

CO ROBI RZEŹBIARZ?

Niniejszy tekst traktuje o środowisku rzeźbiarskim młodszego i średniego pokolenia związanego z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych. Od razu zwrócę uwagę na trudności, z którymi przychodzi mierzyć się obserwatorowi, próbującemu uchwycić i skategoryzować zjawiska artystyczne. Próba ujęcia w struktury pomaga w katalogowaniu problemów i postaw twórczych oraz zbudowania ich określonego obrazu. Jednak niesie to ze sobą ciężar akademizmu, swoistego wąskiego widzenia, od którego próbujemy się przecież odciąć. To oczywiście trochę przekorne stwierdzenie, wszak podejmuję temat na wskroś akademicki. Zależy mi jednak, żeby fakt istnienia Wydziału Rzeźby na wrocławskiej Akademii, czy też kierunków rzeźby w ogóle, potraktować nie jako punkt wyjścia do rozważań, a po prostu zastaną okoliczność.

Struktury istniejące na uczelniach artystycznych są pewną oczywistością i mają swoje uzasadnienie (organizacyjne, biurokratyczne, rzemieślnicze itd) na etapie kształcenia, jednak bywają szkodliwe w ogólnych rozważaniach na temat sztuki, przyczyniają się bowiem do postrzegania jej w kategoriach określonych przez schemat tego co jest dla danej dziedziny normą oraz co poza nią wykracza. Jeżeli będziemy myśleć o sztuce dawnej, rzecz jest zasadna, odwoływanie się do kanonu w logiczny sposób nawiguje nas po historii. Wszak normy były niegdyś oczywistym punktem wyjścia dla działań artystów: można było je realizować, rozwijać bądź negować. Natomiast od czasu powstania ruchów awangardowych nie ma to racji bytu.

A zatem, niech ten esej będzie rozważaniem o rzeźbiarzach, a niekoniecznie o rzeźbie rozumianej jako określona do końca dyscyplina. Interesuje mnie perspektywa, dzięki której widz postrzega akademię jako miejsce zmian, narodzin nowych zjawisk i możliwości, nie zaś artystycznych zdarzeń dziejących się wyłącznie w relacji do przeszłości. Jako historyk sztuki mam opory, zostałam bowiem wyedukowana w kulcie ciągłego odnoszenia się do zjawisk minionych. Nie uciekniemy całkowicie od takiego myślenia, jak również od nawiązań czy analogii. Jednakże zależy mi, żeby uwolnić się od kategorii „to już było” oraz „zupełna nowość”. Bo może w dzisiejszych czasach kluczowym zagadnieniem jest istota twórczości, a konkretniej pytania „jak”, „po co” oraz „z jakiego powodu”.

Chcę przyjrzeć się intelektualnym oraz formalnym powodom, dla których rzeźbiarze tworzą oraz w jaki sposób ich sztuka przyczynia się do nawigacji po współczesnej rzeczywistości. Interesuje mnie jakie pytania sobie zadają. To wszystko prowadzi do odkrywania, dlaczego właśnie to medium jest ich wyborem. Porzucam także klucz

mistrzowski, który wydaje mi się anachroniczny. Tak popularna akademicka idea mistrza i jego współpracowników wydaje mi się być mniej istotna niż siła wzajemnie wpływających na siebie artystów tu i teraz.

PRZESTRZEŃ

Ogół praktyk artystycznych, które składają się w przypadku omawianej grupy artystów na działania rzeźbiarskie, zdaje się być bardzo silnie zakorzeniony w rzeczywistości. Bynajmniej nie chodzi tu o rozumienie tego stwierdzenia w kategorii *mimesis*, a raczej jako brak dystansu pomiędzy dziełem a otoczeniem. Dzieło rzeźbiarskie (a na potrzeby niniejszych rozważań rozumiem przez to ogół realizacji: obiekt fizyczny, performans, interwencja czy koncepcja) jest fragmentem rzeczywistości, istniejącym w czasie oraz/lub przestrzeni, a więc wymiarach definiujących fizyczną obecność. Przez to dystans pomiędzy dziełem a odbiorcą jest minimalizowany, inaczej niż np. w przypadku malarstwa czy grafiki, których cechą nadrzędną jest wycięcie i zagospodarowanie wybranego kawałka przestrzeni, ujęcie go w ramy i wyabstrahowanie (tym samym rola widza i dzieła stają się wyraźnie rozdzielone).

Artystą, który bardzo uważnie pracuje w relacji do przestrzeni jest Matěj Frank. Jego twórczość jest surowa, zasadzająca się na zupełnie podstawowych zagadnieniach, takich jak rysunek (podstawa wszelakiej działalności artystycznej) oraz ludzkie ciało, którego energia jest fizyczną siłą napędową aktu twórczego. Pochodną jest ruch w trójwymiarze, ze wszystkimi jego konsekwencjami: wizualnym śladem, wytworzonym dźwiękiem, pozostałością po działaniu. Frank stara się tworzyć w oparciu o to, co zastaje w świecie zewnętrznym, realizuje pejzaże dźwiękowe (przy użyciu obiektów akustycznych), rzeźby i rysunki wynikające z ruchu i pracy z ciałem oraz obiekty powstałe z elementów rzeczywistości, niekiedy poddane działaniu czasu.

Z otoczeniem w odmienny sposób pracuje Karolina Freino. Ta wielomedialna twórczyni, stosująca w swojej praktyce obiekt, wideo, performans, interwencję czy dźwięk, uwzględnia kontekst miejsca, który najczęściej jest kluczowy dla właściwego brzmienia realizacji. Przestrzeń anektowana jest w obręb prac, zaś one same konstruowane są w ten sposób, by były otwarte interpretacyjnie i funkcjonowały na wielu poziomach. Zagadnienia eksplorowane przez Freino dotyczą pamięci, tożsamości, wykluczenia czy komunikacji i są realizowane z zacięciem społecznikowskim. I chociaż proces realizacji wyraźnie poprzedzony jest wnikliwą obserwacją zastanego otoczenia, to efekty są bardzo subtelne. Wymagają od widza zaangażowania w wychwycenie oraz odbiór sygnału. Istnienie i oddziaływanie realizacji dokonuje się zatem niejako za pomocą odbiorcy, mimo iż jest to proces dyskretny, który nie polega na radykalnych ruchach, a rozgrywa się na granicy realności i podświadomości.

Karolina Szymanowska w swojej działalności często eksploruje pojęcia definiujące zbiorowe i indywidualne procesy psychologiczne. Realizuje je za pomocą instalacji, konstruowanych w odniesieniu do post-konceptualnych tradycji. Tworzy też obiekty site-specific, w sposób czytelny nawiązując dialog z miejscem i jego znaczeniową oraz historyczną energią. Prace te wkomponowują się w zastaną architekturę miejsca, współtworzą kontekst bądź go zmieniają. Artystka meandruje pomiędzy niematerialną podświadomością człowieka, a konkretnym wytworem działalności ludzkiej. Dlatego też realizacje płynnie przechodzą od przestrzeni wewnętrznej (mentalnej) do zewnętrznej (rzeczywistej).

Problem przestrzeni publicznej bardzo interesująco opracowuje pochodząca z białorusi Ala Savachevich. Jej realizacje wskrzeszają nieco wstydlivy wśród rzeźbiarzy temat pomników w przestrzeni publicznej. Twórczość artystki czerpie z wizualnej historii kraju postkomunistycznego oraz związanej z tym narodowej pomnikomanii. Kolejne pokolenia odmiennie widzą symbole reżimu, być może i dlatego że konieczność walki o demokrację każe skupiać się na aktualnych problemach, a nie poszukiwać ich wcześniejszych wersji w przeszłości. Pomnik - symbol ery, w której powstał - w trakcie swojego trwania staje się obiektem czci, a z upływem czasu podlega frustracjom społecznym, czego wyrazem bywa ich niszczenie czy widowiskowa dekapitacja. Savachevich wyłuskuje obiekt z pierwotnej symboliki, a dokonuje tego przenosząc go do galeryjnego wnętrza. Niejako więc tłamsi pomnik, pozbawia przestrzeni i publiczności. Zamraża jego trwanie i znaczenie w szczególnym momencie - gdy już upada, gdy przestaje być tym, czym był na początku. Jest wspomnieniem, miękka i pozbawioną pierwotnej tożsamości powłoką, martwym elementem manipulacyjnych sił bezdusznego systemu.

PAMIĘĆ

Tworzenie w odniesieniu do konkretnego miejsca umożliwia nie tylko zagłębienie w głąb jego historii, ale jest to przede wszystkim okazja do eksploracji własnych przeżyć oraz pozyskiwania narzędzi do samopoznania. Postmodernizm niejako odrzucił trzecioosobową optykę wszechwiedzącego narratora, nadał znaczenie mikronarracjom i pojedynczemu głosowi.

Od 2017 roku Katedra Rzeźby organizuje sympozjum połączone z plenerem, które odbywa się w pałacu w Morawie. Miejsce to, należące przed wojną do niemieckiej rodziny Von Kramsta, obecnie pełni funkcję siedziby fundacji działającej na rzecz integracji społecznej i międzynarodowej. Architektura pałacu, jego dzieje, dramatyczna historia dzielona między dwa kraje a także położenie i dostęp do materiałów rzeźbiarskich (bliskość Strzegomia, który jest zagłębieniem kamieniarskim) nieprzerwanie prowokują artystów do pracy z miejscem. Jednym z wątków twórczości Magdaleny Grzybowskiej jest rozwijany przez kilka lat cykl realizacji pt. *Po*

balu - obiektów przestrzennych, z czasem coraz bardziej formalnie redukowanych, nawiązujących do wyposażenia pałacowego. I chociaż prezentacja mogłaby odbywać się gdziekolwiek, to otoczenie wnętrz pałacowych w Morawie, tętniących niegdyś bujnym życiem arystokracji wydobywa wartości otwierające możliwości interpretacji na poziomie historycznym, a zarazem spekulatywnym. Koniec jednej cywilizacji i początek drugiej - a to zagadnienie jest kluczowe dla postrzegania dziejów miejsca - stanowi bodziec do poszukiwania analogii w czasie rzeczywistym, zmusza do nieustającej podróży po pętli czasowej.

Z kolei przestrzenie architektury pałacu oraz jego przyległości zostały kilkakrotnie wykorzystane przez Annę Bujak do stworzenia realizacji powierzchownie nawiązujących do struktury pamięciowej miejsca. Elementy przeszłości pojawiały się w instalacjach artystki kolażowych dyskretnie, raczej zaznaczając punkty zaczepienia niż zdecydowanie inicjując rozwój konkretnej narracji. Budziły skojarzenia, zmuszały do spojrzenia wstecz, ale przede wszystkim opowiadały prywatną „małą” historię. W swojej twórczości artystka odsłania siebie, miesza porządki, zaszczepia elementy wcześniejszych realizacji, łączy wątki, poszukując uniwersalnych prawd o ludzkiej naturze.

Nieco odmiennie pracuje z pamięcią Jarosław Słomski, który w twórczych działaniach niejednokrotnie przepracowywał kwestie związane z tożsamością swojej rodziny pochodzącej z Górnego Śląska. Artysta pracuje z twardymi artefaktami przeszłości, jak np. pozostałościami architektury z czasów wojny czy zeszytem z dzieciństwa dziadka. To surowiec jego działań, podstawa do ponownego zagospodarowania lub odtworzenia. Takie podejście jest próbą wejścia na moment w przeszłość i doświadczenia jej fizycznie. Można doszukiwać się w tym swoistej odwagi wynikającej być może z faktu, że Słomski jest także performerem, dla którego proces odczuwania i przeżywania procesu jest tożsamy z intelektualnym przetworzeniem go. Wydaje się, że artysta wychodzi z bezkompromisowego założenia, że pewne materialne aspekty historii można i należy wskrzesić, żeby ją pojąć i przerobić.

CZAS

Andrzej Kosowski duże znaczenie nadaje budulcowi, z którym pracuje. Sięga często po materiały o całkowicie odmiennych od siebie właściwościach, podlegające różnym procesom w czasie, albo nieulegające mu w żadnej mierze. Raz jest to kamień - materia trwała i niezłomna, innym razem glina czy drewno, które nie są w stanie oprzeć się biologii i związanym z nią mechanizmom starzenia oraz biodegradacji. Za każdym razem jednak artysta prowadzi rozważania nad *continuum*. Kamiennie rzeźby mają w sobie pierwiastek ciągłego, nieskończonego ruchu, niekiedy zbliżają się w swojej istocie do obiektów

kinetycznych. Realizacje z gliny czy drewna są nieruchome tylko pozornie. Podlegają procesom zewnętrznym, naturalnym bądź inicjowanym przez człowieka. Kosowski prowadzi rozważania nad pozornie wykluczającymi się pojęciami - dążeniem do nieskończoności oraz nietrwałością wpisaną w cykl życia.

CZŁOWIEK

Rzeźba w swej klasycznej postaci skłania do prowadzenia rozważań nad istotą człowieka i jego relacjami z przestrzenią rozumianą duchowo bądź filozoficznie. Jednym z podstawowych zagadnień z jakimi zmagają się początkujący twórcy jest figura ludzka i jej anatomia. Rozwój tej problematyki jest widoczny w realizacjach współczesnych artystów. Nie chodzi tu oczywiście o uporczywe kontynuowanie zagadnienia akademickiego (studium postaci), lecz o zwrócenie się ku najbardziej podstawowej, pierwotnej symbolice. Realizacje Mariusza Kosiby są tworzone dwojako - niekiedy są to metaforyczne obiekty (elementy otoczenia), czasem rzeźby przedstawiające człowieka. W pierwszej sytuacji widz staje się nieobecną figurą, w drugiej zaś ogląda ją (a więc siebie) niejako z zewnątrz. Rozważania, które prowadzi artysta koncentrują się wyraźnie na prymarnych dla rodzaju ludzkiego zagadnieniach, jego relacjach z otaczającym światem w wymiarze duchowym, istocie istnienia oraz stosunku do zastanej rzeczywistości.

O ile twórczość Kosiby cechuje swoista wstrzemięźliwość (ale nie minimalizm) i panowanie nad wypowiedzią oraz materiałem, to realizacje Huberta Bujaka kipią od ledwo ujarzmianej ekspresji. Mam na myśli zarówno jego rzeźby jak i malarstwo, są one bowiem ze sobą sprzężone i wynikowe. Wątki pojawiające się w obiektach przestrzennych znajdują kontynuację i rozwinięcie na płótnie. Wyraźna jest jedność formalna - ekspresja, nawiązania do prymitywistów, przeskalowanie, gruby kontur czy deformacja. Bujak zajmuje się człowiekiem tworząc przestrzeń dla emanacji jego natury z wszelkimi emocjami i namiętnościami. Pozbawia je jednak filtra narzuconego przez kulturę, a tym samym ocen. Cofa się w czasie i pokazuje ludzkość wraz z jej archetypicznym cieniem, wyrażanym przez popędy oraz nieakceptowane społecznie cechy. Ukazuje również naturę jako nośnik symboli właściwych dla rodzaju ludzkiego, przy czym nigdy nie jest ona tłem, ale równorzędnym bohaterem.

REKONSTRUKCJA

Idea łączenia w rzeźbie różnych materiałów przywodzi na myśl historię medium kolażu. Mieszanie elementów pochodzących z różnych porządków, przywracanie do użytku

pozostałości kreuje nowe treści jednocześnie ewokując te, które wybrzmiały w pierwotnej formie. Skłania do rewizji minionych narracji, a zarazem obrania nowej perspektywy. Obrazem tej idei mogą być realizacje Marka Ruszkiewicza, będące na pograniczu abstrakcyjnej rzeźby oraz meblowych konstrukcji. Pozbawione pierwotnej użyteczności, złożone z elementów, które przeżyły już jedno życie można postrzegać poprzez pryzmat redizajnu, ale także i kwestii ekologicznych (użycie drewna w kolejnej jego postaci). Wskrzeszają także namysł nad problemem konstrukcji i dekonstrukcji, a więc budowy i niszczenia.

Wątki ekologiczne są wyraźnie obecne w aktualnym dyskursie artystycznym. Problematyka klimatu, miejsce człowieka w rzekomej hierarchii gatunków oraz proces degradacji są dogłębnie analizowane przez Pawła Czeakańskiego, którego twórczość charakteryzuje wyraźny rozwój w tym aspekcie. Surrealizująca rzeźba (*Drzewo*, 2018), która przedstawia roślinę doniczkową z nożami zamiast liści, powstała z połączenia dwóch światów: natury i kultury, przywodzi na myśl wizje postapokaliptycznego świata, pustego, w którym pozostałe przy życiu nieliczne gatunki muszą się bronić by przetrwać. Z kolei realizacje z ostatniego czasu są nieco zabawnymi próbami znalezienia remedium na nadchodzący kryzys żywnościowy, jak spółkujące celem reprodukcji kłosa zboża (*Kamasutra*, 2020). Widoczne są też odniesienia do kwestii globalnego ocieplenia - fotografie, w których podmiotem stają się sprzęty AGD emitujące skrajne temperatury (*Klimatyzacja*, 2021).

Podobną problematykę podejmuje Janina Kudlaszyk. Również łączy ona elementy przynależne do dwóch osobnych światów, naturalnego i ludzkiego, tworząc hybrydowe obiekty. Tu idea recyklingu jest wyraźna: to co zostało częściowo skonsumowane przez naturę, jak np. pozostałości zwierząt (kości, czaszki, fragmenty drzew) w połączeniu z wytworami współczesności (armatura łazienkowa, pamięć komputerowa) tworzy nową jakość, a jednocześnie nie pozwala zapomnieć o pierwotnej historii elementów. W odróżnieniu do Pawła Czeakańskiego artystka nie próbuje znaleźć rozwiązań mających zapobiec dziejącej się już katastrofie klimatycznej, a raczej zdaje się ocalać to co zostało. Jednocześnie w jej pracach to natura wyraźnie przejmuje kontrolę, subtelnie wirusując przestrzenie, z których dotychczas była usuwana.

MATERIAŁ

Od kilku lat w rodzimym dyskursie artystycznym pojawia się pojęcie "nowego formalizmu" czy też "zombie formalizmu", odnoszące się, mówiąc najogólniej, do sztuki opartej na atrakcyjnych rozwiązaniach formalnych, autonomicznej względem otaczającego ją kontekstu. Jakkolwiek początkowo termin odnosił się do malarstwa abstrakcyjnego, to w pewnym momencie stał się

pojemnym słowem-wytrychem do określenia wszelkiej twórczości, której wartość narracyjna jest drugorzędna względem atrakcyjnej formy. Przez długi czas dyskusja odbywała się w aurze niepewności, odpierając próby marginalizowania przez progresywną odnogę art-worldu. Dziś już istnienie trendu, będącego wyrazistą częścią zachodniego komercyjnego rynku artystycznego, zostało uznane. Jakkolwiek banalnie nie brzmiałaby nazwa (i jak bardzo nie byłaby akademicka) wyznacza ona bardzo wygodny trop, którym można podążać rozpatrując również młode pokolenie rzeźbiarzy.

Podjmując próbę rozprawy o współczesnej rzeźbie nie sposób pominąć związków z klasyczną koncepcją medium. Często mamy do czynienia z bardzo racjonalnym podejściem do materiału, precyzją wykonania, ewidentnym namysłem nad kwestiami warsztatowymi i dogmatycznymi zagadnieniami rzeźbiarskimi. Wyraźnie igra z kanonem Wojciech Małek. Jego realizacje dekonstruuja myślenie o klasycie w sztuce, zarówno pod względem treści jak i zastosowanych materiałów. Przekaz bazuje na wprowadzeniu w błąd zmysłu wzroku i dotyku, np. to co wydaje się miękkie jest twarde; zamiast na solidnym cokole popiersie posadowione jest na ceglanych bloczkach itd. Od strony estetycznej rzeźby są bardzo pieczołowicie realizowane, nawet jeżeli pojawia się element (zamierzonej) korozji, zawsze całość jest dopracowana, bez elementu przypadkowości.

Realizacje Rolanda Grabkowskiego mają swoje wyraźne źródło w kulturze komiksowej. Kreskówkowa estetyka połączona z płynnymi formami o organicznej proveniencji, nasyconymi żywymi kolorami dryfuje w stronę kampowych fetyszy. Prowokują one doznania czystej przyjemności płynącej z patrzenia. Jednocześnie zniekształcenia, jakkolwiek trudne do zdefiniowania, bo w końcu nie patrzymy na nic realnego i konkretnego, każą myśleć o złamaniu estetyki rzeźby, czy wręcz o jej ukrywanej brzydocie. Do końca jednak nieuchwytną i nie burzącą uroku dzieł, bo wynikającej z pewnej przesady, nie zaś z łamania klasycznych (z punktu widzenia kultury, ale i dla ludzkiego mózgu) zasad.

Rzeźby Janusza Jasińskiego są próbą oparcia myślenia o rzeźbie na czytelnych zasadach geometrycznych. Realizacje finalnie przybierają fantastyczne formy, lecz dają się łatwo zdekonstruować, rozłożyć na czynniki pierwsze. Zasady matematyczne stają się więc schematem służącym powstawaniu nieszablonowych rozwiązań kompozycyjnych. Można dopatrywać się nawiązania do klasycznego myślenia o dziele sztuki jako wyniku stosowania określonych reguł, dających się zapisać w liczbach. Jednakowoż u Jasińskiego wspomniane próby prowadzą do powstawania futurystycznych obiektów zawierających potencjał romantycznego wyobrażenia o „konstrukcjach przyszłości” rodem z filmów sci-fi.

Z kolei u Michała Wasiaka czytelna jest jego fascynacja rzeźbą klasyczną, w szczególności taką, która odwzorowuje ludzkie ciało. Realizacje wyraźnie zdradzają umiejętności warsztatowe, które każą myśleć o najbardziej werystycznych odmianach portretów, jak rzymska *Statua Barberini* czy maska pośmiertna. Bezkompromisowe

zamiłowanie do przedstawienia człowieka jest łączone z jego aktualną wizją, która wyrażana jest za pomocą estetyki nurtu fantastyki naukowej czy cyberpunk. Aby zmaterializować metaforę człowieka współczesnego artysta poszukuje adekwatnych środków wyrazu jednocześnie nie rezygnując z rozwijania pochodzącej prosto z klasycznych źródeł problematyki.

Przykładem rzeźbiarza, dla którego technologia jest silnie sprzężona z przekazem, jest Michał Staszczak. Jego obiekty często powstają poprzez łączenie fragmentów realnych stworzeń, bądź elementów świata natury z tymi, które pochodzą z rzeczywistości przemysłowej. W efekcie powołuje do istnienia nienazwane postacie rodem ze snów. Tworzy także przeskalowane komponenty prawdziwego świata, traktowane w realu niczym odpad, jak np. ogromne kości. Artysta zestawia ze sobą różne elementy, buduje nowe formy odlewając je w metalu. Sięga także po zabiegi kojarzone ze współczesnym przemysłem, jak np. druk przestrzenny (3D). W surrealnych obiektach zawarta jest energia wynikająca z nieograniczonych możliwości wykorzystywania technologii. Można jednocześnie wspomnieć odwołania do XIX-wiecznych teorii, mówiących o zagrożonej pozycji człowieka przez nieuchronny rozwój przemysłu. W swoim zmaganiu z materią rzeźbiarską Staszczak zdaje się w pewien sposób walczyć z techniką, ale jednocześnie panować nad jej możliwościami poprzez ciągłe ujarzmianie i wykorzystywanie.

Sztuka zawsze dzieje się z jakiegoś powodu. Tych powodów może być wiele: rozprawienie się z mitem nowoczesności, nowy katalog zagrożeń, kryzys klimatyczny, zmiana narracji, religia i duchowość, migracje, tożsamość, odrzucenie autorytetów, niewydolność systemu, przewartościowania światopoglądowe, całkowite zakwestionowanie centralnej pozycji człowieka na Ziemi i jednocześnie wzięcie odpowiedzialności za jej stan. Nie jestem odosobniona w stwierdzeniu, że swoista klęska gatunku ludzkiego doprowadziła nas na krawędź i w tej chwili trwa proces uświadamiania sobie tego. Te zagadnienia są bardzo wyraźne w praktykach artystycznych podejmowanych przez dzisiejszych twórców.

Powyższe przykłady nie wyczerpują tematyki rzeźby młodszego i średniego pokolenia w środowisku wrocławskim. To zaledwie kilka przykładów wątków, które rozwijają twórcy. Opowieść jest niepełna bez pogłębionej analizy działalności każdego z nich, w ten sposób dopiero wyłoni się pełny obraz. Zupełnie nietknięty pozostał chociażby rozdział dotyczący szklarzy i ceramików, będących *de facto* rzeźbiarzami wykształconymi w pracy z innymi materiałami. Wciąż przecież jest to myślenie o wyborze materii, umiejętność obchodzenia się z nią, poszukiwanie nowatorskich rozwiązań, tak by odpowiadały potrzebom mówienia o współczesności.

Rzeźba jest obszarem sztuki, który rozwija się bardzo intensywnie. Na uczelni podejmowanych jest wiele działań prowokujących do rzeźbiarskich wypowiedzi, jak np.

sympozja, plenery czy prezentacje działań młodych artystów w przestrzeni miejskiej. Wyraźnie zauważalne jest, że średnie i młodsze pokolenie twórców uniezależniło się od swoich mistrzów. Retoryka opierająca się na idei przejmowania schedy, przez pokolenia silnie akcentowana w teoretycznych rozprawach o działalności artystycznej akademików, w pewnym sensie odchodzi już do lamusa. Nie ujmuje to niczego poprzednim pokoleniom. Nie można jednak odbierać szansy zbudowania artysty własnej tożsamości na podstawie swoich wyborów i dokonań.