

Marcin Mielczarek

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Wydział Rzeźby i Działań Interaktywnych

Manualność w rzeźbie *tabu* współczesnej dydaktyki, wyzwanie dla myśli antropotechnicznej

Zjawisko współczesnego przewartościowania podstaw warsztatu artysty, szczególnie rzeźbiarza, jest bezsporne. Nie ma chyba takiej sfery technologii rzeźby, która wskutek postępu wynalazczości nie uległaby głębokiemu przeobrażeniu – stając się chociażby mniej czasochłonną, wydajniejszą. Dzisiejsze środki techniczne, jakimi dysponuje rzeźbiarz, dają mu nie tylko ogromne spektrum nowych możliwości kreacji, ale także czynią pracę przy tradycyjnie rozumianej rzeźbie *łatwiejszą*, a nawet, trywializując zagadnienie – mniej męczącą.

Rzeźba ustawicznie rozszerza swoją formułę, w zakres jej zainteresowań wchodzi kolejne, pojawiające się media – jej fundamentalna, ogólna identyfikacja z fenomenem trzeciego wymiaru nie jest już tylko konceptualistycznym zabiegiem, pozwalającym przenieść ten rodzaj twórczości ze sfery rzemieślniczej w intelektualną. Dziś sama wielość technik wykorzystywanych przez rzeźbę, mających swoje umocowanie w rzemiośle, wystarczy, aby pojęcie *rzeźbiarz* stało się tak pojemne i wieloznaczne, że często spaja je tylko najogólniejsze odniesienie do trójwymiarowości. Wciąż przecież aktualny, klasyczny wizerunek rzeźbiarza, posępnego, żylastego brodacza, spracowanymi rękami przekuwającego granitowy głaz, czy umazanego po łokcie w glinie, nie wyczerpuje już zagadnienia, staje się powoli ikoną z historyjki obrazkowej – jak pokutujący w kulturze masowej wizerunek artysty-malarza w berecie i kolorowej chustce pod szyją. Odrębną kwestią jest fakt, że wizerunek ten staje się zwodniczy w takim samym stopniu dlatego, że rzeźbiarz bywa dziś przecież także konceptualistą-performerem, jak i dlatego, że kamień obrabia się diamentową tarczą czy linką, zaś obiekty z gliny powstają także jako wydruk z drukarki 3D.

Jest zrozumiałe, że próby doktrynalnego definiowania warsztatu rzeźby są niecelowe i skazane na niepowodzenie. Możliwości technicznych jest *multum*, każdy twórca jest indywidualnością, ilu artystów, tyle propozycji. Istnieje jednak sfera, gdzie jakieś uporządkowanie pojęć, funkcjonowanie systemu zdają się być korzystne i nieuniknione. Tą sferą jest edukacja.

Tu rzeźba zdaje się dziś być rozdarta między trzy siły, naruszające jej spoistość, jako dyscypliny. To rozdarcie ma raczej ujemny wpływ na możliwość przekazania jednoznacznej wiedzy o rzeźbie uczniom, czy studentom, utrudnia też społeczny odbiór istoty *zawodu* rzeźbiarza. Podkreślmy ten ostatni fakt, o ile istnieje dziś tendencja do traktowania edukacji głównie w wymiarze przygotowania do samodzielności poprzez pracę zawodową. "Siły" te to z jednej strony wspomniana wyżej dążność do redefinicji rzeźby, przesunięcie jej ze sfery wykonawstwa rzemieślniczego w sferę intelektu, z drugiej strony próby jej nowego osadzenia w "rzemieślniczości" – przy wykorzystaniu całego arsenału innowacyjnych środków technicznych. Trzecia "siła" to tchnienie tradycji – budowanie odrębności rzeźby na jej odwieczności, fundamentalnym i pierwotnym miejscu w kulturze i cywilizacji. Temu ostatniemu sprzyja rola, jaką rzeźba spełnia w kształceniu ogólnoplastycznym – będąc tak na poziomie szkolnictwa średniego, jak i wyższego pozycją kanoniczną, obok rysunku i malarstwa.

Szkoły i uczelnie w kraju rozmaicie porają się z opisaną powyżej "troistością" rzeźby. Zauważyć można ruchy we wszystkich opisanych kierunkach – zarówno konserwatywne "okopywanie się" w szańcach tradycji, jak i desperackie ucieczki w różne sfery nowoczesności, krucjaty przeciw skostnieniu i wreszcie, co chyba najniebezpieczniejsze – lekceważące pozostawienie rzeźby samej sobie, na swoistym "dożywociu", przyzwolenie na jej funkcjonowanie w procesie edukacji w pozornie tradycyjnej, a w istocie archaicznej formule, zapewne w oczekiwaniu na odgórne ustawy, pozwalające na pozbycie kłopotliwej "pamiętki z przeszłości". Rzeźba dzieli tu los niektórych dyscyplin humanistycznych, takich jak np. filozofia, które w dzisiejszej rzeczywistości, tzw. "rynku edukacyjnym" bywa kwestionowana w całości, jako niepraktyczna, nie dająca wyspecjalizowanego zawodu i nie przekładająca się na mantrycznie przywoływaną "możliwość zatrudnienia."

Przysłowiowym dzieckiem, wylanym z kąpielą we wszystkich przypadkach, jest tytułowa *manualność* rzeźby. Odnieść można bowiem wrażenie, że traci ona w konfrontacji ze wszystkimi przytoczonymi sposobami rozumienia rzeźby, jako treści kształcenia.

W przypadku "nowoczesnej rzemieślniczości" uzdolnienia manualne są chłopcem do bicia, na przykładzie którego pokazuje się, o ileż to szybciej, lepiej, ciekawiej – i taniej rzeźbi się przy pomocy drukarki, lasera, elektronarzędzia, czy samego komputera. Wedle tego ujęcia, dzięki środkom technicznym rzeźba przestała być domeną zamkniętego klubu zadufalców, obdarzonych manualnymi predyspozycjami.

Podejście takie w istocie czyni rzeźbę atrakcyjniejszą jako element oferty edukacyjnej. Odtąd jakoby, dzięki technice, mając "głowę pełną pomysłów", rzeźby można się nauczyć, poprzez opanowanie odpowiednich narzędzi. Nie trzeba być skazanym na mozolne odkrywanie w sobie uzdolnień, nie trzeba z trwogą oczekiwać życiowego werdyktu – na jakim etapie edukacji nastąpi weryfikacja: czy nasze wrodzone uzdolnienia manualne są wystarczające do zrobienia kariery, do artykułowania naszej indywidualności twórczej. Dodając do tego zauważalną w edukacji tendencję do deprecjonowania wrodzonych zdolności twórczych na rzecz tzw. *kreatywności*, której, dodajmy, można się ponoć również nauczyć, otrzymamy system, w którym umiejętności manualne, wynikłe z pracy nad wrodzonymi predyspozycjami, zajmują mocno peryferyjne miejsce.

Nie inaczej jest w przypadku interdyscyplinarnego, konceptualnego myślenia o rzeźbie jako o aktywności przede wszystkim *intelektualnej*. Postmodernistyczne rozumienie tej dyscypliny marginalizuje udział kreacji manualnej – rzeźba to przede wszystkim *werbalna myśl o trzecim wymiarze*, tylko niekiedy, akcydentalnie i wcale niekoniecznie przyoblekająca materialną postać, dotkniętą fizycznie ręką artysty. Nie mogąc w ramach niniejszego tekstu poruszyć tematu daleko głębiej, zasygnalizujmy tylko polemicznie, że podejście to jest obarczone doktrynalnym założeniem, iż myśl z zasady jest tekstem, sensem werbalnym właśnie – tak, jakby np. forma plastyczna nie była także sensem, a więc niewerbalną treścią, *konceptcją* myśli. Wracając jednak do faktów – mniej czy bardziej arbitralnie, rzeźba, której tworzywem jest głównie koncepcja, bez specjalnej estymy odnosi się do zręczności manualnej.

W konsekwencji, powyższe postawy edukacyjne często czynią umiejętności manualne swoistym *tabu* w procesie kształcenia.

Paradoksalnie, "trzecia siła" – tradycyjne, często wręcz konserwatywne podejście do rzeźby, nie czyni współcześnie mniej szkody rozumieniu roli manualności w rzeźbie, niż przytoczone wyżej (nieco przerysowane rzecz jasna) przykłady. Kto wie, czy przesadny kult zręczności manualnej w trakcie procesu edukacji rzeźbiarza nie jest największą "autoimmunologiczną" krzywdą, którą rzeźba może wyrządzić sobie i swoim adeptom. Nie bez powodu w dziedzinie muzyki kult wirtuozerii instrumentalnej, jak sportowy popis, uważany jest za nurt ostatecznie poboczny i patologiczny w artystycznych poszukiwaniach. Podobnie w rzeźbie – rzeźba jako treść nauczania sprowadzona do sfetyzowanej i zabsolutyzowanej manualności, kształci często jednostki rutynowane, odporne na eksperyment, na dociekliwość, niewrażliwe, skupione na szlifowaniu własnej "formy" – tym razem rozumianej jako nieustająca, powtarzająca poprzednią doskonałość, potencja realizacyjna.

Niemniej, nie sposób dziś chyba zakwestionować elementu manualności w procesie dydaktycznym rzeźby.

Rola manualności nie zmieniła się nawet – raczej jest tak, że zawsze była dwoista, przy czym rola pierwszoplanowa, czy też bardziej zauważalna co do swoich efektów, istotnie mocno się dziś zdezaktualizowała. W konsekwencji niewnikliwy obserwator deprecjonuje manualność ze *wszystkim*, co ze sobą niesie, jako przeżytek dziecięctwa rzeźby, a to postawa chyba zbyt ekstremalna.

Zwróćmy bowiem uwagę, że przez całą historię rzeźby aktywność manualna była nie tylko narzędziem *kreacji*, ale także narzędziem *poznania* świata przez człowieka. Mowa tu nie tylko o banalnym ilutracyjnym charakterze rzeźbiarskich przedstawień. Nie wyczerpuje zagadnienia stwierdzenie, że przez manualny kontakt z materią człowiek poznawał prawdę o niej, o jej specyfice, właściwościach, konieczności odpowiedniego traktowania i reagowania na jej cechy. Alegoria gliny w boskich rękach jest tu mało wydajna. Odnieść się chyba trzeba bez wstydu (co zresztą nie kwestionuje, czy też raczej, nie dotyka elementu metafizycznego) do obserwacji natury, do faktu, że wyższa umysłowość zwierząt wiąże się zazwyczaj z posiadaniem wyspecjalizowanego narzędzia, organu, będącego dotykowym *interfejsem* umysłu z materią świata. Tak jest nawet w przypadku zasadniczo prymitywnych głowonogów, wyróżnianych przez naukę za stosunkowo wysoką inteligencję (na poziomie bezkręgowców przecież) które kontakt ze światem realizują za pomocą swoich *rąk*.

Ta więc rola manualnego kontaktu z materią świata nie wygasta dotąd, choć forsowanie etosu kreacyjnej mocy rąk w świecie stacji kosmicznych jest już tylko symboliczną figurą oddającą hołd ludzkiej pracowitości. Ręka nadal jest, czy też raczej *powinna* być swoistym nauczycielem, *programatorem* ludzkiego mózgu. Zdają się o tym zapominać (podejrzewanie o premedytacje trąci teorią spiskową) konstruktorzy urządzeń cyfrowych, sprowadzających w wybranych przypadkach myśl antropotechniczną, a wraz z nią całą wszechstronną i różnorodną aktywność poznawczą człowieka do jednostajnego "głodzenia" szklanych matryc ekranu. Smutkiem napawa powszechny zanik zwykłego pisania ołówkiem, jeśli wziąć pod uwagę utratę niegdyś oczywistej, dziś wyjątkowej zborności manualnej zeń płynącej.

Rozpatrzmy teraz, o ile powyższe uwagi mają znaczenie dla rzeźby, jako dla dyscypliny "kreacji komercyjnej" – na ile transformacje technologiczne, jakich doświadcza rzeźba, mają znaczenie dla jej percepcji, nazwijmy, konsumenckiej. Chodzi mi w pierwszej kolejności o szereg tych specyficznych sytuacji, kiedy rzeźba jest przedmiotem zainteresowania odbiorcy - konsumenta nie tylko jako czysty, autonomiczny wytwór kreacji, ale kiedy ma spełniać jakieś mniej lub bardziej służebne funkcje wobec innych sfer projektowych, czyniące zeń obiekt zainteresowania klienta czy zleceniodawcy.

Interesujące wydaje się być pytanie, w kontekście wspomnianego rozwoju możliwości technicznych dla realizacji rzeźbiarskich, na ile w historii tej dyscypliny wytwory rzeźby były kupowane, zamawiane, słowem, na ile cieszyły się estymą komercyjnego odbiorcy właśnie przez fakt swojego rzemieślniczego, manualnego pochodzenia? Wydaje się, że odpowiedź w znacznej mierze może być pozytywna – w istocie, zapewne w dużej mierze swojemu rzemieślniczemu pochodzeniu rzeźba może zawdzięczać swój prestiż komercyjny, zwłaszcza w powszechnym, społecznym odbiorze. Historyczna emancypacja rzeźby jako dyscypliny sztuki pięknej ze sztuk, czy rzemiosł użytkowych jest faktem, niemniej do dziś istnieje liczne grono odbiorców, dla których granica między rzeźbą rozumianą jako szlachetne rzemiosło lub jako aktywność głównie

intelektualna, jest niejasna. Polem, które często w sposób wymuszony weryfikuje tę granicę w odbiorze, jest specyficzny moment komercyjnego realizowania się rzeźby – a więc zlecenie rzeźbiarskie, np. konkurs na pomnik, realizacja projektu przestrzennego do realizacyjnego powielenia itp.

Tego typu momenty pokazują też status manualności, jako waloru wykonawstwa, w pojmowaniu przez odbiorcę - klienta. Historycznie rzecz ujmując, zauważyć można, że wielokrotnie w manualności upatrywano głównej wartości w rzeźbie, zwłaszcza użytkowej – manualność wykonania dowodziła mistrzostwa w opanowaniu materiału, była dla odbiorcy o mniejszym wyrobieniu weryfikatorem jakości, jeśli nie mógł on ostatecznie sądzić o doskonałości artystycznej, kompozycyjnej, estetycznej, czy intelektualnej dzieła. Niejednokrotnie (jak w przypadku złotnictwa, kamieniarstwa, snycerstwa czy kowalstwa artystycznego) zręczność wykonania formy wizualnej obiektu uzupełniała tylko walor, jakim było użycie cennego, szlachetnego, niekiedy wartościowego użytkowo materiału, dając dowód aktualnego zaawansowania antropotechniki. Co więcej, odnieść można wrażenie, że dla wielu odbiorców zręczność ta była (i nadal bywa) probierzem tak wtórnych z artystycznego punktu widzenia cech twórcy, jak solidność realizacyjna, czy odpowiedzialność w podjęciu się obróbki kosztownego materiału (!) wreszcie, rynkowa wiarygodność.

Kwestie, o których mowa, w ujęciu rynkowym mają dziś zapewne znaczenie marginalne. Rzeźba, będąca uzupełnieniem architektury, unikatowy rzeźbiarski gadżet i bibelot, uzupełniający kameralną przestrzeń wokół konsumenta – to wszystko w dużej mierze zastąpione zostało przez przedmioty o bardziej wielkoseryjnym, przemysłowym charakterze – dość wspomnieć, że potrzeba, jaką w XVIII realizował klient zamawiający u stelmacha kunsztownie rzeźbione lando, dziś jest realizowana przez projektanta motoryzacyjnego *designu*, w konsekwencji zaś poprzez wytwór fabryczny (wspomnijmy o jego najczęściej już zrobotyzowanym wykonawstwie).

Tym bardziej można odnieść wrażenie, że te relatywnie (w skali realizowanych potrzeb konsumenckich) nieliczne wypadki, kiedy przez odbiorcę - klienta poszukiwany jest właśnie rzeźbiarz, spowodowane są właśnie poszukiwaniem waloru, jakim jest osobiste, manualne wykonawstwo, noszące cechy własnego stylu, rozumienia formy i znajomości warsztatu technologicznego. Przypuszczenie takie zdaje się potwierdzać także popularne, rynkowe sformułowanie *hand made*, odnoszące się nie tylko do rzeźby, a zawsze noszące znamiona komplementu, mające w intencjach jego autora podnieść wartość produktu.

Nie sposób nie wspomnieć tu o swoistych nadużyciach, nieporozumieniach, swoistych niemalże mitach związanych z fetyszizowanym często przez odbiorców ręcznym wykonawstwem artefaktów. Nie są odosobnione przypadki ukrywania przez rzemieślników, czy artystów faktu używania nowoczesnych narzędzi, tak specyficznie zakorzeniona jest w odbiorcach idea *hand made*. Zakłady szkutnicze, czy lutnicze ukrywające szlifierki elektryczne służące polerowaniu, czy obróbce ściernej, na czas wizyty klienta, doglądającego swój wymarzony jacht, czy gitarę, tak, aby mógł on zobaczyć skupionego nad benedyktyńską ręczną pracą mistrza, nie są zapewne tylko tematem fikcyjnych anegdot. Zapewne, często zachwyty amatorskiego odbiorcy nad maestrią twórcy przybiera wynaturzoną, czasem chybioną formę. Warto jednak zwrócić uwagę, że idea *hand made*, zwłaszcza w przypadku przedmiotów zbytku ma pewną istotną, rzeczywistą i racjonalną (z punktu widzenia odbiorcy) cechę – otóż w przypadku dzieł *hand made* płaci się autorowi za fragment jego nieodwracalnie

spędzonego życia, okupiony niejednokrotnie równie nieodwracalnie zużytym zdrowiem, co (ryzykując surowy może sąd) w pewnej grupie odbiorców może wywoływać poczucie satysfakcji i urealniać posiadane przez nich możliwości sprawcze i nabywcze. Świadomość, że mógł ów twórca ominąć jakiś etap mozolnego powoływania swojego wytworu, zdaje się w takim ujęciu ujmować mu wartość. Trudno się jednak zgodzić, że blok kamienia przedzielony elektryczną diamentową piłą, czy linką, posłuży do powstania mniej wartościowych rzeźb, niż podobnych gabarytów odłam, przygotowany osobiście przez rzeźbiarza tradycyjną metodą użycia **ręcznie** wbijanych stalowych klinów.

Przysłowiowy diabeł jak zwykle tkwi w szczegółach. Pozostawmy przez chwilę przy przykładzie rzeźbiarsko-kamieniarskim, posłuży on jako przedstawienie ogólniejszej zasady. Elektryczna maszyna tnąco-szlifująca, od kilku dekad istniejąca także w przeznaczony do poręcznego użycia formie tzw. szlifierki kątowej o różnej średnicy tarczy, będąca w warsztacie każdego rzeźbiarza narzędziem codziennym, a zastępującym mu na przełomie XX i XXI pomoc wykwalifikowanych współpracowników fizycznych do zgrubnej obróbki kamienia (dzielenie materiału, usuwanie zbędnych partii bloku przed rozpoczęciem ręcznego kucia) w istocie w pewnym obszarze spowodowała **rozwój** manualności w rzeźbie – jeśli weźmie się pod uwagę, że poza chwalebnyymi wyjątkami w historii sztuki, nagminną praktyką w rzeźbie było tworzenie przez artystę rzeźbiarza-projektanta modeli gipsowych, przekuwanych przez zespół kamieniarzy. Spopularyzowanie warsztatu kamieniarskiego, wprowadzenie go "pod strzechy", przyspieszenie niewdzięcznych, ciężkich fizycznie, etapów tworzenia rzeźby w kamieniu, pozwoliło tej dziedzinie stać się bardziej intymną sferą twórczości, nie tylko elementem kamieniarsko-architektonicznego "kombinatu" realizacyjnego. Dzięki użyciu ścierniw diamentowych i wprowadzenia węglików spiekanych, w obszar zainteresowań rzeźbiarzy wszedł masowo trudny wcześniej w obróbce materiał, jakim jest granit. Podobnie pojawienie się mas chemicznych, żywic i konglomeratów, rozszerzyło możliwości budowania formy z kamienia.

Na drugiej szali leży jednak niebezpieczeństwo zbytniego uproszczenia procesu powstawania rzeźby z kamienia – co w wielu przypadkach prowadzi do absolutyzacji elektronarzędzia, dając niekiedy w rezultacie formy rzeźbiarskie niewrażliwe, zunifikowane w swoim charakterze do ograniczonych przecież możliwości wyrazowych, jakie daje użycie np. kolistych tarcz ściernych o określonej średnicy i grubości – średnice te, przy niewrażliwym studiowaniu formy, są w stanie negatywnie zdeterminować kształt, zdradzając jego pochodzenie "od tarczy", odbierając rzeźbie inywidualny charakter.

Manualność w rzeźbie jest więc chyba wieloznaczna i, w pewien sposób relatywna. Świadome i racjonalne użycie elektronarzędzia będzie chyba równie "manualne" i wrażliwe jak ręczna obróbka. Nawiasem mówiąc, "ręczność" obróbki dłutem też może być dyskutowana – kto wie, czy dla pierwotnego garncarza, od pokoleń doskonalącego wirtuozerię formy wynikłej z kontaktu dłoni z gliną, użycie drewnianej szpatułki nie było zerwaniem z manualnością, mentalnym przewrotem równie gwałtownym, jak dla nas wprowadzenie w obszar rzeźby drukarek 3D. Użycie frezarek sterowanych komputerem jest dziś w porównaniu ze szlifowaniem kamienia ręczną elektroszlifierką kolejnym krokiem zdającym się odrywać dyscyplinę od jej antropotechnicznego jądra. I podobnie w przyszłości – można wyobrazić sobie, że frezarka CNC stanie się kiedyś dla dysponentów nowych technologii tchnieniem starożytnej, rzeźbiarskiej tradycji...

Nawet w ujęciu historycznym wyodrębnić można sytuacje, w których manualność w rzeźbie stała z samej swojej zasady w pozycji granicznej, kwestionowana lub nieadekwatna. Najprostszym przykładem są rzeźbiarskie realizacje wielkoformatowe, owe spektakularne czyny cywilizacyjne, w rodzaju egipskiej rzeźby monumentalnej, czy rzeźbiarskiego popisu rodem z Rushmore Mount, w ostatnim przypadku dłuto zastąpione zostało z konieczności kostkami dynamitu. W tego typu realizacjach (wspomnijmy o pomniku Szalonego Konia, rozpoczętym w 1948 przez rzeźbiarza polskiego pochodzenia Korczaka Ziółkowskiego, nad którym prace trwają do dziś) największa z tarczowych pił do cięcia kamienia pełnić może rolę drobnej sztukatorskiej szpatułki, muskającej detale rzeźby...

Antropotechniczność rzeźby dotyczy więc zapewne nie tylko kwestii dostosowania możliwości sprzętowych do warunków biologicznego aparatu fizycznego, jakim jest człowiek, ale też możliwości jego duchowego i intelektualnego opanowania zagadnień przestrzennych – gdyby chociażby np. definicja przestrzeni w rzeźbie rozszerzyła się o geometrię nieeuklidesową...

Refleksja, leżąca u podstaw niniejszego tekstu, jest dwójakiej natury. Z jednej strony to postawienie pytań o kształt rzeźby jako treści edukacyjnej w kontekście jej późniejszej realizacji przez wykształconych twórców rzeźbiarzy. Należy chyba zastanowić się, czy myśl projektowa nie jałowiej, niezależnie od siły naszego ducha i umysłu, jeśli nasz aparat poznania świata (będącego tak czy inaczej pożywką naszej myśli kreacyjnej) jest ograniczany, czy też patologizowany w swoim działaniu, zwłaszcza na etapie zdobywania doświadczeń i formowania się. Z drugiej strony, nieco futurystycznie można sobie wyobrazić całkowitą redefinicję statusu rzeźby (i innych sztuk plastycznych) w edukacji każdego szczepła i obszaru. Wydajne zdaje się być kolejne porównanie z filozofią. Będąc u zarania ludzkości praktyczną nauką, mającą okiełznać świat, stała się w bliższych nam czasach rodzajem narzędzia, dbającego o kondycję i potencję umysłu. Dziś w psychologii przyznaje się sztuce właściwości terapeutyczne. To podejście nieuzasadnienie skromne – spróbujmy sobie wyobrazić świat, w którym rzeźba, czy ogólnie sztuki plastyczne z komponentą manualną, są rodzajem dyscypliny ogólnohumanistycznej, przygotowującej do wszechstronnego, nie tylko plastycznego, myślenia *pozawerbalnego*. Nie będzie niczym dziwnym, gdy człowiek, stopniowo, ale zauważalnie odrzucający i zastępujący werbalność już to czystą emocją, już to obrazem, czy "komunikatem konkretnym", często tożsamym z treścią komunikowaną, zapragnie nowej wiedzy o sobie – wyrażanej nowym językiem, dla którego lingwistyka czy informatyka będą tylko, mówiąc po rzeźbiarsku, wstępnymi modelami.

Bibliografia

1. Olesińska Katarzyna, Szymor Piotr, (red.), 2015, Adam Myjak. *Rzeźba / sculpture*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa.
2. Jaskierska-Albrzykowska Grażyna, Kucharski Janusz, Leszczyńska-Szlachcic Elżbieta, (red.), 2016, *Rzeźba*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław.
3. Konik Roman, 2016, *Myślenie kamieniem*, Stanisław Horno-Popławski, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław.
4. Mansfeld Bogusław, (red), 2007, *Adolf Ryszka rzeźba*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko.
5. Schlette Friedrich, 1987, *Celtowie*, tłum. S. Lisicka, B. Wierzbicka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
6. Smolińska Marta, Domanowska Eulalia, (red.), 2016, *Rzeźba dzisiaj / Sculpture today*. Międzynarodowa konferencja /International Conference: 20 – 21 października 2016 / 20 – 21 October 2016, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko.

Marcin Mielczarek

MANUAL DEXTERITY IN THE SCULPTURE

This paper takes into consideration the issue of manual dexterity as the kind of challenge for the contemporary art education. Because the problem is how to avoid both the excessive conservatism and the possible disregard to the tradition of manual dexterity in sculpture. The point is also that the manual skills have to define themselves as their position never in history has been established in advance.

Keywords: manual dexterity, sculpture, education, anthropotechnology

Słowa kluczowe: manualność, rzeźba, edukacja, antropotechnika

Biogram:

dr Marcin Mielczarek
rzeźbiarz, doktor w dziedzinie sztuk plastycznych, od 2013 roku pracownik naukowo-dydaktyczny Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, od 2016 roku Dziekan Wydziału Rzeźby i Działań Interaktywnych. Na macierzystym wydziale prowadzi Pracownię Rzeźby Kameralnej