. Jak to trafnie zauważył kiedyś Marcin Berdyszak: „Każdy z nas nie wie na swój własny sposób, natomiast wiemy podobnie"[11]. Kiedy wiemy, wcześniej czy później nasza oryginalność i niepowtarzalność muszą się rozbić na czyhających na nas rafach myślowych – bo językowych – schematów. Wciąż zatem obracamy się w wizji świata, który nasycany jest różnymi koniecznościami: stare zastępujemy nowymi. Cóż z tego, że dziś tworzymy nowe konieczności, jeśli już jutro będziemy mogli próbować je zrozumieć. Tym samym wracamy przecież do wizji wolności, która polega bądź to na artystycznym rozumieniu estetycznych konieczności, bądź to raczej na estetycznym rozumieniu artystycznych konieczności. Dlatego artyści próbują iść jeszcze dalej. Szukają świata wolnego od wszelkich konieczności – i tych zastanych, i tych tworzonych. W tym świecie głównym tworzywem dzieła ma być wieczny przypadek, ciągłe zaskoczenie, absolutna niepewność oraz bezgraniczna nieprzewidywalność.

Tradycji i obyczaju, a zatem wszelkiej przeszłości, nie chcą i nie potrafią smakować również nasze serca. Choć żyjemy niewątpliwie w społeczeństwie konsumpcyjnym, nasza prywatność nie sprowadza się jednak do powielania konsumpcyjnych sposobów życia. Nawet stuprocentowy konsument chce bowiem od życia czegoś, czego nigdy nie uda mu się kupić w żadnym supermarkecie. Bywa, że chce tego czegoś od życia niezwykle rzadko, ale bywa i tak, że chce tego niezwykle często, by nie powiedzieć zawsze. Być może nasze wieczne pragnienie miłości, która w każdych czasach była zawsze najbardziej radykalnym krzykiem niezgody na samotność, tylko wtedy może karmić się nadzieją zaspokojenia, jeśli nie potrafi znaleźć w sobie pokory, której jedynym źródłem jest przeżyta już przeszłość. Właśnie wówczas nasza prywatność potrzebuje rytuałów i liturgii, przedwczorajszych zasad oraz wczorajszych od nich nieskutecznych ucieczek. Miłość, która kroczy zastanymi śladami, wcześniej czy później musi udławić się potrzebą przeżywania ciągłej przeszłości. W życiu prywatnym potrzebujemy wsparcia ze strony przeszłości, kiedy nie ma w nim autentycznych więzi emocjonalnych. Gdy milczy serce, jedynie tradycja i obyczaj potrafią powiedzieć nam, co mamy robić z drugim człowiekiem, jaką mamy tworzyć z nim wspólnotę, jakie wartości i cele mają nas jednoczyć, a jakie dzielić. Kiedy natomiast nasze serca krzyczą, obyczaj i tradycja nie mają nam nic do powiedzenia. W społeczeństwie konsumpcyjnym głos serca wydaje się najbardziej donośny. Choć jest to najczęściej serce skupione nie na drugim człowieku, lecz na sobie samym, pozostaje wszelako cały czas sercem. To rozkrzyczane serce żyje w błogim przekonaniu, że przeszłość, która próbuje niekiedy pojawić się w nim pod postacią tradycji i obyczaju, nie ma mu nic do zaoferowania. Dlatego nie zwraca się w stronę przeszłości, ale też z tych samych powodów nie wypatruje sensu swej egzystencji w jakiejkolwiek przyszłości. W społeczeństwie konsumpcyjnym jazgotliwa i żywa jest tylko teraźniejszość. Przeszłość i przyszłość potrafią jedynie przeszkadzać. Również w świecie miłości jest tylko miejsce i czas na wieczną teraźniejszość. Jedynie bowiem miłość nie pyta o swoją genezę ani nie potrafi wyobrazić sobie swego kresu. Kiedy wchodzę do supermarketu lub na stadion, kiedy wsiadam do pociągu lub na karuzelę, kiedy wchodzę do szkoły lub na dach,

11 M. Berdyszak, 1993-2001, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, przeł. E. Przybył.

them by the reality of art which limits their freedom, because it forces them to create a sequence of successive images of the world, using new necessities still imposed on it. Even the necessities developed within the boundaries of art herald new forms of coercion and surveillance. As Marcin Berdyszak once pointed out rightly, "Everyone of us does not know in one's own way, but we all know alike."[11] When we know, sooner or later, our originality and uniqueness have to crash against the reefs of intellectual – or linguistic – schemes that lurk for us. So we still rotate in the vision of the world which becomes permeated with different necessities: the new replaces the old. What is the point in creating new necessities today, if tomorrow we can try to understand them? Thus, we return to the vision of freedom which either consists in the artistic meaning of an aesthetic necessity, or rather in the aesthetic meaning of an artistic necessity. Therefore, artists try to go even further.They search for a world free from all necessities – both the already existing and those created. In this world the main material for artworks is a permanent coincidence, constant surprise, absolute uncertainty and boundless unpredictability.

Our hearts neither want, nor can taste tradition and custom, and therefore the past. Though we undoubtedly live in the consumer society, our privacy is not simply to reproduce consumer lifestyles. Even a hundred percent consumer wants from life something they will never be able to buy in any supermarket. Sometimes they want something from life very rarely, but sometimes they want this very often, if not always. Perhaps our eternal desire for love, which has always been the most radical cry of protest against loneliness, can only be nourished by the hope for satisfaction if it is not able to find humility whose only source is the past. Then our privacy needs rituals and liturgies, rules, old principles and recent, ineffective escapes from them. Love that follows the extant footsteps sooner or later must stifle with the need to live the continuous past. When our private life lacks real emotional relations, we need the support of the past. When the heart is silent, only tradition and custom are able to tell us what to do with other people, what community to create with them, which values and objectives are to unite us, and which to divide. But when our hearts shout, custom and tradition have nothing to tell us. In the consumer society, the voice of the heart seems to be the loudest. Although the heart most often focuses on itself, rather than on another person, it still remains the heart. This clamouring heart lives in a blissful belief that the past, which sometimes tries to appear in it in the form of traditions and customs, does not have anything to offer. Therefore, it does not turn to the past, but also for the same reasons, it does not look out for the meaning of life in any future. Only the present is alive and raucous in the consumer society. The past and future can only interfere. In the world of love there is also a place and time just for the eternal present. Because it is only love that does not ask about its origin, nor can it imagine its end. When I enter a supermarket or stadium, when I get on a train or carousel, when I go to school or climb a roof, and when I get on a bus or climb Mount Everest, I do all of this also because my hope dangerously verges on certainty that, sooner or later, I will surely get out of all these corners of my world. Would any of us get on a tram, if we knew the tram would never stop and therefore we would never get off it? While each love is fragile and fearful, only when we enter the kingdom of love, we are always accompanied by the hope and confidence that we enter something that has neither boundaries, nor end.

11 Marcin Berdyszak, 1993-2001, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (my translation).

a także kiedy wsiadam do autobusu lub wchodzę na Mount Everest, to robię to wszystko tylko również dlatego, że mam nadzieję graniczącą niebezpiecznie z pewnością, iż wcześniej lub później na pewno z tych wszystkich zakamarków mojego świata wyjdę, wysiądę lub zejdę. Kto z nas wsiadłby do tramwaju, gdyby wiedział, że ten tramwaj nigdy już się nie zatrzyma i dlatego nigdy już z niego nie wysiądzie? Choć każda miłość krucha i lękliwa jest jedynie wtedy, gdy wchodzimy do Królestwa Miłości, zawsze towarzyszy nam nadzieja i pewność, że wchodzimy do czegoś, co nie ma granic i końca.

Warto jednak pamiętać, że historia miłości jest pokrętna. Św. Augustyn ostrzegał „Non hominem, sed Deum in homineama" („Nie człowieka, lecz Boga kochaj w człowieku"). „Przeklęty człowiek, który pokłada nadzieje w człowieku i który w ciele upatruje swą siłę" – cytuje ów Ojciec Kościoła Jeremiasza, a następnie stawiając przysłowiową kropkę nad i, dodaje: „A przez to, kto i w sobie samym nadzieję pokłada, jest splątany węzłem tego przekleństwa". Nietzsche ripostował przeszło sto lat temu: „Nie zabijajcie swych grzechów, lecz je uświęcajcie – czyńcie je niewinnymi"[12]. Nietzsche nie miał bowiem wątpliwości, że „winniśmy być zwierciadłem bytu, jesteśmy bogiem w pomniejszeniu"[13].

Bo czyż nie jest tak, że dopiero wtedy, kiedy człowiek ma odwagę kochać w człowieku tylko i jedynie człowieka, Duch Historii, który dotąd jedyną wielkość wypatrywał w samym sobie, coraz częściej musi mieć odwagę przebierać się przed lustrem ludzkich spraw. Przestrzeń publiczna jest wówczas o tyle ważna, o ile pozwala ludziom spełniać się w świecie wartości prywatnych. Przynajmniej tak powinno być, aczkolwiek bywa niezmiernie rzadko. Jeszcze piętnastowieczny humanizm w przeszłości doszukiwał się jedynie związków z pomnikami minionej ludzkości [14], która wygrywała z człowiekiem w każdym możliwym wymiarze jego życia. A czyż nie jest tak, że problemy zaczynają się wraz z zaglądaniem pomnikom do ich mrocznych wnętrz. *„Dzieje powszechne nie są krainą szczęścia* – konkluduje Hegel. *Okresy szczęścia w dziejach to puste karty historii, ponieważ są to okresy zgody, okresy wolne od przeciwieństw"*[15]. Szczęście nie służy ani historii, ani pamięci. Podobny akcent pojawia się u Kanta: *„Choćby nie wiadomo jak spierano się przy porównywaniu męża stanu z wodzem o to, który z nich zasługuje na wyższy szacunek, sąd estetyczny rozstrzyga na korzyść drugiego. Nawet wojna, jeśli prowadzona jest z zachowaniem porządku i z poszanowaniem praw obywatelskich, ma w sobie coś wzniosłego. [...] Natomiast długotrwały pokój wiedzie zazwyczaj do panowania samego tylko ducha handlu, a wraz z nim do panowania niskiej chciwości, tchórzostwa i zniewieściałości"*[16]. Myśl historyczna oczekuje zatem od dziejów tego samego, co współczesne środki komunikacji medialnej nieustannie wypatrują w codzienności, którą za wszelką cenę muszą zaintrygować potencjalnych odbiorców. Gdzie kwitną pokój, szczęście i miłość, tam rozum skazany jest na bezużyteczność i stagnację. Tam zasypiamy z nudów.

Tradycji potrzebuje przestrzeń publiczna. W szczególności potrzebuje jej polityka, która przestrzeń tę organizuje i zawłaszcza. Zaglądanie do wnętrza pomników przeszłości ma wszakże jeszcze jeden istotny aspekt. Nie chodzi o to tylko, że „wielcy mężowie" troszczyli się nade wszystko o zaspokajanie wyłącznie własnych pragnień, ale także o ich żenującą małość. *„Dla kamerdynera nikt*

12 F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876-1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s.90.
13 F. Nietzsche, op.cit., s. 99.
14 Zob. G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował R. Nycz, Kraków 1997, s. 138.
15 G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. I, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, s.41.
16 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 160-161.

We should remember that the story of love is full of twists and turns. St. Augustine warned us, "Non hominem, sed Deum in homine ama" (No man, but God thou shalt love in man). "Cursed is the one who trusts in man, who draws strength from mere flesh (…)" – the Church Father quotes Jeremiah (17:5), and then concludes, "And by this, who puts their trust in themselves, is entangled in the bond of this curse." Over a hundred years ago, Nietzsche retorted that we should not kill our sins, but sanctify them - make them innocent[12]. Nietzsche had no doubt that we should be a mirror of being: we are God in miniature.[13]

Because only when man has the courage to love man just as a human being, the Spirit of History, which has previously seen its greatness just in itself, more often must have the courage to dress up in front of the mirror of human affairs. Thus, public space is important as long as it allows people to fulfill themselves in the world of private values. At least it should be this way, although it happens very rarely. Even the fifteenth-century humanism searched in the past just for the links with the monuments of the bygone humankind[14] who won with man in every possible dimension of his life. And is it not that problems start as soon as we look into the dark interiors of monuments? "The history of the World is not the theatre of happiness", Hegel concludes. "Periods of happiness are blank pages in it, for they are periods of harmony – periods when the antithesis is in abeyance."[15] Happiness serves neither history, nor memory. A similar thesis is expressed by Kant, "And so, comparing the statesman and the general, men may argue as they please as to the pre-eminent respect which is due to either above the other, the verdict of the aesthetic judgement is for the latter. War itself, provided it is conducted with order and a sacred respect for the rights of civilians, has something sublime about it. […] On the other hand, a prolonged peace favours the predominance of a mere commercial spirit, and with it a debasing self-interest, cowardice, and effeminacy, and tends to degrade the character of the nation."[16] Therefore, historical thought expects from history exactly what the modern means of media communication continually seek in everyday life with which they must intrigue potential customers at all costs. Where peace, happiness and love bloom, there the mind is doomed to uselessness and stagnation. There we are bored to death.

Public space needs tradition. Politics needs it in particular as it arranges and conquers the space. Peering into the interior of monuments of the past has yet another crucial aspect. The point is not only that 'great men' would care about satisfying their own desires, but also their embarrassing smallness. "No man is a hero to his *valet-de-chambre*," notes Hegel, "(…) but not because the former is no hero, but because the latter is a valet. He takes off the hero's boots, assists him to bed, knows that he prefers champagne, etc."[17] The carriers of the past truth are also – and perhaps even primarily – its embarrassing moments; the past gradually loses its signs of pathos of any size. The past exists, at most, only to "come down on" it with interpretation. On the one hand, people build monuments to the past, on the other

12 See: Friedrich Nietzsche, *Writings From the Late Notebooks*, translated by Kate Sturge, Cambridge University Press, 2003.
13 Friedrich Nietzsche, op. cit.
14 See: Gianni Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, translated by B. Stelmaszczyk, in: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (ed.), Kraków 1997, p. 138.
15 Georg W. F. Hegel*, The Philosophy of History,* translated by John Sibree, Cosimo, Inc., 2007, pp. 26-27.
16 Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, translated by James Creed Meredith, ebooks@Adelaide, 2004, (http://etext.library.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16j/).
17 Op. cit., p.32.

nie jest bohaterem – zauważa Hegel – *nie dlatego, by ten nie był bohaterem, lecz dlatego, iż tamten jest kamerdynerem. Wszak on to ściąga bohaterowi buty, ściele mu łóżko, zna jego predylekcję do szampana"*[17]. Nośnikiem prawdy przeszłości są także – a być może nawet przede wszystkim – jej wstydliwe momenty; przeszłość traci stopniowo znamiona patosu jakiejkolwiek wielkości. Jeśli przeszłość istnieje, to co najwyżej po to jedynie, by jej interpretacyjnie „przyłożyć". Z jednej strony ludzie budują przeszłości pomniki, z drugiej – następuje proces jej deheroizacji. Procesu tego nie wymyśliła ani nowożytność, ani współczesność, co najwyżej i jedna i druga – zwłaszcza druga nadała mu bardziej zdecydowany charakter. Już przecież geneza wojny trojańskiej pokazuje, że źródło wielkich wydarzeń wypływa często z małych spraw. Nie wiadomo wprawdzie, czy genezą tego konfliktu był konkurs piękności rozpisany wśród trzech bogini przez Eris, boginię niezgody, czy też młodzieńcze przekonanie Parysa, że jest w mocy człowieka go rozstrzygnąć, czy może wreszcie nie do końca przemyślana oferta Afrodyty lub raczej jej nieprzemyślenie przez samego Parysa i nieumiejętność naprawienia przez niego przecież uczynionych szkód. Historia Rzymu każe nam natomiast pytać o rolę „nosa Kleopatry". Wprawdzie Marks zapewnia, że gdyby był on zadarty, to i tak wcześniej czy później znalazłaby się jakaś inna część ciała – niekoniecznie Kleopatry – która wyzwoliłaby podobne emocje i następstwa, ale – powiedzmy sobie szczerze – któż to właściwie wie na pewno, jak potoczyłyby się losy świata, gdyby był on bogatszy właśnie o długi i niezgrabny nos Kleopatry.

Spór zwolenników idei budowania „pomników przeszłości" z rzecznikami ich burzenia, często zwanymi libertynami, był m.in. żywy we Francji na przełomie XVII i XVIII wieku. Ta przedoświeceniowa i oświeceniowa deheroizacja przeszłości prowadzi do heroizacji teraźniejszości i przyszłości.

François de la Rochefoucauld pisał: *„Owe wielkie i wspaniałe czyny, które olśniewają nasze oczy, politycy przedstawiają jako owoc wielkich zamiarów, gdy zazwyczaj są one wynikiem kaprysów i namiętności. Tak wojna Antoniusza z Augustem, przypisywana ich ambicji władania światem, była może tylko wynikiem zazdrości"*. U Fontenelle'a znajdujemy ciekawą rozmowę Heleny i Fulwii, z których druga była bardzo wpływową kobietą starożytnego Rzymu. Oto treść tej rozmowy: „Któż, patrząc na setki orłów rzymskich, błyszczących nad szykiem bojowym, mógł wyobrazić sobie, że tym co jednych zagrzewa do walki przeciw drugim, jest odmowa względów miłosnych, jakiej doznałaś od Augusta" – pyta Helena Fulwię, która odpowiada: „Taki jest już bieg spraw ludzkich. Widać wielkie i wspaniałe wydarzenia, ale ich sprężyny są zwykle dość śmieszne. Dla honoru najważniejszych wydarzeń trzeba, by ich przyczyny pozostały w ukryciu". Również Pierre Bayle nie ma wątpliwości: *„Tak oto wygląda prawie zawsze łańcuch wielkich rewolucji. Zbadajcie je, a sprowadzicie je do cudzołóstwa. Gdyby Mucja była uczciwą kobietą, Cezar nie przespałby się z nią; w tym przypadku Pompejusz nie odepchnąłby jej, a gdyby jej nie odepchnął – miałby za przyjaciela Metellusa Celera. Gdyby zaś go miał za przyjaciela, nie połączyłby się z Krassusem i Cezarem i nie utworzyłby owego zgubnego związku"*. I wreszcie César Vichard de Saint-Réal w jednym ze swych dzieł dowodzi, że *„dziwactwo i szaleństwo są najczęściej przyczynami najbardziej głośnych czynów, że złośliwość jest najczęściej motywem naszych uczuć i naszych działań; że ignorancja i błąd każą nam uważać za cnotę to, co nią nie jest; że do działania skłania nas prawie zawsze próżność; że*

17 Op.cit., s. 48.

hand – we can observe the process of their deheroization. The process was invented neither by modern times nor by modernity, but rather by both of them – especially the latter gave it a more determined character. Even the origin of the Trojan War has shown that great events often originate in small things. Although it is not known whether the genesis of this conflict was a beauty contest that Eris, the goddess of discord, arranged between three goddesses, or Paris's juvenile conviction that it was in man's power to adjudicate it; or perhaps it resulted from the fact that Aphrodite did not quite think her offer out, or rather it was Paris who did not think it out and could not make up for the damages he had caused. The history of Rome makes us ask about the role of "Cleopatra's nose". Marx assures us that if it had been turned up, sooner or later they would have found another part of the body – not necessarily of Cleopatra – which would have given rise to similar emotions and consequences. Let us be honest, however, who actually knows for sure what the fate of the world would have been like if it had been enriched with a long and unshapely nose of Cleopatra.

The dispute between the supporters of the idea of raising "the monuments of the past" and the advocates of their destruction, often called libertines, took place, among others, in France at the turn of the seventeenth century. This pre-Enlightenment and Enlightenment deheroization of the past leads to the heroization of the present and future.

François de la Rochefoucauld wrote, "Politicians present these great and wonderful deeds that dazzle our eyes as the fruit of great intentions, when in fact they generally result from whims and passions. The war between Antony and Augustus, attributed to their ambitions of ruling the world, perhaps was just the result of jealousy." Fontenelle provides an interesting conversation between Helena and Fulvia. The latter was a very influential woman of ancient Rome. Here is a fragment of the conversation, "Who could imagine, looking at the hundreds of eagles of Rome gleaming over the battle array, that what spurs some to fight against the others is your love refused by Augustus", Helena asks Fulvia, who says, "This is the course of human affairs. You can see great and wonderful events, but their springs are usually pretty ridiculous. In the name of honor of the most important events, we must keep their reasons in secret". Pierre Bayle neither has any doubt, "This is how the chain of great revolutions almost always looks like. Examine it and you will bring them down to adultery. If Mucia had been an honest woman, Caesar would not have slept with her, in which case Pompeius would not have rejected her – and if he had not rejected her – Metellus Celer would have been his friend. If he had had him as a friend, he would not have joined Crassus and Caesar, and would not have forged the disastrous relationship." And finally, in one of his works, César Vichard de Saint–Réal proves that "eccentricity and madness are often the causes of the most high-profile acts; that malice is the most common theme of our feelings and our actions; that ignorance and error make us consider a virtue what is not a virtue; that vanity is what almost always leads us to action; that popular beliefs corrupt our senses and deprive us of our ability to reason." The conclusion formulated by libertines that history does not inform on the acts of providence, did not – and still does not – arise common enthusiasm. Bishop Jacques-Bénigne Bossuet**,** a fierce opponent of any libertinism, thunders, "libertines declared war on God's providence, as they found nothing that speaks against it harder than the division between good and evil, which seems unfair, chaotic and

mniemania potoczne deprawują nasze zmysły i pozbawiają nas umiejętności używania rozumu". Sformułowany przez libertynów wniosek: historia nie informuje o działaniach opatrzności, nie budził – i nie budzi nadal – powszechnego entuzjazmu. Biskup Jacques-Bénigne Bossuet, zaciekły przeciwnik wszelkiego libertynizmu grzmiał: *„Libertyni wypowiedzieli wojnę Opatrzności boskiej, nie znajdując nic przemawiającego mocniej przeciwko niej niż podział dobra i zła, który wydaje się niesprawiedliwy, bezładny i nie wprowadzający rozróżnienia pomiędzy dobrych i złych. Tu właśnie bezbożnicy chronią się jak do swej niezdobytej twierdzy, stąd miotają śmiało pociski przeciw mądrości, która rządzi światem, w fałszywym przekonaniu, że pozorny nieporządek rzeczy ludzkich wystawia świadectwo przeciwko niej"*[18].

Jeśli żaden rozum ani boski, ani tym bardziej ludzki, nie odpowiada w pełni za to, co niegdyś tworzyło naszą przeszłość, co teraz tworzy naszą współczesność i co kiedyś zacznie tworzyć naszą przyszłość, to nie ma takiej tradycji, którą by trzeba poważnie traktować. Ludwig Feuerbach w połowie XIX w. demaskując próby odziewania starej wiary w nowoczesny kostium, napisze, że są one równie śmieszne jak próba odmłodzenia starca przez wkładanie nań szat młodzieńca. Także dla Nietzschego podsycanie gorących związków z przeszłością podobne jest do żałosnego krążenia po garderobie kostiumów teatralnych. Tragedia przeżywana w historii po raz drugi – mawiał Karol Marks – staje się farsą, która budzi śmiech i politowanie. Starzeją się nie tylko ludzie, lecz także wartości. Powołujemy się na tradycję najczęściej wtedy, kiedy nie potrafimy dla naszych decyzji i poglądów znaleźć odpowiednich argumentów w naszej współczesności. Bywa i tak, że pamiętamy o przeszłości, aby choć na chwilę zapomnieć o teraźniejszości.

Jakiejś historii zawsze potrzebujemy. Nie tylko jedzenie i słońce oraz alkohol i nikotyna, lecz również zbyt długie bycie dzieckiem, które nie zna żadnej swojej historii, potrafi być szkodliwe dla zdrowia i życia. To cena płacona przez nas za bycie w kulturze, która zawsze odwołuje się do jakiejś historii. Bohater powieści Maxa Frischa *Powiedzmy, Gantenbeim* przemierza historie jak ubrania. Jeśli mam tylko jedną parę spodni i butów, staję się zakładnikiem świadomości, że mam tylko jedną parę spodni i butów. Ta świadomość mnie nie uskrzydla, ponieważ podpowiada mi, że bez względu na to, jak ważne jest jutrzejsze spotkanie, choćby na przykład jutrzejszy referat – to, czy go wygłoszę zależy w znacznym stopniu od jednej pary spodni i jednej pary butów. Dlatego lepiej mieć w szafie więcej ubrań. Jedynie wtedy mam bowiem gwarancję, że każde z ubrań będzie próbowało uwieść mnie swoimi walorami, jeśli chce, abym właśnie w nim wygłosił mój przełomowy wykład. Z tych samych powodów warto mieć dostęp do wielu historii i wielu tradycji. Chodzi o istnienie wielu luster przeszłości, w których można się przeglądać i według których będzie można żyć. W jakimś ubraniu jakiejś tradycji chodzić bowiem musimy, ponieważ nie tylko nagość fizyczna, lecz również nagość kulturowa jest nieżyciowo trudna i bolesna. Tradycja tylko wtedy jest straszna, jeśli nie musi starać się o moje względy. Bo wtedy to ja zaczynam coraz częściej zabiegać o względy tradycji. Dlatego dobrze jest, gdy to nie człowiek, lecz tradycja czuła na plecach gorący oddech konkurencji. Im więcej w tradycji pokory, tym rozleglejsze i bogatsze stają się życiowe horyzonty każdej współczesności.

prof. dr Roman Kubicki
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

18 Wszystkie wypowiedzi myślicieli francuskich podaję za: K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Warszawa 1992, s. 285.

not introducing the distinction between the good and the bad. This is the impregnable fortress where the wicked hide, this is from where they hurl their missiles against wisdom which rules the world, in a false belief that the apparent disorder of human affairs testifies against it."[18]

If no reason, neither divine, nor even human, takes full responsibility for what has previously formed our past, what now creates our present and what will create our future then no tradition should be taken seriously. In the mid-nineteenth century, exposing the attempts at putting a modern costume on the old faith, Ludwig Feuerbach writes they are equally ridiculous as the attempt at rejuvenating an old man by putting youth robes on him. Nietzsche also said that fueling the already heated relations with the past are similar to a pathetic circling around a dressing-room full of theatrical costumes. The tragedy experienced for the second time in history – Karl Marx used to say – becomes a farce which gives rise to laughter and pity. These are not only people, but also their values that get old. We refer to tradition most often when we can not find any arguments in our times that would be appropriate for our decisions and views. It also happens that we remember the past just to, even for a moment, forget about the present.

We always need some history. It is not only food and the sun, alcohol and nicotine, but also being a child for too long who does not know their history, that can be harmful to our health and life. This is the price we pay for being in a culture that always refers to some history. The protagonist of the novel by Max Frisch, *Let's Say Gantenbein,* puts on histories like clothes. If I have only one pair of trousers and shoes, I become a hostage to the knowledge that I have only one pair of trousers and shoes. The knowledge does not inspire me because it tells me that no matter how important a tomorrow meeting is, e.g. a tomorrow's lecture, whether I will give it largely depends on one pair of trousers and one pair of shoes. Therefore, it is better to have more clothes in the closet. Because only then can I be sure that each of the clothes will try to seduce me with their values, if it wants me to wear it during the ground-breaking lecture. For the same reasons it is worth having access to many histories and many traditions. It is about the existence of multiple mirrors of the past in which you can see yourself and by which you can live. We must wear some suit of some tradition, because not only physical nakedness, but also cultural nudity is extremely difficult and painful to live with. Tradition is scary only when it does not need to win anybody's attention. Because then this is me who starts winning tradition's attention. So it is good when it is not man, but tradition that feels on its back the hot breath of competition. The more humble tradition is, the vaster and richer the life's horizons of all present become.

Professor Roman Kubicki PhD,
Adam Mickiewicz University in Poznan (Poland)

Translation: Barbara Komorowska

18 I quote all the French thinkers after: K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Warszawa 1992, p. 285 (my translation).

Tradycja i współczesność edukacji artystycznej – kilka refleksji

Słowo „warsztat" pojawiło się w Polsce, w obszarze edukacji pod koniec lat 70. W tamtych czasach na uczelniach artystycznych panował jeszcze kult sztuki modernistycznej (ważna była forma dzieła i dbałość o „czyste" dyscypliny, jak np.: malarstwo, rzeźba, grafika itd.). Wszyscy w jakimś stopniu jesteśmy spadkobiercami sztuki modernistycznej.

Jednak w drugiej połowie XX wieku pojawiały się nowe zjawiska w sztuce awangardy: **zainteresowanie procesem bardziej niż dziełem jako artefaktem** (np. happening, live art, sztuka konceptualna), **twórcze wykorzystanie miejsca** (np. environment, happening), **zainteresowanie cielesną obecnością aktora, artysty i widzów** (np. live art, happening, performans, taniec) i **wykorzystanie przedmiotów rozmieszczonych w rzeczywistej przestrzeni** (np. environment, happening, instalacja). Te innowacje w sztuce, jak się wydaje, stanowiły ważne zaplecze dla dzisiejszych warsztatów w edukacji, chociaż nie wszyscy edukatorzy zdają sobie z tego sprawę. Niektórzy w ogóle nie interesują się sztuką współczesną, uznając, że istotny jest głównie psychologiczny kontakt pomiędzy prowadzącym a uczestnikiem. Ale jednak we wzajemnych relacjach musimy bazować na jakimś społecznie wypracowanym języku. Moim zdaniem sztuka jest niezwykle ważnym obszarem inspiracji dla prowadzących warsztaty. Zwłaszcza tradycja dokonań artystycznej awangardy i sztuka współczesna mogą stanowić przykład, w jaki sposób rozszerzać i wzbogacać nasze relacje ze światem. Ale oczywiście można odwoływać się także do innych źródeł, np. do: sztuki popularnej, psychologii, antropologii, mediów, historii, teatru itd. Warto dodać, że współcześni artyści bardzo często pracują na pograniczu pomiędzy sztuką a nauką, sztuką a technologią, sztuką a ekologią itd.

Sztuka procesualna, sztuka działań

Już w latach 50. XX wieku zaczęły pojawiać się realizacje artystyczne, w których mamy do czynienia z próbami wyjścia poza tradycyjne formy sztuki. Do takich prac należą np. action painting Jacksona Pollocka, ruchome rzeźby Alexandra Caldera czy zmieniające się na skutek działań odbiorcy obiekty Ligii Clark. Te ruchome obiekty czy działania są przejawem wprowadzenia **ruchu i czasu** do sztuk wizualnych oraz stanowią próbę **złamania dystansu pomiędzy dziełem a odbiorcą oraz pomiędzy dyscyplinami** (np. pomiędzy malarstwem i rzeźbą). Przykładem może być R. Rauschenberg, który w latach 50. w swoich obrazach zawieszał tabliczki z prośbą o interwencje widza i tworzył obrazy wkraczające w trzeci wymiar, nawet malował na meblach i ubraniach. To były początki sztuki procesualnej, sztuki działań, w której coraz ważniejsza stawała się aktywność widza i obecność (dzieła) w realnej albo wirtualnej, a nie tylko wyobrażonej przestrzeni.

W 1958 roku Yves Klein zaprosił publiczność do zupełnie pustej, pomalowanej na biało sali (tytuł *Pustka*), a kilka lat później Arman wypełnił to miejsce śmieciami tak, że nie można było wejść do środka (tytuł *Pełnia*). Allan Kaprow budował ściany z pustaków z lodu, a Kantor dyrygował morskimi falami. Stało się jasne, że nie mamy tu do czynienia z tradycyjnym dziełem, które można zobaczyć w muzeum i kontemplować, ale raczej z próbą otwierania się na nowego rodzaju doświadczenia, w których ważna jest nie tylko percepcja wzrokowa, ale także inne zmysły jak: dotyk, odczucie temperatury, kinetyka itd. To ogromna zmiana w sztuce, którą określamy jako wizualna, a od dawna jest intermedialna. Zauważmy jednak jeszcze jeden szczegół, we wszystkich wspominanych wyżej realizacjach widz nie stoi samotnie przed

Tradition and modernity in art education – some reflections

The term "workshop" appeared in Poland in the field of education in the late 1970s. At that time, the art schools were still overcome by the cult of modernist art (assuming the importance of the form and the purity of artistic disciplines such as painting, sculpture, graphics, etc.). Therefore, to some extent we are all the heirs of modernist art.

However, in the second half of the twentieth century, new movements appeared in the avant-garde art: **the process of making art became more important than a work of art as an artifact** (e.g., happening, live art, conceptual art). Other tendencies included: **the creative use of space** (e.g. environment art, happening), **the interest in physical presence of an actor, artist and audience** (e.g. live art, happening, performance, dance) and **the use of objects placed in a real space** (e.g. environment art, happening, installation). These innovations in art seem to constitute an important foundation for today's art workshops in education, although not many educators are aware of this. Some of them are not interested in contemporary art at all, because they believe that much more important than art is a psychological contact between the person that runs a workshop and the participant. But even those relations must be based on a socially negotiated language. In my opinion, visual arts are an extremely important area of inspiration for the workshops. Especially the achievements of avant-garde tradition and contemporary art make an excellent example of how to develop and enrich our relationship with the world. Nevertheless, it is also possible to refer to other sources, such as: popular art, psychology, anthropology, media, history, theater, etc. It is worth mentioning that contemporary artists often work on the borderline between art and science, art and technology, art and ecology, etc.

Processual Art, Action Art

In the 1950s there began to appear some works of art attempting to go beyond traditional forms of art. Such tendencies included for example Jackson Pollock's action painting, Alexander Calder's mobile sculptures, Lygia Clark's art objects which were transformed by the audience. Those mobile objects or actions are a manifestation of the introduction of **movement and time to visual arts**, and an attempt **to breach the gap between the work of art and its recipient, and among different art disciplines** (e.g. between painting and sculpture). A good example was R. Rauschenberg, who in the 1950s attached to his paintings signs asking the viewers to interact with them; he also made paintings entering the third dimension, and painted on unusual materials such as furniture and clothes. It was the beginning of processual art, action art, where the activity of a viewer and the presence of (work) in real or virtual, and not just an imaginary space, became increasingly important.

In 1958, Yves Klein invited the audience to a completely empty, white-painted room (which he entitled: The Void), and a few years later, Arman filled this place with trash so that it was impossible to go inside (the title: Full Up). Allan Kaprow built the wall of blocks of ice, and Kantor conducted the sea waves. It became clear that we were not dealing with the traditional work of art that could be seen in the museum and contemplated, but rather an attempt to open up to a new kind of experience, which favored not only visual perception, but also other senses like touch, the perception of temperature, kinetics, etc. This dramatic change in art is defined as visual, but in fact it has long been interdisciplinary.

dziełem, zachowując pewien dystans, ale doświadcza go poprzez obecność w wykreowanej przez artystę przestrzeni (a więc przestrzeń staje się elementem dzieła) albo wręcz poprzez udział w działaniu artysty *tu i teraz*, tak jak to ma miejsce w happeningu czy w performansie (T. Kantor). Emocje wiążą się w tego typu realizacjach tylko z obecnością blisko dzieła albo w trakcie jego powstawania (performans).

Warsztaty

Podczas gdy w szkole panował (nadal panuje) *dyskurs plastyki*[1] związany z modernistyczną wizją sztuki, w kilku miejscach w Polsce, począwszy od końca lat 70. i na początku 80. zaczęły pojawiać się nowe propozycje edukacyjne poza szkołą, związane bardziej z antropologicznym niż estetycznym podejściem do otoczenia. Język sztuki czy teatru w tych projektach był potrzebny do lepszego zrozumienia, poznania, przeżywania siebie i środowiska. W alternatywnej edukacji artystycznej najpierw intuicyjnie tworzono lub wybierano strefy/miejsca twórczego kontaktu pomiędzy artystą/edukatorem a dzieckiem, uczestnikiem, np. w parku, w lesie, na strychu. Chodziło o to, aby miejsce spotkania nie było abstrakcyjne, puste jak w galerii, ale pełne życia i zapachów. Trzeba dodać, że w czasach PRL-u skutecznie separowano artystów od szkoły. Do tej pory istnieje ogromna przepaść pomiędzy instytucjami sztuki a instytucjami związanymi z edukacją. Potrzebne są pomosty, które pozwolą połączyć odseparowane instytucje, obszary, dziedziny, bowiem te izolowane obszary powodują także izolację ludzi, np. szkoły od życia.

Obiekty przejściowe, przestrzenie/miejsca przejściowe

Określenie „obiekty przejściowe" wprowadził psychoanalityk Donald Woods Winnicott (1896-1971). Według Winnicotta w sytuacji separacji małego dziecka z matką, w relacji ze światem zewnętrznym, dziecku potrzebne są obiekty przejściowe (*transitional objects*) jak pluszowy miś, maskotka czy kocyk, które pozwalają mu na poczucie bezpieczeństwa. Takie zjawiska, zdaniem Winnicotta, także można odnieść do kultury (np. w literaturze Kubuś Puchatek). Być może instalacja w sztuce jest formą tworzenia przedmiotów i przestrzeni przejściowych, które stanowią rodzaj pomostu między psychiką a światem, konkretnym miejscem publicznym a indywidualnymi emocjami.

Jak się wydaje, zbyt szybko staramy się, aby dzieci wkroczyły w świat abstrakcyjnych znaków i symboli, obrazów i pisma. Edukacja w szkole jest odcieleśniona i zdematerializowana. Tymczasem warto zastanowić się nad rolą przedmiotów w naszym życiu i działań w realnej rzeczywistości. Od początku XX wieku, od kolażu, poprzez asamblaż aż po instalację – przedmioty pojawiały się w sztuce. Duchamp, Picasso, Beuys, Rauschenberg, Kantor mówią do nas za pomocą przedmiotów. Materialne aspekty świata są niezwykle ważne w codziennym doświadczeniu, dlatego Tadeusz Kantor począwszy od lat 60. starał się pokazać rzecz/przedmiot biedny, odarty z wszelkiej kulturowej otoczki, poza konwencjami. Ale przedmioty Kantora czy Beuysa nie są wyrazem ekspresji, to raczej „obiekty przejściowe", które stanowią łącznik z przeszłością, z dzieciństwem, z historią.

Kiedy w warsztatach z dziećmi pojawiły się przedmioty gotowe, jak choćby pudła tekturowe czy tkaniny,

1 *Dyskurs plastyki* to określenie, które zaproponowałam w kilku tekstach (w druku). Dyskursem plastyki nazywam nie tylko to wszystko, co napisano na temat edukacji plastycznej (w tym wychowania estetycznego, wychowania plastycznego), ale także to, co zawarte jest w celach, programach i treściach nauczania przedmiotu: sztuka-plastyka, w podręcznikach szkolnych, w opracowaniach metodycznych, w scenariuszach lekcji, w działaniach nauczycieli itp., a także to, co mówi się i co się robi w codziennej praktyce edukacyjnej na lekcjach.

We should take in consideration, however, one more detail: in all the above-mentioned examples, the viewer does not stand alone against the work of art, keeping a certain distance, but he/she experiences it through the presence in the area created by the artist (and thus space becomes a part of the work), or even by taking part in the artist's action *here and now*, as in the case of happening or performance art (T. Kantor). Emotions are related to the presence of a work of art or the process of its creation (performance art).

Workshops

While in Polish schools there used to prevail and still prevails the discourse of art class[1] associated with the modernist vision of art. In the late 1970s and early 1980s in several places in Poland began to appear new educational offers connected with anthropological rather than aesthetic approach to human environment. The language of art and theater employed in those projects was essential for better understanding, recognition, experiencing the self and the outside world. This alternative art education intuitively searched for zones/places providing a creative relation between an educator and a young participant such as a park, woods, or an attic. The idea was to leave an abstract, empty space of the museum or art gallery, and move to spaces full of life and smells. It is worth mentioning that during the Communist regime artists were successfully separated from the schools. As a consequence, even until now, there is a huge gap between art and educational institutions. Therefore, we desperately need bridges that will connect separate institutions, areas and fields, because it results in isolation of people, for example the separation of school and everyday life.

Transitional objects, transitional places/spaces

The term "transitional objects" was introduced by a psychoanalyst Donald Woods Winnicott (1896-1971). According to Winnicott a little child who has been separated from its mother and faces the outside world, needs transitional objects such as a teddy bear, mascot or blanket, which make him/her feel safe. This phenomenon according to Winnicott can be related to culture (e.g. in literature - Winnie the Pooh). Perhaps the art installation is a form of creating transitional objects and spaces, which constitute a bridge between the psyche and the world, between a particular public place and individual emotions.

It seems that we make our children enter the world of abstract signs and symbols, images and letters too soon. School education is disembodied and dematerialized. Howerer, it is worth considering the role of objects in our lives and the importance of actions in a real world. From the very beginning of the twentieth century, from collage and assemblage to art installation, objects played a part in the fine arts. Duchamp, Picasso, Beuys, Rauschenberg, Kantor talk to us using objects. The material aspects of our world are extremely important in the everyday experience. Therefore, from the 1960s Tadeusz Kantor attempted to demonstrate a thing, a poor object, stripped of any cultural meaning, found beyond the conventions. However, Kantor's and Beuys' objects are not a kind of expression, but rather "transitional objects" that represent a link with the past, childhood and history.

When art workshops opened doors to ready-made objects, such as cardboard boxes, cloth, newspapers (late 1970s, early 1980s), and later to natural mate-

1 The discourse of art class is a term which I proposed in several articles. The discourse of art class is defined not only as all texts produced about it (including art and aesthetic education) but also the art curriculum, art textbooks, teachers' books, lesson scenarios, additional materials, teachers and students interaction during art classes, as well as the whole practice related to this area.

gazety (koniec lat 70., początek 80.) a potem także materiały naturalne, jak np. patyki, ogień, woda, ziemia, siano, chleb, było to zupełnie nowe podejście do tworzywa wobec tradycyjnej plasteliny, farb wodnych i kredek, używanych podczas zajęć plastycznych. Chodzi o to, aby dostrzec, że w przedmiotach zawarta jest pewna historia, ktoś je wymyślił, stworzył, używał. Obcujemy z nimi w inny sposób niż z książką czy z obrazami. Mają one wpływ na nasze życie, co lepiej wykorzystuje reklama niż edukacja. Chciałabym podkreślić ważność nie-ludzkich partnerów w naszych doświadczeniach codziennych i praktykach społecznych. Nie-ludzki aktor to np. komputer, pudło tekturowe albo kawałek deski, z których można zbudować własną *przestrzeń przejściową*. Te pudła, deski stanowią rodzaj rusztowania, pozwalającego na działanie w wytworzonym, własnym świecie, tak jak komputer pozwala na kontakt z innymi ludźmi i ich wytworami, łączy nas dosłownie ze światem.

Dlatego tak istotne wydaje się pytanie: co robią artyści z przedmiotami, jak je zestawiają razem? W jaki sposób artyści wykorzystują przedmioty, materie, naturę? W jaki sposób tworzą/wytwarzają/wybierają miejsce/przestrzeń w takich realizacjach jak instalacja, sztuka ziemi, *site-specific* czy performans?

Wykorzystanie ciała i ognia w manifestacjach artystycznych Jerzego Beresia, tłuszczu w obiektach Josepha Beuysa, mydła w przestrzeniach Mirosława Bałki, rzeżuchy w działaniach Teresy Murak, pomarańczy w performansie Marcina Berdyszaka, prądu w instalacji Mony Hautum, dźwięku bicia serca w instalacji Cristiana Boltańskiego – to tylko kilka przykładów sztuki, która bazuje na wiedzy ucieleśnionej i doświadczeniu, i emocjach przekazywanych poprzez ciało zanurzone w przestrzeni. Być aktywnym, to nie tyle tworzyć, przetwarzać i interpretować znaki i symbole, ale wywoływać, inicjować zdarzenia, czyli stwarzać rzeczywistość.

Także w warsztatach jakie zrealizowali studenci podczas 10 lat *Kieszeni Vincenta* pojawiały się próby radzenia sobie z przedmiotami, praca z elementami natury czy działania w przestrzeni parku, a nawet w mieście. Studenci realizujący warsztaty mniej lub bardziej świadomie nawiązywali do tradycji awangardy. Na przykład pamiętam warsztat, w którym niemieccy studenci prawdopodobnie inspirowali się twórczością Rebeki Horn. Uczestnicy mieli przymocowane do palców długie patyki i poprzez takie „protezy" mieli sprawdzić możliwość podniesienia szklanki. W warsztacie czeskim (Alfadrom) uczestnicy na bazie dwóch rowerów budowali pojazd, na którym można odbyć chociaż krótką przejażdżkę. Tego typu zadanie proponowali artyści Fluxusu w latach 60. Poszukiwali bowiem takiego projektu, w którym możliwe byłoby włączenie się widza do wspólnej realizacji w przestrzeni publicznej (ulica). W budowaniu nietypowego zestawu rowerów nie chodzi o przedmiot, obiekt, raczej jest on pretekstem, aby robić coś razem, być razem. Te inspiracje są bardzo ważne i wskazują, że powoli uczymy się korzystać z tradycji i „języka" awangardy i sztuki współczesnej. Uczymy się powoli, ale chociaż to trudna lekcja, warsztaty stanowią dobry sposób na eksperymentowanie i budowanie „przestrzeni przejściowej".

dr Mirosława Moszkowicz
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polska)

rials such as sticks, fire, water, mud, hay, bread; it was a completely new approach to the material compared to the traditional clay, watercolors and color pencils used during art classes. The idea was to find a story hidden in the objects; after all someone invented, created and used them. Our relationship with them is different than with books or images. They affect our lives, which is obvious rather for advertising than education. I would like to stress the importance of non-human actors in our everyday experiences and social practices. A non-human actor is for example a computer, cardboard box or a piece of board from which you can build your own transitional space. Those boxes and boards are a kind of structure allowing us to act in our world. Similarly, a computer enables contacts with other people and their creations, and literally connects us with the world.

Therefore, it seems important to analyze what artists do with objects, how they arrange them. How do artists use objects, their materiality and nature? How do they create / produce / select the place / space in such works of art as installations, land art, site–specific actions or performances?

The employment of a body and fire in the artistic manifestations of Jerzy Beres, the usage of fat in Joseph Beuys' installations, soap in Miroslaw Balka's spaces, cress in the work of Teresa Murak, an orange in Marcin Berdyszak's performance, the electric current in Mona Hautum's installation, Christian Boltanski's sound installation with a heartbeat – these are only a few examples of art which is based on embodied knowledge, experience and emotions transmitted through a body immersed in a space. To be active, does not only mean to create, process and interpret signs and symbols, but also to trigger and provoke events, to create reality.

10 years of the Vincent's Pocket and its workshop has also demonstrated some attempts to deal with objects, the usage of the elements of nature or actions taking place in the park and even in the city. Students running workshops more or less consciously drew on the tradition of avant-garde. I remember, for example, a workshop in which German students may have been inspired by the works of Rebecca Horn. The participants attached long sticks to their fingers and tried to hold a glass using this artificial "prosthesis". In the Czech workshop (Alphadrome) participants built a vehicle out of two bicycles and tried to go for a ride. This type of activity was introduced by the Fluxus artists in the 1960s. They searched for projects engaging the audience in common activity in the public space (street). Building an unusual bike is not about making a subject or object, it is an excuse to do something together, to be together. These influences are very important and show that we gradually adopt the tradition and "language" of the avant-garde and contemporary art. We learn slowly, but it is a difficult lesson. Art workshops are a good way to experiment and build our "transitional space".

Mirosława Moszkowicz PhD,
Pedagogical University of Cracow (Poland)

Translation: Natalia Pater-Ejgierd

Kilka przemyśleń o warsztacie artystycznym na podstawie własnych doświadczeń

Warsztat artystyczny – inaczej mówiąc możliwość angażowania ludzi w działanie ze sobą, gdzie sztuka staje się namacalnym językiem umożliwiającym przeżycie intelektualne, emocjonalne, estetyczne niemożliwe bez sztuki, uaktywnienie całych pokładów psychicznych i fizycznych – jest dla mnie ciągle fascynującą drogą artystyczną, niezbędną dla poznania fenomenu człowieka i sztuki jako języka komunikującego własną jaźń ze „światem zewnętrznym". To możliwość uczynienia wartości z własnej wrażliwości. A to przecież pryzmat patrzenia na siebie i innych. Tylko dzięki niej jesteśmy w stanie właściwie rozwijać i chronić jednostki ludzkie, tworząc, np. prawo, systemy polityczne. Zdaję sobie sprawę z patosu sformułowań, ale nie zmienia to prawdziwości przesłania. Projektując swoje warsztaty, które przeprowadziłem w różnych miejscach w Polsce, podejmując m.in. problematykę tożsamości, rzeczy „społecznie małych" a indywidualnie ważnych, jestem przekonany, że chcę kontynuować moje działania. Widzę w nich sens własnej drogi artystycznej i głęboki sens edukacyjny.

Próbując odpowiedzieć sobie na pytanie: czym jest warsztat artystyczny, raczej skłaniałbym się do pokazania, co powinno zaistnieć, co spełnić się, wydarzyć uczestnikom i prowadzącemu. Jest to bardzo trudne i odważne. Ponieważ nie ma jednej metody, która zawsze się sprawdza. Nie istnieje schemat, według którego przeprowadza się warsztaty. Pojawienie się go może być pierwszym sygnałem, że rutyna staje się „rutyniarskością", niebezpiecznym ciemnym tunelem, w którym poruszamy się na pamięć, nie zauważając prawdziwie drugiego człowieka. Każdy zainteresowany powinien samodzielnie szukać sposobu projektowania i realizowania działań. Zanim jednak pojawią się własne doświadczenia warto podpatrywać innych liderów, uczestniczyć w ich działaniach, poszukując przy tym swojej drogi. Warsztat wymaga przygotowania, pomysłu, scenariusza, skupienia, odpowiedniego wyboru materiałów i celu, oraz potrzeby.

To proces z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem.

Warsztat artystyczny może stać się permanentnym działaniem, także wobec siebie. To warsztat ze samym sobą, który przez doświadczenie dotyka emocji i intelektu. To działanie odkrywające – siebie, drugiego człowieka, kulturę i właśnie SZTUKĘ. To wymaga autentyczności i odwagi. W dążeniu do pełnego zaistnienia polecam wszystkim edukatorom sztuki. Chodzi mi o „uważność życia", odwagę doświadczania i odkrywania człowieka, środowiska, kultury, sztuki.

Warsztat jest wciąż wyjątkową formą edukacji, w której uczestniczą wszyscy razem z prowadzącym. Jest określony w realnym czasie, przestrzeni, gdzie zachodzi bardzo złożona i wartościowa konfrontacja siebie wobec problematyki działania, wzajemnych relacji w grupie, interpretacji wytworów własnych i innych ludzi, wartości oraz przeżyć estetycznych i pozaestetycznych. W takim wymiarze jest fenomenem. Istnieją metody pracy nad scenariuszem, istnieje szereg ćwiczeń psychofizycznych opracowanych w treningach twórczości, które warto poznać, by umiejętnie je zastosować, że wymienię na przykład: Edward Nęcka *Trening twórczości*; Klaus W. Vopel *Warsztaty – skuteczna forma nauki*; Klaus W. Vopel *Kompas uczuć. Ćwiczenia i eksperymenty do zastosowania w pracy grupowej i terapii*; *Grupa bawi się i pracuje*, Wyd. UNUS 1994.

Ważne są ćwiczenia. Pomagają wyciszyć się, skupić, skoncentrować, zintegrować. Wybrane ćwiczenia psychofizyczne dostosowuję do problematyki warsztatu. Chodzi o bezpośrednie doznania i przeżycia. Pomaga to zoba-

A few reflections on art workshop based on my experience

Art workshop - in other words, the possibility of engaging people in an activity, where art becomes a tangible language that allows gaining the intellectual, emotional and aesthetic experience, which would be impossible without art. This activation of a whole range of mental and physical reserves is for me a fascinating artistic path, necessary for understanding the phenomenon of a man and his art perceived as a language that communicates the ego with the "outside world". It is the possibility of making the value out of our own sensitivity. And it constitutes the medium we use to perceive ourselves and others. Only through it are we able to support and protect individuals properly, by creating the laws and political systems. I am aware of the pathos of the above words but still I do think they are right. Designing my workshops, which I run in various places in Poland, I take into consideration, among other things, the issues of identity, and "socially small" things which are important for individuals. And I have no doubt that I want to continue my work. I have found in it the essence of my artistic path and a deep educational value. Trying to answer the question "what is the art workshop?", I would rather discuss what should happen between the person which runs a workshop and its participants. It seems to be very difficult and courageous at the same time. Because there is no method which always proves to be the best. There is no one pattern, which organizes or structures the workshops. What is more, if such a pattern appears, it may be the first sign that the practice becomes a routine, a dangerous dark tunnel where we move by heart, not noticing another person. All people interested in this area should look for their own ways of designing and running workshops. However, before they gain their own experience, they should follow other workshop leaders, and participate in their activities, looking for their own way. Any workshop requires some preparations, an idea and script as well as a good selection of materials and aims.

It is a process composed of an opening, development and end.

An art workshop may become a permanent activity, engaging the artist himself. The workshop with oneself appeals to either emotions or the intellect through particular experience. This action which allows us to discover our ego but also other people and culture is what we call ART. But it requires authenticity and courage. I recommend it to all art educators who search for their way. I mean the "mindfulness of life", the courage of discovering new experience, other people, our environment, culture and art.

The workshop is still a unique form of education, involving its participants and a leader. It is determined by a particular time and space, where a very complex and valuable confrontation takes place between the self and our actions, the group interactions, the way of interpreting own and other participants' artworks as well as aesthetic and non-aesthetic values and experience. There are methods of working on the script, there are a number of psychophysical exercises based on creativity training, which all beginners should know. I would recommend for further reading for example: Edward Nęcka, "Creativity Training", Klaus W. Vopel, "Workshops – an effective form of education", Klaus W. Vopel, "The Compass of Feelings. Exercises and experiments for a group work and therapy".

In my opinion exercises are extremely important. They help to calm down, concentrate, focus on one thing and integrate. I adapt selected psychophysical exercises to a particular workshop. It's about direct feelings

czyć problematykę szerzej. W innym kontekście. Może bardziej osobiście. Brian Way (B. Way, *Drama w wychowaniu dzieci i młodzieży*, 1997), klasyk w dziedzinie dramy, na przykładzie odpowiedzi na pytanie: „Kto to jest niewidomy?" sugeruje edukacyjny sens doświadczenia. Pierwsza odpowiedź brzmi: „Osoba niewidoma to taka osoba, która nie widzi" lub alternatywna odpowiedź: „Zamknij oczy i nie otwierając ich przez cały czas, spróbuj znaleźć wyjście z pokoju". Druga odpowiedź właściwa jest w dramie. Drama również może być narzędziem wykorzystywanym w warsztatach. Stosowanie jej wymaga od prowadzącego wiedzy, doświadczeń i specjalnych predyspozycji. Inna metoda bezpośrednio uaktywniająca wyobraźnię to trening wyobrażeniowy. Wybór ćwiczenia, decyzja, kiedy proponować i jak je przeprowadzać, powinna być dostosowana do wieku i kondycji uczestników oraz możliwości lidera. Cel, jaki chce się osiągnąć, wyznacza kolejność proponowania. Na przykład: jeśli działania wymagają refleksji, ćwiczenia mogłyby rozpocząć się dużą aktywnością fizyczną i stopniowo pomagać w koncentracji lub odwrotnie, jeśli działanie ma być dynamiczne. Konfiguracja może być zupełnie inna i dowolna. Powinna być właściwie zastosowana. Trzeba się tu zawsze liczyć z sytuacjami nieprzewidywalnymi. Obserwując dzieci w trakcie działań, wprowadzałem niezaplanowane ćwiczenia, aby zapanować nad żywiołowością, wyciszyć grupę lub ponownie naprowadzić na sens spotkania. Ćwiczenia są potrzebne i przynoszą efekty, kiedy się je umiejętnie stosuje.

Janusz Byszewski w swoich przemyśleniach w książce *Tutaj jestem* (J. Byszewski, *Tutaj jestem*, 1994) sformułował ogólne cele, bardzo trafnie odnosząc się do sensu samego spotkania tego typu:

„Zewnętrzny cel edukacyjny (przyswajanie informacji przekazywanej przez nauczyciela i wytwarzanie produktu, który musi być przez niego zaakceptowany) zostaje w proponowanej metodzie zastąpiony celem wewnętrznym (rozwój osobowości, wrażliwości, empatii, tolerancji).[…] W proponowanej metodzie nauczyciel staje się partnerem, który znajduje się w sytuacji podobnej do uczniów: podczas warsztatów twórczych razem wyruszają w podróż, której celu nie znają. Staje się on jeszcze jedną osobą biorącą udział w działaniu twórczym. [...] Możemy powiedzieć, że ocena zewnętrzna (gdzie oceniający jest na zewnątrz spraw, którymi się zajmuje) ustępuje tu miejsca ocenie wewnętrznej (gdzie każdy może – jeśli ma na to ochotę – ocenić własną działalność, podzielić się z innymi swoimi odczuciami, emocjami) a uczucie i emocje nie podlegają ocenie".

Byszewski określa cele z ogromnym wyczuciem metody warsztatu. Z jednej strony stawia je jasno, z drugiej określa jako cele własne uczestników i lidera „idącego" z nimi. A więc niemożliwe do sprecyzowania. Chodzi o te, które się dopiero pojawią w trakcie. Sugeruje dlaczego warto realizować takie działania. Nie idzie tu o produkt materialny, do pokazania na zdjęciach, mówi: „rozwój osobowości, wrażliwości, empatii, tolerancji". Zamiast spreparować sytuację gdzie dobrze, że coś jest ładne a coś brzydkie. Atmosfera autentycznego przeżycia jest o wiele cenniejsza na drodze edukacji niż bezbłędnie na pamięć opanowana formuła albo praca, którą autor docenia tylko dlatego, że „pani się podoba". Byszewski w swoich celach stawia na tę sferę człowieka, która otwiera go na poznanie i doświadczenie samego siebie oraz siebie wobec czy wespół z innymi. Moim zdaniem to cele najważniejsze. Produkt zewnętrzny, materialny, który powstanie podczas takich działań nie może być celem samym w sobie. Inaczej byłaby to na przykład „pracownia sprawnych rąk", kółko plastyczne itp. Istotny jest proces wyobrażeniowy, interpretacja autora, odpowiedź na pytanie po co to zrobił, co mu to dało, dlaczego

and experience. It helps to see the issues more broadly. As a good example, although used in a different context, a story may serve taken from a book by Brian Way entitled "Development through Drama" - a classic in the field of drama. It demonstrates how answering a simple question, namely "Who is a blind person?" reveals an educational dimension of experience. The first response: "A blind person is a person who cannot see" may be replaced by an alternative answer: "Close your eyes and, not opening them, try to find a way out of the room". The second response is appropriate in drama. Drama can also be a tool used in the workshops. However, it requires the use of specific knowledge, experience and special abilities. Another method which directly activates imagination is imaginative training. The selection of exercises, timing and implementation should be adjusted to the age and condition of the participants and the ability of a leader. The main goal of a workshop determines the order of exercises. For example, if the activity requires calmness and reflection, exercises may begin with a high physical activity but they must slow down gradually in order to help to concentrate or vice versa, if the action is to be dynamic. Their configuration can be completely different and is only up to the leader. However, it must be properly applied. You have to take into consideration some unpredictable situations, which take place very often. Observing children during the workshop activities, I introduce unplanned exercises to control children's impulsiveness, to calm down the group and to remind them of the main aim of the meeting. The exercises are needed and produce an effect when they are skillfully applied.

Janusz Byszewski in his book entitled "Here I Am" formulated general objectives of a workshop which refer accurately to meetings of this type.

"*The external educational objective (the acquisition of knowledge provided by a teacher and making of a product, which must be approved by him/her) in the proposed method is replaced by the internal goal (based on the development of personality, sensitivity, empathy, tolerance.)... In the proposed method, the teacher becomes a partner, whose status is similar to the participants of a workshop; he/she along with children embarks on a journey whose destination is not known. He/she becomes one more person taking part in the creative activity. ... We may say that the external evaluation (where the evaluator is outside the matters he/she is supposed to evaluate) is replaced by the internal evaluation (where anyone if he/she feels like it, is welcome to evaluate own activity, to share his/her feelings and emotions), while feelings and emotions cannot be assessed".*

Byszewski defines the objectives of a workshop with a great sensitivity of the method. On the one hand he makes them clear, on the other he characterizes them as objectives of participants and of the leader who accompanies them. As a result, they seem to be indefinable, because some of them appear not before but during a workshop. He explains why it is worth undertaking such activities. For him the material effect that can be seen on photos is not important; he says: "It is the development of personality, sensitivity, empathy, tolerance that counts". The atmosphere of authentic experience is much more valuable in education than a perfectly learnt formula or the work that the author appreciates just because "the teacher likes it". Describing his objectives, Byszewski refers to this human sphere which opens the door to the knowledge and experiencing the self, in the presence or just with other people. I do think those objectives are really important. The external material product which is created during a workshop cannot become its main aim. Otherwise it would be, for example, "the

tak to wygląda i może – co myślą o tym inni. Obiekt plastyczny, obraz powstały podczas takich działań może zachwycać, może być dziełem sztuki, które dzięki swojej formie mówi samo za siebie i „żyje" własnym życiem, ale może też być kiczem, złą plastycznie pracą. W obydwu przypadkach wartość ich zaistnienia nierozłączna jest z przeżyciem autora, z całym procesem twórczym w czasie warsztatu. Stanowi integralną część nieomal z każdym doznaniem podczas działania. W formułowaniu celów warto rozróżnić, czy chcemy wykonać razem pracę plastyczną, czy chcemy przeżyć „coś" dzięki jej powstawaniu. Warsztat jest działaniem, podczas którego często powstają realizacje o charakterze efemerycznym.

Podstawowym celem tych spotkań dla mnie osobiście jest chęć podzielenia się tym, co odczuwam dzięki sztuce, którą się zajmuję. Stąd potrzeba projektowania i aranżowania bezpośredniego działania z ludźmi z różnych środowisk, w różnym wieku. A także chęć obserwowania procesów tworzenia i możliwości twórczych osób parających się i nie zajmujących się sztuką. Interesuje mnie, np. jaki wpływ na formę wypowiedzi może mieć przynależność religijna, lokalna świadomość społeczna itp. oraz czy stereotypy na temat sztuki mogą ulec zmianie. Czy może mieć na to wpływ edukacja poprzez warsztat artystyczny? Czy posłużenie się plastyką ze swoimi możliwościami może ułatwić kontakt z samym sobą oraz w grupie? Problematyka dotyczy przemyśleń i poszukiwań wynikających z własnej twórczości.

Warsztaty polegają na przeżyciu procesu artystycznego, aktu tworzenia. To autentyczne doznanie za pomocą sztuki – tak ważne w procesie edukacji. To odkrywanie własnej osobowości, dotykanie jej i nazywanie. Nauka rozumienia i rozumowania. Dopóki nauczanie będzie raczej tresurą, dopóty zamiast osobowości samodzielnych będziemy spotykać ludzi wytresowanych, zamiast kreatywnych – zdolnych do kreacji nie wartościowej, bo jednostkowej narażonej na szybkie wypalenie intelektualne, emocjonalne. Czy edukowanie ma przypominać kursy szkoleniowe dla różnych grup zawodowych nastawionych na szybki skuteczny zysk? Czy raczej chodzi o otwarcie niekończącego się procesu samoedukacji. Coś w rodzaju permanentnego warsztatu ze samym sobą. Które myślenie jest gwarantem osiągania szczęścia własnego i ewentualnych podopiecznych? Czy celem edukacji w ogóle nie jest między innymi nauka osiągania szczęścia? Sztuka potrafi zachwycać, choć nie musi. Dotyka wszystkich emocji człowieka. Momentami je przerysowuje, wyostrza, podaje w ciężkiej do przełknięcia pigułce, ale przynajmniej je ujawnia. Jest więc ważna w procesie edukacji, ma wpływ na poczucie prawdziwości istnienia. Tak istotną potrzebę dla poczucia pełni współczesnego, wrażliwego człowieka. Stan frustracji jest tak samo właściwy człowiekowi jak stan zadowolenia. Niech edukacja będzie tym obszarem, który pokazuje jak ze stanu frustracji uczynić wartość dającą zadowolenie. Brzmi to terapeutycznie, ale to też jest zaleta takich działań. Osobiście marzę, żeby edukacja była przyjazna człowiekowi do tego stopnia, by była terapią dla własnych zmagań w poznawaniu siebie i otaczającego świata. Warsztat artystyczny jest metodą, która daje realne szanse przeżycia, rozpoznania własnych emocji, indywidualnych przemyśleń, poznania innego widzenia współuczestnika. Aby tak było, niezbędni są kompetentni edukatorzy sztuki i powszechne zrozumienie konieczności szerokiego obcowania sztuki w edukacji.

dr Adam Olejniczak
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie (Polska)

laboratory of skilful hands", or an art activity club etc. It is the imaginative process that is the most important, the author's interpretation, answering the questions such as why he did it, what it brought to him, why it is the way it is, and perhaps, what others think about it. An art object created during such activities may be delightful, may be a work of art, which thanks to its form speaks for itself and "leads" its own life, but it may be kitsch, a visually poor work. In both cases the value of a work is inseparably connected with the author's experience and the entire creative process that takes place during a workshop. It is an integral part of personal experience gained during the creative process. Formulating the objectives, we should distinguish between whether we want to make an artwork together or, whether we want to experience "something" through making art. A workshop is an activity whose products are often ephemeral.

The primary objective of these meetings is, in my opinion, the desire to share with participants the same emotions that I feel while making art, wchich I deal with professionaly. Hence the need to design and arrange the direct interaction with people from different backgrounds and age groups. And the desire to observe creative processes as well as creative abilities of people who professionally or not professionally deal with art. I'm interested in influences on the form of artistic expression resulting from religious affiliation, social awareness etc. I wonder whether stereotypes about art may be changed. Can education through art workshop change them? Can the use of visual forms with all their possibilities facilitate the contact with the self and among the members of a group? The above mentioned issues result from my artistic experience and work.

Workshops are based on experiencing the artistic process, the act of creation. This is an authentic experience through art, which is so important in the process of education. It is the discovering of one's own personality, touching it and naming. The knowledge of understanding and reasoning. As long as education is similar to drilling, we will be meeting well-drilled people rather than creative ones, who are not capable of valuable creation and exposed to rapid intellectual and emotional burnout. Should education resemble professional courses for various professional groups, oriented for a quick and substantial profit? Or rather should it be an opening of a never-ending process of self education? A kind of a permanent workshop with the self. Which way of thinking is a guarantee of being happy and filling others with happiness? Or maybe the aim of education is also to achieve happiness? Art can delight, although it does not have to do it. It touches all the human emotions. Sometimes it overdraws them and makes them more prominent, it gives us a bitter pill to swallow, but at least it reveals the truth. So, it is important in the educational process, it influences the sense of true existence, which is so important in self-fulfilment of a contemporary, sensitive person. The state of frustration is just as relevant to man as the state of satisfaction. Let education be the area that shows how to turn frustration into satisfaction. It sounds therapeutically, but it also is the advantage of such activities. Personally, I wish education was friendly to such an extent that it would be a therapy for struggles in discovering ego and the surrounding world. An art workshop is a method that provides a real chance of experiencing and recognition of real emotions, personal thoughts, and different points of view. In order to do so art educators must be competent and the society must realize the necessity of incorporating art in education.

Adam Olejniczak PhD,
State Higher Vocational School in Glogow (Poland)
Translation: Natalia Pater-Ejgierd

Tradycje we współczesnym rosyjskim plakacie „konceptualnym"

*„W naszym kraju nie istnieje ani prawdziwa szkoła projektowania, ani prawdziwe kulturowe tradycje projektowania. Ale są u nas ludzie. Wszystko zależy od nich". (*Sergey Serov)

Pytanie o tradycje artystyczne determinuje historię sztuki każdego kraju. To zagadnienie jest szczególnie ważne dla współczesnej sztuki rosyjskiej rozwijającej się w okresie odchodzenia od tradycji oraz błędnie pojmowanego nowatorstwa. Dlatego dość ciekawe wydaje się dokonanie analizy współczesnego rosyjskiego plakatu konceptualnego jako jednego z najważniejszych i najpopularniejszych rodzajów grafiki. Plakat nie jest jedynie wyjątkową formą komunikacji społecznej, za pomocą której projektant przekazuje teoretyczne idee, tłumacząc je na język zrozumiały dla publiczności, poprzez obraz. Plakat jest również jednością kultur, częścią środowiska wizualnego, w którym funkcjonuje współczesny świat. Plakat jest jak lustro odbijające teraźniejszość danej epoki, jej wartości i myśli. Za pomocą metafory i symbolu staje się wyrazisty, poetycki, a jego znaczenie rośnie w siłę. Żywotność plakatu jest zmienna i nietrwała. Być może stąd bierze się jego wyjątkowy wizualny charakter. Niezależnie od tego jak zmienia się stosunek do plakatu, forma ta pozostaje najważniejsza dla grafika.

W ubiegłym dwudziestoleciu, wraz z nadejściem zupełnie nowej epoki komputerowej, kiedy to postmodernizm zastąpił modernizm, plakat stał się ulubionym obiektem wielu grafików pragnących wyrażać siebie za pomocą tej właśnie formy. Pragnienie to, u progu lat 90. spotęgowały narodziny wyjątkowego zjawiska, tak zwanego „plakatu autorskiego", wykonywanego w seriach limitowanych, a nawet pojedynczym egzemplarzu. Zamawiającym tego rodzaju dzieło był najczęściej sam autor. Odrzucenie przez artystów określonego stylu, tematów czy ideologii doprowadziło do pojawienia się nowego autorskiego „plakatu konceptualnego, w którym artysta próbował wyzwolić swój twórczy umysł z ograniczeń narzuconych przez zasady, dogmaty oraz kompleksy". Plakat autorski powstaje już na poziomie konceptualnym, kiedy to tworzone są relacje pomiędzy elementami wizualnymi i tekstowymi. Poszukiwanie nowych idei, wykształcenie odmiennej percepcji i twórcze odkrywanie dominują tu nad rzemiosłem graficznym. Plakat konceptualny pozwala w odpowiedni sposób zaprezentować kraj na arenie międzynarodowej. Niestety, w dzisiejszych czasach przepaść pomiędzy tym elitarnym, autorskim rodzajem sztuki i zwykłymi, ulicznymi pracami jest zbyt głęboka.

Obecnie narodowe cechy plakatu rosyjskiego jako jednej z form wypowiedzi graficznej są mniej widoczne niż w czasach sowieckich. Być może dzieje się tak dlatego, że projektanci pozostają pod silnym wpływem europejskich i amerykańskich tradycji. Z drugiej strony możliwe, że z pokolenia na pokolenie te tradycje przekształciły się w coś nowego, w coś na kształt syntezy kultur wykraczającej poza skalę jednego kraju, odpowiadającym potrzebom nowej epoki…

Tradycyjne ujęcie społeczno-polityczne

„Jeśli potrafisz wymyślić anegdotę, jesteś plakacistą". (Yury Klikov)

Lata 80. ubiegłego wieku naznaczone były mnogością politycznych anegdot, a pierestrojka wręcz domagała się ich wizualizacji. Niejeden artysta dzięki swojemu talentowi dokonywał rzeczy niemożliwych, obrazując ówczesne społeczne problemy. Można powiedzieć, że echo tradycji plakatów propagandowych właściwych radzieckim

Traditions in a contemporary "conceptual" poster in Russia

"In our country there is neither a real design school, nor real cultural design traditions. But there are people. Everything depends on them." (Sergey Serov)

The question of "traditions" is central in art history of any country. For contemporary Russian artistic process, going on in the conditions of losing traditions and wrongly understood innovation, this problem is particularly urgent. That is why it will be interesting to attempt an investigation of a contemporary Russian conceptual poster as one of the most important and popular genres in graphic design.

A poster is not only a special form of social communication where a designer conveys abstract ideas making them adequate and understandable for audience with the help of an image. A poster is also a unity of cultures, a part of visual environment where the modern world lives. A poster is like a mirror which reflects contemporary values and ideas. Metaphor and symbolism help to provide a poster image with expressiveness, poetry and capacious exact meaning. The life of a poster is changeable and unsteady. Probably, that is why this genre is so intensely visual. And no matter how the attitude to a poster genre changes, it will always stay the most important kind of a designer's creativity.

During the last two decades when a totally new computer era came and when "post-modernist" design replaced "modernist" one, a poster became a favorite object of development for many designers who were seeking to express their attitude in this form, especially after the birth of a distinctive phenomenon in the beginning of 1990s, the so-called "original poster", made in few copies or even in a single copy only. The client of such work was its author himself. The rejection of particular, externally enforced styles, themes and ideologies led to the appearance of a new original "conceptual poster where an artist tended to emancipate his mind which was meant to be creative but which was kept down by rules, dogmata and complexes". It is on a "conceptual stage" where the design of a basic creative poster idea begins and the foundations of interaction between visual and text components are formed. Searching for new ideas, forming new perceptions and creative discoveries prevail over the graphic craft. A conceptual poster allows to present a country in an appropriate manner on the international scene. But, also nowadays, the distance between such élite original kind of art and everyday street works is too big.

Nowadays, the national features of a Russian poster as a genre of graphic design became less visible than in the Soviet time. Probably it is because designers are under the influence of European and American art traditions. But maybe these very traditions are transfomed into something new from generation to generation, into some kind of synthesis of cultures, and no longer on a country scale, but on another level of the new times...

Traditional socio-political subject matter

"If you are able to think up an anecdote, you are a poster artist". (Yury Klikov)

The 1980s were marked by the peak of political anecdotes and "perestroika" required a visualization of this genre. The talent of an artist sometimes accomplished impossible things to present social problems. One can say that the echo of traditions of agitational political posters of famous Soviet constructivists was also audible in the period of "perestroika". The sheets in the size of 60x90cm reflected a distant life in the Soviet Union.

konstruktywistom słyszalne było również w okresie pierestrojki. Kartki w rozmiarze 60x90 odzwierciedlały odległe życie w Związku Radzieckim. Współcześni badacze uznają plakat z okresu pierestrojki za krytyczny i demaskatorski, jako że wiele ówczesnych prac miało charakter społeczno-polityczny. Plakaty potępiały negatywne zachowania rządu, hipokryzję, biurokrację, biedę oraz powszechnie niski standard życia. Artyści w swoisty sposób naśladowali więc media publiczne. Jednak różnica pomiędzy środkami masowego przekazu i plakatem polega na tym, że ten ostatni opierając się na faktach, dąży do ich artystycznego uogólnienia, do stworzenia symbolu zrozumiałego nie tylko dla współczesnej publiczności, ale i kolejnych pokoleń. Z perspektywy dzisiejszego doświadczenia kultury wizualnej można by wnosić, że plakacistom nigdy nie zależało na zrozumieniu odbiorców. Nie byli oni również zainteresowani wyrażaniem siebie kosztem tematu, co można uznać za dość niestandardową decyzję.

Artyści mówili o wojnie nie tylko podczas jej trwania i w czasach powojennych. Dziś borykamy się przede wszystkim z dramatycznym problemem napędzającego się wciąż i nie dającego spokoju, nie tylko w Rosji, terroryzmu. Ten nowy rodzaj wojny nie uszedł uwadze rosyjskich artystów, którzy odpowiadają na nią za pomocą dostępnego im języka wizualno-symbolicznego wpływającego na zbiorową świadomość. Projektant zastanawia się nad palącymi problemami wojny i świata, mówiąc o nich za pomocą elementów teologicznych oraz tematycznej syntezy. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Yury Surkova, a dokładnie jego plakat *Coexistence* wskazujący na to, że współistnienie jest faktem, a dążenie do tego stanu nie ma końca". Plakat Andreia Logvina *Trinity* odwołuje się natomiast do jedności i przyjaźni wśród bogów.

Już w przedrewolucyjnej Rosji plakat stworzył charakterystyczne cechy gatunkowe. W tym samym czasie popularny stał się tzw. plakat charytatywny. Oryginalne formy rosyjskiej duchowości znalazły odzwierciedlenie na artystycznych afiszach tamtej epoki. Współczucie dla upośledzonego społeczeństwa, ludzkie podejście do zwierząt, troska o dzieci, potępienie wad i braku moralności. W dzisiejszych czasach te problemy nie tracą na znaczeniu, wystarczy wspomnieć o AIDS, zespole Downa czy prawach człowieka.

Ostatnimi czasy, wraz z rozwojem przemysłu, twórczość rosyjskich plakacistów zorientowała się na nowy obszar – plakat ekologiczny, który stał się już nieomal tradycją. Rosyjski „eko-plakat" podobnie jak zaangażowane prace zagranicznych artystów nabiera coraz większego znaczenia, wizualizując rosnące zagrożenia ekologiczne. Przykładem może być seria plakatów poświęcona tragedii w Czarnobylu. Pokazują one cały ból i stratę spowodowane tamtymi wydarzeniami, patrząc jednocześnie w skupieniu w przyszłość i nawołując do zmiany nastawienia w stosunku do natury.

Wpływy „polskiej szkoły plakatu"

„…umiłowanie wolności przekute w awangardę…"
(Sergey Serov)

W latach 50. i 60. XX wieku, polska szkoła plakatu była już wybitna w skali światowej, wzbudzając zainteresowanie w wielu środowiskach artystycznych. W tamtym czasie Polska była częścią obozu socjalistycznego ze wszelkimi tego konsekwencjami: złe warunki druku, kiepskiej jakości materiały i ubogość czcionek. Jednakże wszystkie te braki zostały przezwyciężone przez sztukę i niemal religijną pasję, narodowo-naturalny mistycyzm i kult przodków, „… umiłowanie wolności przekształcone w awangardę". Fotografię zastąpiono ilustracjami, typografię ekspresyjną kaligrafią, ręcznie

Contemporary researchers will call the poster related to the period of "perestroika" "critical" and "unmasking" because many works had socio-political character: they condemned negative moments in the history of government, the hypocrisy and bureaucracy, poverty and poor living standards. In fact, artists followed in the steps of the mass media. But the difference between the mass media and poster art is that the latter, while relying on facts, proceeds to artistic generalization, to the symbol which is understandable not only for contemporaries but also for posterity. From the perspective of today's visually communicative experience we could say that poster artists have never been eager to be understood by audience or to achieve self-expression at the expense of a topic, which is a nonstandard decision and technical merit.

Artists talked about wars not only during the war and postwar time. In our modern world there is also a terrible problem of terrorism which is growing and which is haunting people up to these days and not only in our country. This new kind of war did not escape the attention of Russian designers, who responded to it using the language they had at their disposal - the visual and symbolic language, which can shape public awareness. A designer thinks about urgent problems of war and the world expressing them in terms of a theological component and of a theme synthesis. For example, Yury Surkov in his poster "Coexistence" says that "coexistence is a matter of fact. There is the never-ending aspiration for it". And Andrey Logvin`s poster "Trinity" hints at the unity and friendship among the Gods.

As far back as in pre-revolutionary Russia a poster acquired traits of an independent poster genre. In the same period came the popularity of the so-called charity poster. In art placards of that time the original Russian forms of spirituality found their reflection: compassionate attitude to disadvantaged population, humane attitude to animals, care for children, condemnation of vices and immorality. But at present these problems are still valid: just consider AIDS, Down's syndrome and human rights.

Recently, with the development of technology, posters made by Russian designers have gained a new aspect: environmental awareness. Eco-posters have almost become a new tradition. As well as works of foreign colleagues, Russian eco-posters are gaining importance as a method of visual expression of the increasingly serious ecological threats in the world. For example, a series of posters dedicated to the Chernobyl tragedy reflects all the pain and loss of the events which took place and, as if looking intently into the future, it asks to change the attitude towards nature.

Influence of the "Polish poster school"

*"... love of freedom converted into art avant-gardism..." (*Sergey Serov)

In the 1950-60s the Polish poster school became outstanding world-wide, attracting professional interest of artistic circles.

At that time Poland was a part of the socialist camp with all its consequences: bad prints, poor materials and very few fonts. But all these were overcome with art and almost religious passion, national and natural mysticism, ancestor cult, "... love of freedom converted into art avant-gardism...". Photography was replaced with illustration, typography with expressive calligraphy, handwritten and hand-painted types. And Polish poster illustration showed the richness of graphic techniques and materials, pictorial and graphic skills. Posters began to use sophisticated metaphors based on the language of cubism, constructivism and especially art-deco. The

pisanymi i ręcznie malowanymi znakami. Polski plakat ilustracyjny pokazywał bogactwo technik graficznych i materiałów, umiejętności rysunkowych i graficznych. Te plakaty zaczęły posługiwać się wyszukaną metaforą, odwołując się do kubizmu, konstruktywizmu i art déco. Piktograficzne przedstawienia tematów i wydarzeń, którym plakaty były poświęcone, były owocem indywidualizmu ich autorów.

Chociaż u progu XX wieku, na kształtowanie się polskiego plakatu wpłynęła twórczość francuskich mistrzów, w czasach świetności polskiej szkoły plakatu zaobserwować można było odwrotny proces: polscy artyści zaczęli inspirować Francuzów. W latach 60. francuscy graficy, którzy później stali się kluczowymi postaciami w designie, przybywali do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, by pobierać nauki u ojca chrzestnego polskiej szkoły plakatu – Henryka Tomaszewskiego. Bogata tradycja tej szkoły jest wciąż obecna w twórczości wielu plakacistów. Pojawienie się technik komputerowych, wzbudzających zainteresowanie zwłaszcza młodszych projektantów, wzbogaciło jedynie plakat polski i spotęgowało sławę szkoły. Odwołując się do źródeł polskiego plakatu, współcześni projektanci starają się kontynuować tradycję, stosując na przykład typową dla niego figurę – synekdochę – polegającą na pokazywaniu części danej całości by wzmocnić siłę wyrazu.

W latach 60. i 70. magazyn *Polska* był dla rosyjskich projektantów źródłem wiedzy o polskiej szkole plakatu. Ponieważ gazeta była wydawana w kraju socjalistycznym, władze pozwoliły na jej dystrybucję za „żelazną kurtyną". Do każdego numeru tego pisma dołączano plakaty, które bez wątpienia zdobiły wówczas niejedną pracownię. Kiepska baza technologiczna, dobra akademicka kreska, wizualizacja figuratywnego języka, innymi słowy metafora i energia artystycznych aspiracji jednoczyły Rosję i Polskę.

Radziecki plakat zdradzał duży wpływ polskiej szkoły plakatu, a i współcześni rosyjscy graficy wiele jej zawdzięczają. Rosjanie nauczyli się od polskich artystów lakonicznego stylu, metafory łączącej pozornie odległe znaczeniowo formy oraz świetnego rysunku. Nawet dziś, w twórczości współczesnych rosyjskich grafików postmodernistycznych możemy zaobserwować tradycje polskiej szkoły plakatu, przetworzone przez ich własny sposób myślenia, indywidualną percepcję i estetykę.

Estetyka konstruktywizmu rosyjskiego

„Myślę, że rosyjski konstruktywizm wpłynął na prawie każdego grafika na świecie: Lisicki, Malewicz, oto cała historia." (Stefan Zagmaister)

Jak zauważa Stefan Zagmaister, amerykański grafik austriackiego pochodzenia, „konstruktywizm jest jedną z pięciu najważniejszych tradycji w grafice". Każdy rosyjski grafik, gdy mowa o ojczystych tendencjach graficznych, wspomni przede wszystkim o konstruktywizmie. Nie ma nic w tym dziwnego, ponieważ konstruktywizm był zjawiskiem rosyjskim, które pojawiło się po rewolucji październikowej jako jeden z kierunków awangardy sztuki proletariackiej. Naturalnie, jak wiele innych zjawisk artystycznych, konstruktywizm szybko wykroczył poza granice rodzimego kraju.

Na początku lat 20. plakat rosyjski wykształcił swoje oryginalne cechy, wyróżniające go spośród plakatów tworzonych w krajach zachodnioeuropejskich. Eksperymenty kompozycyjne z czcionką, kolorem, figurami geometrycznymi i fotografiami doprowadziły artystów do stworzenia zupełnie nowej konstrukcji plakatu, który nie tylko informował czy nawoływał, ale także „odbudował w rewolucyjny sposób" świadomość narodu, posługując się artystycznymi środkami odmiennymi od tradycyjnych, realistycznych obrazów. Konstruktywizm przeorientował

pictographic symbols of the themes and events to which posters were dedicated, reflected individualism of their authors.

Although at the beginning of XX century the Polish poster was influenced by French masters, during the prosperity of the Polish school the reverse happened: the Polish poster began to influence the French poster. In 1960s the French, who were to become later the most influential designers, arrived at the Academy of Fine Arts in Warsaw to learn from "the godfather of the Polish poster school" Henryk Tomaszewski. And this rich art tradition is still alive in the works of many poster artists. Even the appearance of computer technologies, particularly welcome by young designers, enriched the Polish poster and increased the fame of the school. By utilising creative resources of the Polish poster, present-day designers try to save its traditons. They draw on the sources of the Polish poster and continue its traditions, for example by using its characteristic form of synecdoche: presenting a part of an object instead of the whole in order to enhance expressiveness.

For Russian designers in the 1960-70s the magazine "Poland" was a source of knowledge about the Polish poster school. It was allowed through "the Iron Curtain" as a publication of a socialist country. In each issue there was an inserted poster, which surely decorated many of our designers' studios. Poor technological base, good academic drawing, visualization of figurative language, the use of metaphor and energy of artistic ambitions - all these features united Russia and Poland. The Soviet poster was stronly influenced by the Polish school.

A Russian designer poster also owes a lot to the Polish school. Our poster artists learnt from Polish artists such techniques as symbolical laconism, metaphors which unexpectedly brought closer forms whose meanings seemed to be different, and drawing. Up to this time, works of contemporary Russian designers of the post-modernist era reflect the traditions of the Polish poster school, reformulated by their own way of thinking, individul perception and esthetics.

Esthetics of Russian constructivism

"I think Russian constructivism has influenced almost each designer in the world: Lisitskyi, Malevich... that's the whole story." (Stefan Zagmaister)

"Constructivism is one of the five strongest movements of design", says an American designer Stefan Zagmaister. Any Russian designer, when asked about native graphic motifs, will remember constructivism in the first place. Little wonder, as constructivism is considered to be a Russian phenomenon which appeared after the October revolution as one of trends of the new avantgarde proletarian art. Naturally, it soon became an international art movement, as many such movements do.

At the beginning of the 1920s, the Russian poster found an original look which marked it out among posters of West European countries. Composition experiments with type blocks, colour, geometrical figures and photographs brought artists to create a poster of "new construction" which not only informed and agitated but also "rebuilt in a revolutionary way" people's consciousness using means different from the traditional realistic imagery. Constructivism reoriented "aimless" art into socially responsible art.

For Russians it is natural to refer to their native heritage, and the modern poster in the spirit of constructivist esthetics is more like a remake than a stylization. This practice of referring to the past is not direct, but is done through the prism of modern times, where there is no direct poster transcription of the works of Stenbergs or Rodchenko. It is the same approach to the sheet space,

sztukę bezprzedmiotową na twórczość odpowiedzialną społecznie.

Dla Rosjan całkiem naturalne jest odwoływanie się do ojczystej spuścizny, a współczesny plakat utrzymany w estetyce konstruktywizmu jest raczej „remakiem" niż stylizacją. Konstruktywizm nie jest tu bezpośrednim nawiązaniem, ale raczej pryzmatem, przez który spoglądamy na współczesność. Nie znajdziemy tu prostego odwzorowania plakatów Stenbergsa i Rodchenki. To samo rozplanowanie przestrzeni na kartce, ten sam poziom abstrakcji reprezentowanych obiektów, to samo podejście do czcionki, ale wszystko to widziane przez pryzmat współczesnych technologii komputerowych oraz sposobu postrzegania i myślenia właściwego postmodernistycznym grafikom.

Nowe tradycje postmodernizmu

„Aby wszystko przekształcić w wydarzenie, w chwilę obecną". (Sergey Serov)

Modernizm dyktował w kompozycji zasadę dośrodkową, wypełnienie przestrzeni i wyraźnie akcentowane aranżacje. A jaki jest plakat powstający we współczesnej epoce? „Nowa fala" lat 80. będąca zapowiedzią postmodernizmu zniszczyła surową dyscyplinę projektowania, wywracając do góry nogami uporządkowane i racjonalne zasady. System kompozycyjny z dośrodkowego przeszedł w odśrodkowy. Przestrzeń wyzierająca spomiędzy równorzędnych elementów kompozycji nabrała większego znaczenia niż one same. Tło stopniowo ewoluowało z czarno-białych tonacji w nieskończoność warstw kolorystycznych. O ile wcześniej czas był przekształcany w przestrzeń, teraz przestrzeń zaczęto przekształcać w czas. Plakat ma się odciskać na upływającym czasie.

Postmodernistyczna przestrzeń może być interpretowana jako miejsce dialogu, wartości i znaczeń, gdzie kontekst wizualny odgrywa znaczącą rolę. *„Jeśli naprawdę uważamy naszych odbiorców za inteligentnych* – mawia Nevil Broudy – *informacja, którą chcemy im przekazać powinna przerodzić się w dialog prowadzący ich do własnych doświadczeń i odczuć, a nie do biernego przyjmowania prawd absolutnych*". Impulsywny postmodernizm przeżywa teraz swój własny czas, tworząc własne tradycje i zmieniając przeszłe kanony.

W epoce postmodernistycznej to obraz dyktuje warunki rządzące plakatem. Tekst zostaje pochłonięty i przekształcony w obraz. Tekst nie jest już dodatkiem do obrazu, ani nie jest mu równoznaczny. Tekst zawiera się teraz w obrazie, zmieniając plakat w żywe środowisko wypełniające całą przestrzeń. Próżno dociekać gdzie jest granica między jednym i drugim.

Postmodernistyczny pluralizm wprowadza do historii typografii element poszukiwania własnej typograficznej tożsamości. Dziś nadeszła pora eksperymentów: litery są suszone, smażone i mielone na pył. Projektanci w poszukiwaniu swej wyjątkowości wracają do przeszłości – prasy drukarskiej, kaligrafii, pisma ręcznego. Artyści tworzą również indywidualne czcionki powstałe za pomocą własnoręcznego pisma przetworzonego następnie przez komputer. Ta ekspresyjna metoda w skomplikowany sposób połączyła typy pism z różnych kultur oraz rozmaite tradycje kaligraficzne. Zasada żywej asymetrii wyraża nie tylko esencję treści przekazywanych publiczności, ale również twórcze oblicze plakatu autorskiego. To nowoczesna interpretacja tradycji narodowych oraz cech artystycznych.

Eksperymentując na płaszczyźnie typografii, a nawet wykraczając poza nią, graficy odwołują się do prymitywizmu przyjmującego postać trash-designu oraz nieprofesjonalnych technik graficznych i komputerowych. Dalsze opanowanie przekazu szczegółowych danych i ukryte kreatywne możliwości oprogramowania komputerowego

the same degree of object abstraction, the same attitude to fonts, but perceived in the present time of computer technology and new post-modernistic vision and thinking.

New traditions of post-modernism

"To transform everything into event, into the present moment." (Sergey Serov)

Modernist composition was centrally focused, tended to fill the whole space and used clearly highlighted arrangements. What poster does the contemporary epoch begin to form? "A new wave" of the 1980s as an initial stage of post-modernism destroyed strict design discipline, throwing off the principles of order and rationality. The composition was not focused in the centre any more; the focus shifted outwards. The space which appears among equivalent composition elements got more importance than the elements themselves. The background gradually changed from black and white to endless layering going deep inside. And if earlier time was transformed into space now space was transformed into time. A poster was supposed to impress the flow of time.

The space of post-modernism can be interpreted as the space of a dialogue, values and meanings where a visual context gets a significant place. "If we really want to treat our audience as a clever one," says Nevil Broudy, "Then a message should become a dialogue which leads the audience to its own experiences and feelings but not to the passive absorption of the absolute truth".

The impulsive post-modernism of today has its time now: it is creating its own traditions and changing the traditional canons of the past.

In the post-modernist epoch an image dictates the rules for a poster. It swallows and takes up text, transforming it into a picture. The text does not supplement the picture, and neither does it become equal with it; the text is inside the picture changing the poster into a living environment which fills by itself the whole space. And we cannot say any more where the border is between the text and the image.

Post-modernist pluralism introduces to the history of typography the seach of its own typographic identity which is a stern test for typography itself. Nowadays it is high time for great experiments: letters are dried, fried, and ground into powder. Designers, in seach of type uniqueness, look back to the past – to the prepress, calligraphic, handwritten epoch. Thanks to new computer technologies, individual fonts based on personal handwriting are made. This expressive method intricately combines scripts of various cultures and calligraphic traditions. The principle of living asymmetry expresses not only the essence of a message presented to an audience but also creativity of the poster's designer. This is a modern interpretation of national traditions and art features.

By experimenting with typography and even transcending its limits, designers also refer to the primitivism of "trash-design", to nonprofessional graphic and computer techniques. Further development of the methods of transmitting detailed data and mastering of the hidden creative functionalities of computer software may yield unexpected results. An exchange of information and emotions with the help of such experiments adds spontaneity and funny explosive energy to typography. This way, space becomes more uneven, multilayer and deep.

The synthesis of styles, different influences of national schools, mixing elements developed by the Polish school with experimental post-modernist computer typography make up the character of the Russian poster

mogą przynieść nieoczekiwane efekty. Wymiana informacji i ładunku emocjonalnego przy pomocy tego typu eksperymentów dodaje czcionce spontaniczności, zabawnej i wybuchowej energii. Przestrzeń staje się w ten sposób nierówna, wielowarstwowa, głęboka.

Synteza stylów, różnorodne wpływy szkół narodowych, mieszanie elementów zapożyczonych z polskiej szkoły plakatu z wynalazkami eksperymentalnej typografii postmodernistycznej wykorzystującej techniki komputerowe, wszystko to tworzy specyfikę współczesnego plakatu rosyjskiego. Ambicja nowoczesnego plakacisty, by postrzegać i przetwarzać świat w nowy sposób, musi przyczyniać się do kształtowania nowej kultury projektowania graficznego.

mgr Alexandra Andreeva
Państwowy Uniwersytet w Kursku (Rosja)

nowadays. Most of the traditions, mentality and professional language was formed in the area of poster design. An aspiration of a modern designer to see and reform the world in a new way has to promote the appearance of a new culture of graphic design.

Alexandra Andreeva MA
Kursk State University (Russia)

Translation: Natalia Pater-Ejgierd

Sztuka nowych mediów. (Po)nowoczesność z tradycją
XXI wiek i jego tradycja

Żyjąc na początku XXI wieku w świecie stworzonym przez media elektroniczne, artyści stanęli wobec tradycyjnej kultury i sztuki oraz nowego kontekstu technologicznego.

Środowisko nowych mediów wpłynęło na wszystkie aspekty współczesnego życia, nie wyłączając sztuk wizualnych. Jednak kryzys kulturowy obecny w społeczeństwie poprzemysłowym może być postrzegany nie jako nowe zjawisko, ale jako rodzaj tradycji porównywalnej z bolesnym kryzysem kulturowym, estetycznym i społecznym wywołanym rewolucją przemysłową.

XXI wiek możemy określić poprzez postmodernistyczny pluralizm dotyczący wielu kontekstów, także estetyki, oparty na odrzuceniu jednego dominującego sposobu myślenia oraz gwałtownym rozwoju technologicznym wpływającym nie tylko na jakość życia, ale także jego kształt. Nowe technologie kształtują komunikację międzyludzką i w efekcie sztukę czy filozofię. Nic więc dziwnego, że aby dokonać analizy otaczającego nas świata, artyści często używają najnowszych rozwiązań technologicznych, umiejscawiając swoją sztukę w kontekście multimediów i ich specyficznego języka.

Sztuka ponowoczesna

Wywodząca się z wielu różnych tradycji współczesna, czyli postmodernistyczna sztuka to szeroki i złożony termin obejmujący intermedia, instalacje, sztukę konceptualną, sztukę nowych mediów i wiele form artystycznej wypowiedzi.

Cechy charakterystyczne dla sztuki postmodernistycznej to brikolaż, posługiwanie się słowami jako podstawowymi elementami artystycznymi, kolaż, uproszczenie, powrót do tradycyjnych tematów i technik jako odrzucenie modernizmu, posługiwanie się elementami kultury popularnej i konsumpcyjnej, performens. Jedną z ważnych cech nowej sztuki jest łączenie kultury wysokiej i popularnej.

Sztuka postmodernistyczna staje się hybrydą (syntezą różnych form), zacierając granice pomiędzy: malarstwem, rzeźbą, filmem, performensem, architekturą czy tańcem.

Co więcej, nowe formy artystyczne czerpią inspiracje z dyscyplin dotychczas nie łączonych ze sztuką klasyczną takich jak: nauki ścisłe i społeczne, przemysł, technologia, kultura popularna, literatura i poezja.

Warto dodać, że nowa sztuka jest często interaktywna, co oznacza, iż zmienił się nie tylko status odbiorcy dzieła sztuki, który stał się jej uczestnikiem, lecz także samego dzieła i jego twórcy. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż to technologia cyfrowa umożliwiła powstanie prawdziwie interaktywnej sztuki.

Interaktywne dzieła sztuki

Sztuka interaktywna zakłada aktywny udział publiczności. W tradycyjnym ujęciu widz miał po prostu oglądać statyczną pracę i kontemplować owe dzieło sztuki, pozostając z nim w swoistej duchowej relacji zaistniałej jedynie w jego/jej umyśle. W przypadku sztuki interaktywnej, widz dopełnia ideę artysty, stając się zarazem integralnym elementem pracy. Sztuka interaktywna to rodzaj dialogu pomiędzy dziełem sztuki i widzem. Ten dialog może być budowany na świadomej lub nieświadomej interakcji. Co więcej, widz ma możliwość wpływania na dzieło sztuki. Wynik końcowy dzieła to nie tyle sama kreacja artysty, co interakcja jego wytworu z widzem.

Pomysł sztuki interaktywnej wcale nie jest nowy. Próby stworzenia interaktywnego dzieła sztuki miały miejsce już w latach dwudziestych XX wieku. Jednym

New media art. (Post)modernity with tradition
21st century and its tradition

At the beginning of the twenty-first century artists as other members of society face unique conditions produced by the development of new media as the new media environment has already affected all aspects of contemporary life including visual arts. As a consequence, artists are forced to refer to and employ traditional culture and art as well as new technologies. However, the cultural tensions occurring in today's postindustrial society may be seen not as a new phenomenon but as a kind of tradition parallel to the cultural, aesthetic, and social crisis brought about by the Industrial Revolution.

The main difference is, however, the postmodern pluralism based on the rejection of one dominant way of thinking and a sudden technological development affecting not only the quality of life but also its shape. New technologies influence human communication and, as a result, the fine arts and philosophy. Not surprisingly, in order to analyze our world, contemporary artists often employ the latest technological developments placing their art in the context of multimedia and their specific language.

Postmodern art

Based on many different traditions, contemporary art is a very broad and complex phenomenon embracing movements such as Intermedia, Installation Art, Conceptual Art, New Media Art and many other forms of artistic expression.

Common characteristics of postmodern art include bricolage, use of words as the central artistic element, collage, simplification, a return to traditional themes and techniques as a rejection of modernism, depiction of consumer or popular culture as well as Performance Art. Another feature of new art is a combination of high and low culture brought about by the use of old artistic traditions, new technologies, industrial materials and pop culture imagery.

Postmodern art is an amalgam of different forms, which blurs the traditional distinctions between artistic genres such as painting, sculpture, film, performance, architecture or dance. What is more, new art forms draw extensively on other areas such as natural and physical sciences, industry, technology, popular culture, literature and poetry.

It is well worth mentioning that new art is often interactive which means that the status of the artist, audience and the work of art has been changed. It was the widespread availability of digital technology that reinforced the transformations and resulted in the new art forms.

Interactive art

Interactive art takes for granted the active participation of the audience. Traditionally, the viewer was supposed to look at a static work of art and contemplate it, developing a kind of spiritual relation which could take place only in his/her mind. In the case of interactive art, the viewer complements the artist's idea, becoming an integral element of an artwork. Interactive art constitutes a dialogue between the artwork and the participant; this dialog can be based on intentional or unintentional interaction. Nevertheless, the participant has agency, or the ability to act upon the work of art. Often, the final meaning of the work of art depends on the response of the audience. Therefore, the same art of work is altered depending on the people who see it.

The idea of interactivity in art is not a recent one. Some of the earliest examples of interactive art were created as early as the 1920s. The most well-known

z pierwszych interaktywnych dzieł sztuki była praca Marcela Duchamapa zatytułowana *Wirujące talerze szklane*, która musiała zostać „włączona" przez widza, a następnie oglądana przez niego z odległości jednego metra, aby stać się dziełem sztuki. Na samym początku przed widzem prezentowała się drewniana konstrukcja z pięcioma szklanymi talerzami. Wprawiając urządzenie w ruch, mógł on obserwować, jak szklane talerze kręciły się wokół metalowej osi, zlewając się w końcu w jeden okrąg.

Dziś sztuka interaktywna może być definiowana jako swoiste środowisko reagujące na bodźce zewnętrzne, które angażuje wszystkie zmysły publiczności, w którym nawet najdrobniejszy ruch widza wpływa na całe dzieło sztuki. Tego rodzaju sztuka często wykorzystuje komputery i czujniki reagujące na ruch, ciepło, zmiany meteorologiczne oraz wszelkie inne bodźce, na których odbiór dzieło zostało zaprojektowane.

Jednym z najbardziej znanych twórców sztuki interaktywnej jest MoBen (Maurice Benayoun), który wykorzystywał w swoich pracach możliwości nowych technologii cyfrowych już w latach 90. ubiegłego wieku. Z tradycyjnego punktu widzenia trudno zaklasyfikować jego twórczość jako klasyczną sztukę, ponieważ MoBen tworzy autorskie interaktywne przestrzenie będące hybrydą różnych mediów między innymi wideo, rzeczywistości wirtualnej, sieci, technologii bezprzewodowej, performansu, instalacji oraz wystaw interaktywnych. Prace Maurice'a Benayoun'a ukazują ciągły rozwój nowych technologii, odzwierciedlając jednocześnie zmiany zachodzące w sztuce współczesnej. Jego interaktywna instalacja z rzeczywistością wirtualną zatytułowana *Tunel pod Atlantykiem* (1995) była kanałem komunikacyjnym pomiędzy dwoma różnymi światami – Paryżem i Montrealem. Instalacja uznana została za zupełną nowość uwodzącą publiczność poprzez stworzenie jej możliwości doświadczania zupełnie nowych artystycznych odczuć. Dziś liczne muzea i galerie pokazują niemal wyłącznie sztukę cyfrową i interaktywną. Ta forma artystycznej ekspresji jest coraz częstsza, rozwijając się w sieci i w instalacjach. Dobrym przykładem takiej sztuki jest poźniejsza praca MoBena zatytułowana *Cosmopolis* z 2005 roku, którą sam artysta nazywał *Gigantyczną Instalacją Interaktywną*.

Przyszłość sztuki

Pytanie o technologię stosowaną przez artystów implikuje pytanie o przyszłość sztuki. Współcześni artyści próbujący oswoić nowe technologie i media stają przed dwoma różnymi sposobami myślenia – pozytywnym i negatywnym.

Z jednej strony artyści widzą, że nowa technologia może tworzyć ważne doświadczenia kulturowe i artystyczne. Z drugiej strony są krytyczni wobec nowych narzędzi, którymi posługują się, aby stworzyć komentarz do nowej rzeczywistości społecznej. Dlatego też, część z nich jest nieufna wobec technologii i potencjalnych zmian wywołanych jej użyciem.

Tradycja końca sztuki

Już w roku 1827 wybitny niemiecki filozof Hegel przewidywał nieuchronny koniec sztuki. Nieco później, w 1839 roku, gdy zaprezentowano nowy wynalazek – fotografię znany francuski malarz Paul Delaroche ogłosił koniec malarstwa. Podobne równie dramatyczne przewidywania głoszące koniec sztuki stały się popularne w latach 20. i 60. XX wieku. Pojawiają się one także teraz w związku ze sztuką nowych mediów. Mimo tych złowieszczych wizji, w żadnym z powyższych okresów sztuka nie umarła, choć z pewnością została całkowicie zredefiniowna.

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że zjawisko to stało się nawet rodzajem tradycji.

dr Natalia Pater-Ejgierd
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

example is Marcel Duchamp's work entitled *Rotary Glass Plates*. The artwork required the viewer to turn on the machine and stand at a distance of one meter. At the very beginning the viewer could see a strange wooden structure with five glass plates. Setting it in motion, he/she could observe how glass plates rotate around a metal axis and become a single circle when viewed at a distance of one meter.

Today, in an increasing number of cases an interactive work of art can be defined as a responsive environment which engages all senses of the audience and where even a single movement of the viewer affects the whole artwork. Works of this kind of art frequently use computers and sensors to respond to motion, heat, meteorological changes or other types of input their creators designed them to respond to.

One of the well known and recognized interactive artists is MoBen (Maurice Benayoun), a French artist born in the late 1950s in Algeria whose works employed new possibilities offered by digital technologies as early as the 1990s. From the traditional point of view, it is difficult to call his creations works of art because they produce extensive responsive environments based on amalgamation of diverse media including video, immersive virtual reality, the Internet, wireless technology, performance and large-scale art installations. Maurice Benayoun's works demonstrate the constant development of new technologies but also reflect the changes occurring in contemporary art. His Virtual Reality Interactive Installation entitled "The Tunnel under the Atlantic" (1995), was meant as a kind of communication channel between two different worlds - Paris and Montréal. Except for its artistic merit it was treated as a novelty and attracted the audience due to the possibility of experiencing new artistic feelings. Today, many museums and galleries exhibit almost exclusively digital and interactive art and this kind of artistic expression is continuing to grow and evolve through the Internet and large scale installations. A good example of such a work of art is MoBen's "Cosmopolis" shown in 2005 which the artist called a "Giant Virtual Reality Interactive Installation".

The future of art

Questions about the use of new technologies are deeply implicated in questions about the future of art. Contemporary artists attempting to negotiate technologically based media are confronted with two divergent ways of thinking – positive and negative one.

On the one hand artists see that new technology has the power to create significant cultural and artistic experiences. On the other hand they are critical of the new tools they employ to comment on a new social reality. Therefore, some of them deeply distrust technology and potential changes it may bring.

The tradition of the end of art

As early as 1827, an outstanding German philosopher Hegel was predicting the inevitable end of art. More than a decade later, in 1839, when the invention of photography was demonstrated, a famous French painter Paul Delaroche announced the end of painting. Similar predictions about the end of art arose at the turn of the century, as well as in the 1920s, and in the 1960s.

Again, at the beginning of this century, more predictions related to New Media Art emerged. Despite those catastrophic predictions, in each of these strikingly new periods art did not die, although it was completely redefined.

We may even hazard the guess that it this phenomenon became a kind of tradition.

Natalia Pater-Ejgierd PhD,
The Poznan University of Arts (Poland)
Translation: Natalia Pater-Ejgierd

Zacieranie granic pomiędzy przeszłością a teraźniejszością
Wirtualna edukacja sztuki i dziedzictwa kulturowego

Wstęp

Przeszłości treści sztuki, tradycji oraz zwyczajów „nie można podawać w stanie surowym, niezbędne jest przemienić ją, należy ją obrobić, by była lekko przyjmowana".

(Arendtová, 1994, s. 131)

Wspieranie sztuki jest dla nas czymś oczywistym i naturalnym. Postrzegamy ją jako coś, co przetrwa po nas i nada sens również dalekiej przyszłości. Częścią kultury każdego narodu jest również jego dziedzictwo kulturowe, na które składają się nie tylko dzieła artystyczne, które tu „były", lecz również to, co „powstaje" dzisiaj i dopiero „powstanie". Tradycja i nowoczesność. Na pierwszy rzut oka oba pojęcia różnią się zasadniczo swoim znaczeniem, jednak w dziełach wielu artystów dochodzi do ich perfekcyjnego połączenia. Wbrew temu jest dziś zanadto oczywiste, że sztuka starszych okresów przeżyła już swój „złoty wiek".

Czy odczuwamy potrzebę poczucia ciepłego powiewu duchów przeszłości w naszej współczesnej egzystencji?

W obecnym nowoczesnym okresie młoda generacja, która właśnie zasiada w ławkach szkolnych, różnie podchodzi do dziedzictwa kulturowego – od podejścia pozytywnego przez obojętne, kończąc na całkowitym odrzuceniu, popartym twierdzeniem, iż tradycje sztuki są pozostałością dawnych lat, które należy jak najszybciej usunąć. Młoda generacja w sposób niewystarczający interesuje się sztuką, kulturą, zwyczajami, tradycjami oraz ich zachowywaniem. Mimo iż prezentują więź z przodkami i szacunek do tych, którzy pozostawili po sobie dużo wykonanej pracy, doświadczeń, czystości charakteru oraz wytworzyli świadomość, z której czerpie do dziś cały naród. Głównym celem edukacji trzeciego tysiąclecia powinien być powrót do historycznych źródeł sztuki. Podobnie jak jesteśmy świadkami nieustającej twórczości inwencyjnej artysty, który ciągle szuka i odkrywa coś nowego, a jednocześnie czerpie z poznania i przekazu swoich przodków „artystycznych". Takie połączenie przeszłości z czasem obecnym, właściwe każdej czującej istocie ludzkiej, stanowi często fundament do stworzenia większego czy mniejszego dzieła, którym inni zafascynują się i dołączą je do własnego życia. W tym procesie poznawczym ważną rolę odgrywają materiały edukacyjne, które w ciągu ostatnich lat rozwijają się i zmieniają dzięki nowym możliwościom, jakie oferuje technologia cyfrowa i Internet. To znaczy „… uczyć się starych rzeczy, wykorzystując nowe sposoby, lecz również nowych rzeczy nowymi sposobami…" (Noss, 1997). Do edukacji szkolnej przedostają się właśnie dzięki wpływowi nowoczesnych technologii cyfrowych do tej pory nieznane podejścia, które poszerzają możliwości przekazywania treści szkolnych również poza środowiskiem szkoły czy klasy. Dzięki nauce z jednoczesnym wykorzystaniem technologii cyfrowych powstaje atrakcyjne połączenie pomiędzy szkołą i rodziną, pomiędzy doświadczeniem wynikającym z praktyki i nauczaniem.

Wirtualne muzea jako część działań edukacyjnych

Nasze społeczeństwo zmienia się w społeczeństwo oparte na informacjach, w którym do kontaktu z przedmiotami materialnymi dochodzą coraz częściej kontakty ze znakami, które je zastępują. Głównym instrumentem do pracy z informacjami stają się media cyfrowo-elektroniczne, zwłaszcza komputery i podłączenie ich do sieci globalnej – Internetu. Internet jako nowe medium oddziałuje na grupową konsumpcję kultury – wirtualne muzea umożliwiają dojście bez barier do niezmiernego

Blurring the boundaries between the past and the present
Art and cultural heritage virtual education

Introduction

The past content of art, traditions and customs "cannot be served raw, it is necessary to transform it, to process it in order to make it easy do digest."

(Arendt, 1994, p. 131)

Supporting the fine arts is obvious and natural for us. We usually perceive it as something that will survive the test of time and will give meaning to the distant future. A significant part of the national culture constitutes also its cultural heritage, which includes not only the past works of art, but also works which "appear" and "emerge" today. Tradition and modernity. At first glance, the two concepts are fundamentally different in their meanings, but in the works of many artists they become a perfect blend. Contrary to today's apparent belief the fine arts have already gone through the period of the "golden age".

Do we feel the need to feel the warmth of the spirits of the past in our present existence?

Today, the young generation, which just goes to school, shows different approaches to cultural heritage - from the positive or the indifferent attitude, to the total rejection based on the assumption that the traditions of art are the remains of the old days, which should be forgotten as soon as possible. Often, the young generation is not interested in art, culture, customs and traditions, at all. Despite the strong relationship with the ancestors and the respect for their works and deeds as well as their experience, character and consciousness, which inspire the whole nation to this day. Therefore, the main purpose of education of the third millennium should be a return to the historical sources of art. Similar to the unlimited creativity of an artist who constantly seeks and discovers something new, but at the same times draws on the knowledge and repertoire of his ancestors' art. This combination of the past and present time, which concerns every sensitive human being, is often the foundation to create works of art which may fascinate and be followed by the others. In the process of cognition an important role is played by educational materials, which over the years develop and change with new possibilities offered by digital technology and the Internet. That is to say, "...to learn the old stuff in a new way, but also to acquire new things ..." (Noss, 1997). As a result school education may benefit thanks to the influence of modern digital technology that expands the possibility of transferring the contents of school beyond the school or class. The digital technology created an attractive combintion of school and family, of the experience derived from everyday practice and school.

Virtual museums as part of education

Our society is transforming into a society based on the information in which the contact with material objects is more and more often replaced by virtual contacts. The main instrument to work with information is now digital-electronic media, especially computers and connecting them into a global network - the Internet. The Internet as a new medium affects the consumption of culture - virtual museums provide access without any barriers to the immense cultural heritage, libraries opened to the world via the Internet offer access to millions of books and magazines. Writers, musicians and other artists are discovering the Internet as an interesting medium to distribute their works. Work with the computers and the Internet increasingly becomes a part of everyday life for

dziedzictwa kulturowego, biblioteki otwierają się na świat oraz poprzez Internet oferują dojście do milionów książek i czasopism z obrębu sztuki. Pisarze, muzycy oraz inni artyści odkrywają Internet jako ciekawe medium do dystrybucji własnej twórczości. Komputer i praca z Internetem coraz bardziej stają się częścią codzienności coraz większej liczby osób. Dzieje się tak ze względu na możliwości jakie oferuje technika. Bierzemy w tym pod uwagę gry komputerowe, encyklopedie elektroniczne, inteligentne tablice informacyjne, katalogi czy prezentacje internetowe. Duża ilość tychże nowych możliwości dociera również do szkół. Nie powinniśmy ich przeoczać. Dzięki temu szkoły mogą o wiele łatwiej stać się miejscami, które by uczniowie rzeczywiście polubili. Twórcze, ciekawe, odkrywcze. W takich szkołach uczniowie nauczyliby się dużo więcej niż potrafimy sobie wyobrazić.

Rozpowszechnienie dziedzictwa kulturowego i sztuki poprzez multimedia zyskuje niebywałe rozmiary. Przy szukaniu słów kluczowych jak „virtual museum" w wyszukiwarce Google otrzymamy wiele wyników. *„Muzeum wirtualne jest zbiorem elektronicznych artefaktów oraz źródeł informacji. Praktycznie obejmuje dowolny temat, który można przetworzyć do postaci cyfrowej. Może obejmować malowidła, rysunki, fotografie, szkice, wykresy, nagrania dźwiękowe, sekwencje wideo, artykuły z gazet, zapisane rozmowy, numeryczne bazy danych oraz wiele innych obiektów, z których można wytworzyć elektroniczną kopię zapasową".* Muzeum wirtualne definiuje się jako multimedialną kolekcję tematycznie dostępnych danych oraz przestrzeń kognitywną z nieskończoną pojemnością dotyczącą poszerzania, kombinacji, kompozycji i rekompozycji (Qvortrup, 2002, s. 259). Wirtualne muzeum jest zbiorem logicznie połączonych obiektów przedstawionych dzięki korzystaniu z różnych multimedialnych środków (Andrews, 1996). Na jakość doświadczenia odwiedzin takiego muzeum nie wpływa tylko ilość i rozmaitość eksponatów, ale też wykorzystane technologie. Z punktu widzenia naszych obserwacji można mówić o ich podziale na trzy kategorie: prezentacje panoramiczne, prezentacje 2D i prezentacje 3D obiektów wirtualnych. Wyjątkowe są także zaawansowane technologie, jak wirtualne oglądanie. Jeśli zanurzymy się w głąb różnych muzeów cyfrowych oraz zbadamy je szczegółowo, znajdziemy różne interaktywne aplety, multimedialne źródła jak wideoklipy, biblioteki rysunków, nagrania dźwiękowe, prezentacje bądź większe teksty i hipertekstowe dokumenty dotyczące prezentacji konkretnych tematów materiałów nauczania. Twórczy nauczyciel zwykle wykorzystuje je jako elementy podstawowe, z których tworzy albo którymi uzupełnia prezentację materiałów nauczania dotyczących sztuki i kultury. Niektóre z tych elementów to drobne projekty, inne możemy uważać za większe życiowe projekty (w kontekście Průcha, 2002) całościowe formy prezentacji niektórych rozdziałów materiałów nauczania.

Muzea mają szczególną rolę w procesie edukacji. Zachowują oraz interpretują podstawową wiedzę o kulturze. Służą jako instytucje do tworzenia zbiorów w procesie edukacyjnym, zarządzania najbardziej znaczących wartości kulturowych i społecznych, menażowania obszarów dziedzictwa kulturowego. Udostępniają przedmioty ze zbiorów posiadające wyjątkową wartość muzealną w świecie, również na Słowacji, które tworzą podstawowy i niezastąpiony zbiór dziedzictwa kulturowego Słowacji i Słowaków. Ogólnie *„muzeum to niedochodowa organizacja, stała instytucja służąca społeczeństwu i jej rozwojowi, dostępna dla ogółu, która w celu studiów edukacji i przyjemności uzyskuje, restauruje, komunikuje i wystawia materialne i duchowe dokumenty o ludziach oraz ich środowisku, w którym żyją"* (SK ICOM, 2009, s. 13). Wirtualne muzeum to muzeum, które wykorzystuje

a growing number of people. This is due to the opportunities offered by this technology. We should also take into consideration computer games, electronic encyclopedias, smart boards, catalogs and Internet presentations. A large number of these new opportunities is also present at schools. We should not overlook them. As a consequence, schools can more easily become places that students do like. Creative, interesting, insightful. In these schools students learn much more than we can imagine.

Propagation of cultural heritage and art through the electronic media has achieved an unprecedented scale. When searching for key words like "virtual museum" in Google search we find many records. Let us look for some definitions and descriptions. "Virtual Museum is a collection of electronic artifacts and information sources which includes any kind of art that can be processed into a digital form. It may include paintings, drawings, photographs, sketches, charts, sound recordings, videos, newspaper articles, recorded conversations, numerical databases and many other objects, which can produce an electronic backup". Virtual museum is defined as a collection of multimedia thematically organized data and a cognitive space with an infinite capacity for expansion, combination, composition and decomposition (Qvortrup, 2002, p. 259). Virtual museum is a collection of logically connected set of objects using a variety of multimedia resources (Andrews, 1996). The quality of the experience of visiting this museum shows not only in the quantity and variety of exhibits, but also in used technologies. In this perspective, we may talk about the division into three categories: widescreen presentations, 2D presentations, and 3D presentations of virtual objects. There are exceptional advanced technologies like virtual viewing. If we immerse in the space of the various digital museums, and we examine them in detail, we will find many interactive tools, multimedia sources such as videos, drawings, sound recordings, presentations or larger text and hypertext documents demonstrating specific topics of teaching materials. Creative teachers usually use them as basic elements, which create, or which complement the presentation of teaching materials about the fine arts and culture. Some of these elements are small projects, others are much more significant (in the context of Průcha, 2002), including the overall presentation of some chapters of teaching materials.

Museums have a special role in the process of education to preserve and interpret the basic knowledge about the culture. They serve as institutions which build collections essential in the educational process, managing the most significant cultural and social values, and areas of cultural heritage. They make available objects from their collections of a unique value in the world, and also in Slovakia, which form an essential and irreplaceable collection of cultural heritage of Slovakia and Slovaks. In general, "the museum is a non-profit organization, that has become an institution serving the society and its development, available to the public in order to educate and entertain, which shows and exhibits materials and spiritual documents about people and their environment in which they live" (SK ICOM , 2009, p. 13). The virtual museum is a museum that uses new digital tools. It exhibits, preserves, restores, develops, holds collections (paintings, photographs, statues, ceramics, antiques, textiles and others) as digital artifacts, which are stored in folders. The virtual museum exhibits virtual art, which should be interesting, have a historical value, and be a part of the world's cultural heritage. The existence and future of virtual museums is a subject of exciting discussions. On the one hand, teachers, as well as art creators are concerned whether or not they can discourage stu-

je cyfrową nowatorską realizację. Wystawia, zachowuje, rekonstruuje, poszerza, przechowuje zbiory (malowideł, fotografii, posągów, ceramiki, antyków, tekstyliów i innych) jako cyfrowe artefakty, które są składowane w folderze wirtualnego muzeum. W naszym postrzeganiu powinno muzeum wirtualne posiadać wirtualne eksponaty artystyczne, które powinny być w pewnym sensie ciekawe, posiadać wartość historyczną, być częścią dziedzictwa kulturowego albo światowym unikatem sztuki. O istnieniu i przyszłości wirtualnych muzeów od początku są prowadzone emocjonujące dyskusje. Po stronie pedagogów, jak również twórców sztuki pojawiły się obawy, czy nie zniechęcą one od zwiedzania realnych muzeów młode osoby, które mogą wirtualne zwiedzić z klasy szkolnej bądź wygodnie z domu. Podobne obawy pojawiały się wraz z każdą nową możliwością techniki obliczeniowej – uczniowie mają możliwość oglądania filmów na komputerach, a jednak chodzą również do kina, teatru, na wystawy, mają biblioteki elektroniczne, a sięgają po klasyczne książki, mają możliwość przeczytać sobie na stronach internetowych jakiekolwiek czasopismo czy dzienną prasę, lecz ich drukowaną wersję nadal respektują. Również doświadczenie z istniejącymi już muzeami pokazuje, iż obawy te nie mają podstaw. Odwrotnie, liczba zwiedzających „kamienne muzea" wzrosła i jednym z powodów może być właśnie ich prezentacja w Internecie. Na postęp w jakiejkolwiek sferze nie można zamykać oczu. Gdyby w ten sposób postępowali nasi praojcowie, do tej pory żylibyśmy na poziomie praczłowieka.

Wirtualne muzeum najczęściej rozumiemy jako muzeum, które fizycznie nie istnieje, tzn. nie znajduje się w żadnym budynku i nie można go realnie zwiedzić. Wirtualnym muzeum oznacza się czasem również prezentację zbioru istniejącego już muzeum. Muzea te we własnych prezentacjach internetowych oferują jednak uczniom wirtualne spacery po muzeum (w różnej jakości). W bardziej opracowanej postaci muzea wirtualne oferują również poszerzone informacje – a więc takie, których uczeń zwykle nie znajdzie.

O wirtualnych muzeach, czy już istnieją pod postacią cyfrowych zbiorów realnych muzeów albo o fikcyjnych muzeach, mówi się już od dawna. Współczesny postmodernistyczny zachwyt wirtualnością zmusił światowe muzea, żeby zrobiły krok do przodu. Przedostały się poza zwykłą realność do wirtualnego świata gier on-line (Acadie, S.O.S history), które w procesie poznawczym przedstawiają nowy materiał nauczania.

W różnego rodzaju gry on-line można w takim razie grać w pomieszczeniach znanych na świecie muzeów (np. w Luwrze) albo same muzea stają się grą, w której wiedza o danym muzeum decyduje o przechodzeniu do dalszej części gry.

Muzea sztuki prezentują wypowiedź o przeszłości i czasach obecnych, reflektowaną w sztuce i przez sztukę oraz pośredniczą w jej przekazie uczniowi również poprzez działania edukacyjne i twórcze. Ma to związek z nowymi formami komunikacji ze sztuką w muzeum. (SZM, 2010)

Dlaczego te środowiska wirtualne są tak przydatne w popularyzowaniu nauki i uczenia się oraz wspierają niezależny proces poznawczy uczniów:

- wiele cyfrowych źródeł nauczania posiada żywą i bezpośrednią formę – bardziej niż tradycyjne materiały drukowane. Np. wirtualne oglądanie znanych dzieł sztuki pochodzących z różnych okresów historycznych umożliwia zrozumienie i zapamiętanie nowych pojęć, fenomenów i reguł;
- takie źródła cyfrowe są łatwo dostępne w szkole i w domu, można je odnaleźć w jednym miejscu – z przełączeniem na szeroki materiał uzupełniający, co byłoby w zasadzie dużo trudniejsze w dystrybucji wśród uczniów

dents from exploring real museums, because it is much more comfortable to visit a virtual gallery than to go to a real one, often located far away. Similar concerns have appeared about different possibilities of computer technology – students have the opportunity to watch movies on computer screens, but still go to the cinema, theater, exhibitions; they can either visit the electronic library, or read classic books; it is also possible to read a website magazine or a daily newspaper, but still the printed versions of newspapers are popular. Also, the case of virtual museums shows that these fears are unfounded. Conversely, the number of visitors of traditional museum has increased and one of the reasons may be their presentation on the Internet. We cannot miss the progress in any sphere. If we did so, we would live like our forefathers.

Virtual museum is usually perceived as a museum that does not exist physically, which is not located in any building and which you cannot really explore. However, the virtual museum is sometimes also an Internet space of the existing museum collection. These museums in their online presentations offer students a virtual trip of the real museum. In a more advanced form, the virtual museums also offer expanded information – that could not be found elsewhere.

The virtual museum that exists in the form of digital collections or an Internet equivalent of a real museum is in fact not a new phenomenon. Contemporary postmodern delight with the virtual world has forced museums to make a step forward. They have already infiltrated into the virtual world of online gaming (Acadie, SOS history), which represents the cognitive process of learning new material.

The websites of the world famous museums provide various on-line games, for example the Louvre museum; sometimes the whole virtual space becomes a kind of a game in which the knowledge of the museum decides about the rest of the game.

Art museums present the knowledge about the past and the present time, shown in art and through art, and they mediate and transfer it to students through educational and creative activities. This phenomenon can be related to new forms of art communication in the museum. (SZM, 2010)

Why these virtual environments are so popular and how they support the cognitive processes of students:

- Many digital learning resources have a vivid and direct form – more than traditional printed materials. For example, a virtual view of well-known works of art from different historical periods makes students understand and remember new concepts, phenomena and rules,
- such digital sources are readily available in school and at home, you can find them in one place – a wide supplementary material, which used to be much more difficult to distribute among students in the traditional form of teaching materials (in some schools, they completely replaced texts for teaching and all printed materials),
- it is easy to get the organizational guidelines of the digital information on-line – about what and when to do and what materials to study,
- if students receive either homework or subsequent guidance by the computer, they simply develop their organizational skills and study,
- active development of information, creation of associations and ideas through images and other senses are the foundation of several long-standing processes related to the arrangement of information, they help in a better and closer way to explain and understand certain things,
- independent and self study supports multi-tasking, students really appreciate the digital environments and

w tradycyjnej postaci materiałów do nauczania (w niektórych szkołach w ten sposób całkowicie zastąpiono teksty do nauczania i wszystkie materiały drukowane);
• dla uczniów bardzo prostą rzeczą jest uzyskanie wytycznych organizacyjnych z cyfrowego systemu informacyjnego on-line – o tym, co i kiedy mają robić i z jakimi materiałami do nauki;
• jeśli uczniowie otrzymują zadanie i kolejne wytyczne przez komputer, rozwijają się przez to ich zdolności organizacyjne i studyjne;
• aktywne opracowanie informacji, tworzenie asocjacji oraz obrazowych wyobrażeń oddziałujących na kilka zmysłów są podstawą założenia długoletniego ułożenia informacji, pomagają w lepszy i bliższy sposób tłumaczyć i rozumieć pewne rzeczy;
• niezależna nauka wspiera multi-tasking, co uczniowie w środowiskach cyfrowych bardzo doceniają, uczniowie rozwijają się w „prawie paralelnym – wykonywaniu kilku czynności: czytają dokument tekstowy, jednocześnie czatują oraz piszą e-maile, ściągają dane z portalów internetowych – i słuchają własnych MP3.

Przy realizowanych w ten sposób projektach w muzeach nie chodzi tylko o proces poznawania, lecz również o animację, parafrazę czy artystyczną reinterpretację, a także o powstanie nowego dzieła na podstawie starego, a więc o powstanie nowej komunikacji, konfrontacji, która przesyłając dzieło poprzez pocztę internetową, może ciągnąć się w nieskończoność. Wirtualne oglądanie historii sztuki oferuje wiele wariantów w realizacji warsztatów. Jest to komunikacja poprzez grę i kreatywność. W realizacji warsztatów artystycznych nauczyciel może zaproponować uczniom różne metody i techniki artystyczne, jak na przykład: parafrazę plastyczną, dowolne odtworzenie dzieła, animację, fotomontaż, kamuflaż, kolaż, asamblaż, plastyczny cytat, apropriację, prolage i inne – z tym, że korzystając ze wspomnianych metod i technik, stworzony artefakt nie staje się dziełem końcowym, lecz przede wszystkim materiałem wstępnym do dalszych eksperymentów i manipulacji (ze znaczka może powstać widokówka, z widokówki pieczątka, z pieczątki naklejka, z naklejki plakat, z plakatu obiekt itd.). Wirtualnych muzeów w Internecie zdecydowanie nie brakuje. Wystarczy otworzyć jakąkolwiek wyszukiwarkę i wpisać takie słowa, jak wirtualne muzeum czy galeria. Za moment pojawi się wiele stron, z których już tylko należy wybrać tę, która najbardziej odpowiada wymaganiom edukacyjnym.

Jakimi technologiami cyfrowymi bawią się uczniowie, w jaki sposób można pośredniczyć w przekazie poznania – w muzeum, w interaktywnej wystawie?

Duża liczba muzeów on-line oferuje komfortowe zwiedzanie najsłynniejszych dzieł artystycznych przeszłości i czasów obecnych. Przebadaliśmy kilka wystaw na Słowacji i za granicą, które w sposób twórczy wykorzystały technologie cyfrowe i skierowały w ten sposób uwagę uczniów na nową wiedzę o sztuce.

Inicjatywa Lifelong Kindergarten zorganizowała serię warsztatów w muzeach, centrach czasu wolnego itp. Nauczyciele, rodzice i dzieci wspólnie stworzyli interaktywny park. Poszczególne części parku stworzyli przy pomocy różnych materiałów artystycznych oraz programowalnego zestawu PicoCricet.

Interaktywne muzea dzięki projektowi spółki Google i jej technologii Street View, jak w Pradze Museum Kampa, Muzeum Nowoczesnej Sztuki w Nowym Jorku, Tate Britain albo Uffizi we Florencji, Das Technische Museum w Wiedniu, Cité des Sciences et de l´industrie w Paryżu, Deutches Museum w Monachium, Słowackie Muzeum Techniczne w Košicach oferują spacer przez 17 galerii świata i prezentują ciekawe ekspozycje doświadczalne (Galéria, 2011).

develop new skills and are able to concentrate on a few things at the same time e.g. reading a text document, while chatting and writing e-mails, searching new portals – and listening to MP3s.

When implemented in this way, a museum project is not just about the process of learning, but also about the animation, paraphrasing or reinterpretation of the artistic ideas, as well as the emergence of a new work based on the old, and therefore making a new kind of communication. A virtual look at art history, offers many possibilities also for art workshops because it is a unique dialog based on play and creation. New technologies employed by art workshops offer students and a teacher different methods and techniques of art, such as animation, photomontage, camouflage, collage, assemblage, art quoting and others. Nevertheless, the use of these methods and techniques should not be final, but rather constitute the initial stage for further experimentation and manipulation (a postage stamp can be turned into a postcard, the postcard into a stamp, the stamp into a sticker, the sticker into a poster, the poster into an object, etc.). We may find numerous examples searching the Internet. The only thing is to look for them.

But which digital technologies are the best known for students? And how to facilitate the transfer of knowledge?

A large number of the on-line museums offer an exciting tour of the most famous artworks of the past and present times. We analyzed several exhibitions in Slovakia and abroad, which provide a creative use of digital technology and attract the attention of students to new knowledge about art.

Lifelong Kindergarten initiative organized a series of workshops in museums, leisure centers, etc. Teachers, parents and children created an interactive park. Particular parts of the park were created by artists and made of different materials and PicoCricet set.

Interactive museums based on the Google Street View technology, such as the Prague Museum Kampa, the Museum of Modern Art in New York, the Tate Britain, or the Uffizi in Florence, Das Technische Museum in Vienna, Cité des Sciences et de l'Industrie in Paris, Deutsches Museum in Munich, Slovak Technical Museum in Košice offer a walk through 17 galleries of the world and present interesting experimental exhibitions (Galéria, 2011).

Virtual tours are also available in such famous brick-and-mortar museums as the British Museum in London or Paris Louvre, The British Museum, Museum und Ausstellungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Interaktívne museums, 2010).

Well-known internet video portal YouTube joined forces with a network of prestigious art museums, the Guggenheim. Their common goal is to create a unique space for the most creative video recordings (Javurková, 2010).

Digital sources that teacher may find on different sites and use them creatively in the classroom, are often interesting, interactive and make teaching and learning easier. Art history provides a whole range of virtual teaching materials that can be used creatively in practice.

By applying a number of artistic techniques and methods for a specific period of art in particular educational projects, which are implemented in museums and galleries, it is possible to achieve interesting results in the field of education through art and education in the fine arts. The aim of the teacher in the broadest sense is to mediate the transfer of art to an active participant, and thus communicate through art, which he/she can do in a professional manner. He/she should however be aware that:
• the employment of lessons from digital sources during

Wirtualne zwiedzanie wprowadziło na swoich stronach internetowych również wiele „kamiennych muzeów" jak British Museum w Londynie czy paryski Louvre, The British Museum, Museen und Ausstellungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Interaktívne múzeá, 2010).

Znany internetowy portal wideo YouTube połączył własne siły z prestiżową siecią muzeów artystycznych Guggenheim. Ich wspólnym celem jest stworzenie unikatowej przestrzeni dla najbardziej kreatywnych nagrań wideo (Javurková, 2010).

Źródła cyfrowe, które pedagog w ten sposób znajduje na różnych portalach oraz wykorzystuje kreatywnie na zajęciach, są często ciekawe, interaktywne i ułatwiają bezpośrednie nauczanie. Historia sztuki oferuje nauczycielowi do pracy wiele motywujących materiałów nauczania, które może kreatywnie wykorzystać w praktyce.

Dzięki aplikowaniu wielu technik artystycznych, metod konkretnego okresu sztuki do koncypowania projektów edukacyjnych, które realizowane są w muzeach i galeriach, osiągane są ciekawe wyniki w ramach wychowania przez sztukę i wychowania do sztuki. Celem nauczyciela, w najszerszym sensie, powinno być pośredniczenie w przekazywaniu sztuki do odbiorcy czy aktywnego uczestnika, a więc komunikowanie się ze sztuką, którą sam w sposób fachowy sprawdza. Należy jednak sobie uświadomić, że:

- koncypowanie zajęć ze źródeł cyfrowych albo dłuższy okres nauczania czy nawet całe curriculum jest bardzo trudnym procesem;
- część z nich jest w języku obcym, a więc możemy trafić na językową, ewentualnie kulturową barierę;
- również materiały wysokiej jakości albo cyfrowe źródła można (w bardzo łatwy sposób) wykorzystać do nauczania niekonstruktywnego, nieefektywnego i niecieka-wego, w którym nie widać motywacji i które nie trzyma się zasad dobierania materiałów albo innych ogólnych zasad cyfrowych;
- ogromna ilość dostępnych źródeł cyfrowych nie zastępuje programów edukacyjnych, nie zapewnia jakości materiałów do nauczania oraz nie obniża poziomu potrzeby poprawnego trzymania się zasad dydaktycznych oraz bycia wspaniałym nauczycielem;

Chociaż świat wirtualnych muzeów posiada bardzo bogatą ofertę sztuki dla działań edukacyjnych, jednak w wielu aspektach jest przeciwstawny, sprzeczny sam w sobie, a zwłaszcza szukający i niedoskonały:

- zły stan infrastruktury muzealnej, przestarzałe, w sposób niewystarczający chronione i klimatycznie nieutrzymywane depozyty, w sposób niewystarczający oraz technologicznie bardzo źle wyposażone warsztaty restauratorskie, konserwatorskie, niewystarczające źródła do systematycznych działań akwizycyjnych;
- często nieaktualne ekspozycje, absencja podstawowych prezentacji narodowych, moralnie i technologicznie przestarzały zbiór – niski standard prezentacji dziedzictwa kulturowego;
- niewystarczający postęp w digitalizacji przedmiotów zbiorów muzealnych;
- niewystarczający dostęp do informacji o eksponatach w muzeach oraz informacji rozpowszechnianych przez Internet z punktu widzenia możliwości postrzegania uczniów bezpośrednio w samym procesie nauczania;
- niewystarczające włączenie muzeów do procesu edukacyjnego – z powodu finansowych trudności muzea i galerie rezygnowały z własnych działań edukacyjnych;
- niewystarczające zdolności kierownicze części kierowników muzeów czy samych pedagogów.

Kilka słów na zakończenie

Pojęcie: jakość, skuteczność, efektywność edukacji jest dziś bardziej niż w innych czasach w centrum zainteresowania. Wprowadzenie i realizacja nowych, kreatywnych form nauczania, nie tylko w ramach jednej lekcji, ale w dłuższym okresie nauczania, czy nawet całego curriculum jest bardzo trudnym procesem.

Mimo to, że wirtualny świat muzeów oferuje szereg zajęć edukacyjnych, niektóre z nich idą w wielu kierunkach, są sprzeczne i czasami niedoskonałe. Inne wady to:

- zły stan infrastruktury muzeum, przestarzałe i niewystarczająco chronione depozyty, technologicznie nieodpowiednie i bardzo słabo wyposażone warsztaty,
- często przestarzałe ekspozycje, brak podstawowych prezentacji narodowych, niski standard prezentacji dziedzictwa kulturowego,
- niezadowalająca digitalizacja zbiorów muzealnych,
- niewystarczający dostęp do informacji o eksponatach w muzeach oraz informacji rozpowszechnianych przez Internet z punktu widzenia możliwości postrzegania uczniów bezpośrednio w samym procesie nauczania,
- niewystarczające włączenie muzeów do procesu edukacyjnego – z powodu finansowych trudności muzea i galerie rezygnowały z własnych działań edukacyjnych,
- niewystarczające zdolności kierownicze części kierowników muzeów czy samych pedagogów.

Some final thoughts

The concept of quality, efficiency and effectiveness of education is now extremely significant especially in the context of the introduction of a variety of new and creative forms of teaching. A deeper analysis of the learning processes suggests that obtaining information from textbooks, as well as traditional lectures performed in the classroom, are not effective forms of learning today. Virtual museum allows students in a new way to approach and interact with art, traditions, customs of the past and the present. It offers students a convenient tool for various activities and educational programs, founded on learning by experience and cooperation. It gives the world wide access to almost all types of artistic work - songs, archaeological sites, exhibitions and traditions of particular nations.

We should remember, however, that art cannot be digitalized totally. Even if the productivity of a human could exceed all limits, the traditional art is a message in one direction; the audience is to listen, see or feel what the artist has created. The computer cannot capture the specific climate of rooms and courtyards of castles, an authentic paint reinforcing the intensity of images, three-dimensional shapes, statues and antique furniture or the delicate lace used in traditional outfits.

Daniela Hrehová PhD,
Technical University of Košice (Slovakia)

Translation: Natalia Pater-Ejgierd

Bibliography

1st Andrews, K.: Applying Hypermedia research to the World Wide Web. [Online], 1996. Available on the Internet: http://hyperg. iicm.tu-graz.ac.at/apphrweb

2nd Arendtová, H.: Kriz culture. Praha: Mladá fronta, 1994. 160S. ISBN 80-204 - 0424-4

3rd Deklarácia No SR: Návrh opatrení on realizáciu zámerov SR No declarations of Okhrana kultúrneho dedičstva. [Online],

teresowania specjalistycznego i laickiego społeczeństwa, zwłaszcza w kontekście wprowadzania różnych kreatywnych form do procesu nauczania. W głębszej analizie różnych gatunków procesów nauczania w większości przypadków dochodzi się do wniosku, że studiowanie poprzez uzyskiwanie informacji z podręczników jest mało efektywną formą nauki, a wykład nauczyciela w klasie oddziałuje również w sposób ograniczony. Wirtualne muzeum umożliwia uczniom nowy sposób podchodzenia i kontaktowania się ze sztuką, tradycjami, zwyczajami przeszłości i czasów dzisiejszych. Oferuje uczniom prócz komfortowego zwiedzania, również różne działania oraz programy edukacyjne oparte na nauce przez doświadczenie i kooperatywność. Daje możliwość dostępności na całym świecie prawie wszystkich rodzajów pracy artystycznej – pieśni, wykopalisk archeologicznych, wystaw czy tradycji i zwyczajów poszczególnych narodów.

Z drugiej jednak strony należy sobie uświadomić, że sztuka nie może być zdigitalizowana. Nawet jeśli produktywność ludzka potrafiła przeskoczyć wszystkie dotychczasowe granice, tradycyjna sztuka to przekaz w jednym kierunku; widzowie słuchają, widzą albo odczuwają to, co artysta stworzył. Komputer nie potrafi uchwycić specyficznego klimatu pojedynczych sal i dziedzińców grodów, autentycznej intensywności farb zacnych obrazów, trójwymiarowych kształtów posągów i starych mebli czy delikatności koronki w stroju ludowym.

dr Daniela Hrehová
Uniwersytet w Koszycach (Słowacja)

Bibliografia

1) K. Andrews, Applying Hypermedia research to the World Wide Web. [on-line] 1996. Udostępnione w Internecie: http://hyperg. iicm.tu-graz.ac.at/apphrweb

2) H. Arendtová, *Krize kultury*, Praha, Mladá fronta, 1994. 160 s. ISBN 80-204- 0424-4

3) Deklarácia NR SR: Návrh opatrení na realizáciu zámerov Deklarácie NR SR o ochrane kultúrneho dedičstva. [on-line] 2002. Udostępnione w Internecie: http://www.culture.gov.sk/pk/LIPT_12_02_02/material.htm

4) Galéria: Nový portál umožňuje prechádzku slávnymi galériami sveta ČTK. [on-line] 1.02.2011. Udostępnione w Internecie:http://kultura.pravda.sk/novy-portal-umoznuje-prechadzku-slavnymi-galeriami-sveta-paj-/sk-kgaleria.asp?c=A110201_170211_sk-kgaleria_p20

5) Interaktívne múzeá. [on-line] 2010. Udostępnione w Internecie:http://www.sestka.sk/index.php/ucitelom/20-dejepis/69-interaktivne-muzea

6) L. Javurková, Internet ponúka umeniu nové formy aj obsah. [on-line] 28.09.2010. Udostępnione w Internecie:http://kultura.pravda.sk/internet-ponuka-umeniu-nove-formy-aj-obsah-f23-/sk-kgaleria.asp?c=A100927_180212_sk-kgaleria_p46

7) Kol. autorov: *Krátky slovník slovenského jazyka*, 4. vyd, Bratislava, VEDA 2003, 944 s. ISBN 80-2240-750-X

8) R. Noss, *New Cultures, New Numeracies, An Inaugural Lecture*, London: Institute of Education, 1997. ISBN 085-473-532-1

9) SZM: Virtuálne múzeá a galérie. [on-line] 2010. Udostępnione w Internecie: http://kattie.szm.com/virtual/http://www.edico.sk/vvm/main.html

10) J. Prucha, *Moderní pedagogika*, 2. vyd. Praha, Portál, 2002. ISBN 80-7178-631-4

11) SK ICOM. *Etický kódex Medzinárodnej rady múzeí* – ICOM. Bratislava: Slovenský Komitét Medzinárodnej Rady Múzeí (SK ICOM), 2009.

12) L. Qvortrup, *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*, Springer-Verlag London Berlin Heidelberg, 2002. ISBN 1-85233-516-5

13) D. Tsichritzis, S. Gibbs, Virtual Museums and Virtual Reali-ties. Proceedings of the International Conference on Hypermedia and Inte-ractivity in Museums. [on-line] 1991. Udostępnione w Internecie:http://www.archimuse.com/publishing/hypermedia/hypermedia.Ch3.pdf

2002. Available on the Internet: http://www.culture.gov.sk/pk/LIPT_12_02_02/material.htm

4th Galéria: Nový portál umožňuje prechádzku slávnymi sveta ČTK galleries. [Online] 1 February 2011. Available on the Internet

5th Interaktívne múzeá. [Online], 2010. Available on the Internet: http://www.sestka.sk/index.php/ucitelom/20-dejepis/69-interaktivne-muzea

6th Javurková, L.: Internet ponúka umeniu Nové form aj obsah. [Online] 28 September 2010. Available on the Internet:

7th A joint publication: Krátky slovník slovenského yazika. 4th ed. Bratislava: VEDA, 2003, 944p. ISBN 80-2240-750-X

8th Noss, R.: New Cultures, New Numeracies, an Inaugural Lecture. London: Institute of Education, 1997. ISBN 085-473-532-1

9th SZM: Virtual museums and galleries. [Online], 2010. available on the Internet: http://kattie.szm.com/virtual/http://www.edico.sk/vvm/main.html

10th Prucha, J.: Modernization of Education. 2nd ed. Praha: Portal, 2002. ISBN 80-7178-631-4

11th SK ICOM. *Etický kódex Medzinárodnej rady múzeí* – ICOM. Bratislava: Slovenský Komitét Medzinárodnej Rady Múzeí (SK ICOM), 2009.

12th Qvortrup, L.: Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds. Springer-Verlag Berlin Heidelberg London, 2002. ISBN 1-85233-516-5

13th Tsichritzis, D. - Gibbs S. Virtual Museums and Virtual Reali-ties. Proceedings of the International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums. [Online] 1991. Available on the Internet: http://www.archimuse.com/publishing/hypermedia/hypermedia.Ch3.pdf

organizatorzy projektu/project organisers:

CENTRUM SZTUKI DZIECKA W POZNANIU

MAGAZYN

STOWARZYSZENIE ARTYSTYCZNO-EDUKACYJNE MAGAZYN

zrealizowano ze środków/financed from the funds of:

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

POZnań *Miasto know-how

10. Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego *Kieszeń Vincenta*

Tradycja we współczesności

Poznań, 8 – 12 maja 2011

The 10th *Vincent's Pocket* International Creative Anxiety Workshops

Tradition in Modernity

Poznan, 8 – 12 May 2011

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Magazyn