

Andrzej Bandkowski

Praktyka tworzenia biżuterii

Złotnictwo czyli tworzenie biżuterii jest dla mnie jedną z dyscyplin sztuki, która daje możliwość realizowania marzeń o doskonałej formie i jedną z niewielu dyscyplin, której owoce w postaci przedmiotów z twardego metalu i kamieni, najpełniej żyją na tle delikatnego ludzkiego ciała podkreślając jego piękno. Dyscyplina ta łączy cechy sztuki czystej i użytkowej oraz pozwala na pełne przeżywanie przygody twórczej, od koncepcji do realizacji dzieła. Panowanie nad procesem twórczym od początku do końca, podobnie jak w grafice i malarstwie, bez korzystania z pośredników i wykonawców, daje poczucie wolności.

Projektant biżuterii nie znający warsztatu złotniczego jest jak malarz, który nie wie co to farby i pędzle. Wykonawca czy realizator nie swoich pomysłów to tylko rzemieślnik. Zacząć trzeba od tego, że osoby, które wpadają na pomysł – będą robić biżuterię, w większości zaczynają od zera tzn. nie mają zbyt wiele wiadomości o warsztacie, narzędziach i materiałach. Jeżeli zaczynają naukę w jakiejś szkole, warsztacie złotniczym czy kursie – zaoszczędzają sporo czasu, jeżeli próbują sami - to zabiera im tego czasu dużo więcej. „Odkrywanie Ameryki” co chwilę, przy każdej, niemal najprostszej czynności, przedłuża proces poznawania warsztatu. Zanim zacznę pisać na temat technik i technologii złotniczych dawnych i najnowszych, przedstawię kilka „odkryć”, które miały wpływ na to jak wyglądała moja biżuteria na początku i jak zmieniała się w miarę zdobywania nowych doświadczeń. Tu dwie uwagi:

1. większość moich kolegów była samoukami lub prawie samoukami, nieliczni tylko mieli szczęście i możliwość nauki warsztatu u kogoś z rodziny, ale i oni mieli własne, czasami buntownicze odkrycia zmieniające ich aktualną twórczość;
2. chodzi głównie o umiejętności warsztatowe, ponieważ one decydowały o tym jakie formy były możliwe do zrealizowania.

Gdy postanowiłem zająć się biżuterią, większość czasu zajmowało poznawanie i zdobywanie narzędzi, poznawanie właściwości materiałów i oczywiście próby tworzenia różnych form dostępnymi sposobami. Był to czas eksperymentów, radosny czas odkrywania dawno odkrytych tajemnic, czas tworzenia przedmiotów, których

cechą główną było zastosowanie własnych odkryć i połączenie ich z nabytą w szkole wiedzą o kompozycji, proporcjach, kolorystyce i sposobach budowania formy płaskiej i przestrzennej. Były też klęski i rozczarowanie. Przykładem takim może być to, że niedługo po ukończeniu studiów w roku 1972, nie pamiętam już jaką drogą, dotarła do mnie informacja o konkursie biżuterii w San Paulo w Brazylii. (Informacja dla osób trochę młodszych – w tym czasie nie było Internetu, nie docierały do nas żadne czasopisma fachowe, nie było możliwości zakupienia porządnych narzędzi, a materiały czyli srebro było na limitowany przydział (250 g rocznie, a za posiadanie nieudokumentowanego złota można było wylądować w więzieniu.). Zabrałem się do przygotowywania projektów. Na etapie pierwszym czyli powstawania koncepcji, formy plastycznej, jako dyplomowany plastik radziłem sobie nieźle. Powstało na papierze kilka dość ciekawych form. Trudności zaczęły się kiedy trzeba było połączyć myślenie o formie z myśleniem o tym, w jaki sposób przedmiot będzie wykonany, czyli o poszczególnych kolejnych krokach prowadzących do powstania przedmiotu w materiale, inaczej mówiąc o procesach technologicznych. W tym czasie moje umiejętności warsztatowe były mizerne. Na każdym kroku były tylko znaki zapytania. Jak podzielić przedmiot na elementy składowe, jaką metodą te elementy wykonać, jak je wyciąć i ukształtować, jak je później połączyć, wreszcie jeśli się to uda, jak całość wykończyć? Było to jedno wielkie cierpienie, wściekłość na swoją głupotę i brak wiedzy. Termin wysłania prac zbliżał się nieubłaganie. Nie znałem nikogo, kto mógłby mi pomóc i kilka rzeczy wyjaśnić. Stałem w miejscu, aż w końcu rozchorowałam się i to było moje alibi. Prac nie zrobiłem i nie wysłałem.

Po tym doświadczeniu musiałem zmienić taktykę. Powstawały więc prace wykonywane tylko sposobami i technikami, które już choć trochę poznałem i doświadczyłem. Następne podobnie, ale już z wprowadzeniem nowych doświadczeń i „odkryć”. Takimi najśmieszniejszymi momentami dla mnie (pewnie i dla wielu moich kolegów także) było odkrycie, że na końcu podgrzewanego płomieniem palnika drutu srebrnego robi się kuleczka, że podgrzany kawałek blachy srebrnej, gdy zaczyna się topić pokrywa się ciekawą fakturą a później stapia się w pół kulkę, że lut nie chce płynąć na utlenionych powierzchniach, a po wygotowaniu w kwasie i pokryciu boraksem płynie pięknie, ale tylko po kontakcie z nagrzanymi elementami, a nie z płomieniem, w którym topi się w kulkę i utlenia. Takimi odkryciami jest także to, że

blacha w czasie walcowania, czy drut podczas przeciągania pęka bo zapomnieliśmy o wyżarzaniu, że boraks wykryształizował w naczyniu i wystarczy go trochę podgrzać żeby kryształy zniknęły, że rysunek przeniesiony przy pomocy czarnej kalki maszynowej jest doskonale widoczny na czarnym asfalcie, którym pokryta jest blacha przygotowywana do trawienia, że blachę, na której coś repusujemy zdjętą ze smoły cyzelerskiej nie trzeba czyścić benzyną, bo musi ona być i tak wyżarzona – więc smoła wypali się w czasie tego procesu.

Ogromny wpływ na to jakie formy powstawały w różnych okresach miało to jakimi narzędziami i materiałami dysponowali wytwórcy. Przykładem może być metaloplastyka z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wykonywana z blachy miedzianej. Była to biżuteria, ale i przedmioty użytkowe takie jak patery, świeczniki, kinkiety. Charakterystyczne ornamenty powstające z pociętych promieniście pasków następnie skręcanych w esy floresy i lutowanych miękkimi lutami. Większe powierzchnie kształtowane i repusowane młotkami.

Do wykonywania takich przedmiotów potrzebna była oczywiście blacha miedziana oraz najprostsze narzędzia takie jak nożyce ręczne lub stołowe do blachy, piła ślusarska, pilnik, młotki, szczypce płaskie i okrągłe, papier ścierny, lut miękki, lutownica, kalafonia, salmiak i wątroba siarczana do oksydowania.

Do wykonania podobnych przedmiotów ze srebra potrzebne były już trochę inne narzędzia i było ich więcej. Jeszcze w roku 1968 po III roku studiów, na praktyce wakacyjnej w ORNO w Warszawie robiłem rzeczy nawiązujące do tej techniki. Potem przyszła fascynacja właśnie fakturami powstającymi na powierzchni srebrnej blachy. Ułatwieniem było to, że było to srebro próby 800. Później nastąpił okres wykorzystywania tzw. formowania w ogniu. Była to epoka z przed pojawienia się w Polsce pierwszej odlewarki próżniowej (włoska MARIO DI MAIO w WARMET Warszawa) i odśrodkowej (AGAT w Kłodzku). To formowanie w ogniu to nic innego jak układanie w pewien zaplanowany sposób kawałków blachy i drutów na cegle, czy jeszcze wtedy na płycie azbestowej, a następnie podgrzewania płomieniem palnika do momentu łączenia się tych kawałków przez nadtopienie. Powstawały ciekawe formy z różnymi fakturami. Przez odpowiednie sterowanie płomieniem miało się wpływ na powstające formy i faktury. Nazywałem to wolnym formowaniem w ogniu i kontrolowaniem przypadków, ponieważ bardzo wiele zależało od przypadków.

Taka zabawa miała też praktyczne znaczenie. Przedmioty wykonane w ten sposób często przedstawiało się jako wzory w CEPELIA czy Spółdzielnia PLASTYKA i po uzyskaniu zamówienia na kilka sztuk z każdego wzoru trzeba było to wykonać, ale nie metodą odlewu, a metodą wolnego formowania. Przedmioty wg jednego wzoru były bardzo podobne, ale nigdy takie same, raczej każdy przedmiot był unikatem. Dzisiaj podobne efekty można uzyskać bawiąc się masą Art Clay i woskiem modelarskim. Przedmioty wykonywane tą techniką pokazywałem na pierwszych wystawach, w których brałem udział w roku 1973 i 1974 w Warszawie i jeszcze w roku 1978 na mojej pierwszej wystawie indywidualnej we Wrocławiu, Legnicy i Kielcach. Oglądając katalogi wystaw z tamtych lat można łatwo zauważyć, że wcześniej w latach sześćdziesiątych tą techniką posługiwali się wspaniali starsi Koledzy: Jadwiga i Jerzy Zaremscy, Józef Faingold, Teresa i Marian Sokołowscy, Jolanta Odachowska Ryba, Danuta i Szczęsny Kobielscy, Paweł Fietkiewicz, Wojciech Brzeziński, a jeszcze później, bo aż do połowy lat osiemdziesiątych przy tej technice wytrwali główni przedstawiciele „baroku nadwiślańskiego” rodzina Piro i wielu naśladowców - producentów biżuterii z bursztynem, bogato zdobionego srebrnymi gałązkami, listkami i innymi kształtowanymi w ogniu elementami.

Zabawne były także pierwsze eksperymenty z emaliami ogniowymi. Emalie zdobyte już nie pamiętam skąd, były oczywiście normalnymi emaliami o temperaturach topnienia w zakresie 750 - 850⁰C, a więc temperaturach bliskich temperaturze topnienia srebra Ag 800. Nakładanie takich emalii na miedź i ich wypalanie było możliwe, natomiast każda próba nakładania na przedmiot wykonany ze srebra próby 800 kończyła się nieszczęściem w postaci niezamierzonych nadtopień i powstających faktur w miejscach, które miały być gładkie i wypolerowane. Wyjścia były dwa – przetopienie gotowych wybrakowanych przedmiotów, albo pozostawienie niektórych i przekonanie samego siebie, że takie one miały być. Wróciłem do emalii po kilku latach, kiedy już mogłem robić sam rafinację srebra i zrobić srebro próby 925 i 930, kiedy wreszcie powstały w Polsce firmy i można było oddać złom do rafinacji i zamówić granulaty czystego srebra lub blachę i drut próby 930, kiedy wreszcie mogłem sam odlewać na tracony wosk przedmioty z srebra 930, których elementy nie były lutowane lutami obniżającymi temperaturę topnienia.

Jak już wspominałem wielki wpływ na jakość wykonywanych przedmiotów

miały narzędzia. Pierwsze piłki włosowe polskiej produkcji zakupione w Warszawie w sklepie z narzędziami ślusarskimi, które zawsze cięły po łuku i trudno było nimi wykonać proste cięcie. Prymitywne ramki czyli geszelki z Składnicy Harcerskiej, zwykłe pilniki ślusarskie pozostawiające głębokie rysy, palniki benzynowe z miechem napędzanym nogą (trzęsło się wszystko dookoła i czasami udawało się podczas lutowania trafić lutem w właściwe miejsce).

Nie muszę chyba pisać jakim szczęściem były pierwsze zakupy profesjonalnych narzędzi i materiałów w firmie J. Schmalz w mieście producentów biżuterii i narzędzi dla złotników – Pforzhaim (Niemcy). Prawdziwe piłki włosowe i pilniki szwajcarskie i niemieckie, palniki na gaz miejski i propan butan z nadmuchem powietrza, pasty polerskie i tarcze, materiały do odlewu, a więc woski do wtryskarek, gumy do wulkanizowania form Castaldo, masa formierska Keer. Były to zakupy przy okazji pobytu w Pforzhaim na otwarciu wystawy Współczesnej Biżuterii Polskiej w Schmuckmuseum. Była to trochę dziwna wystawa, bo wyboru prac dokonał na specjalnym zjeździe artystów w Warszawie, nie Polak, a dyrektor Schmuckmuseum Pan Fritz Falk. Otwarcie wystawy odbyło się w sierpniu 1980 roku i była to chyba pierwsza tak duża wystawa polskiej biżuterii poza granicami. Byliśmy szczęśliwi.

Pamiętać trzeba, że był to rok dopiero II Ogólnopolskiego Przeglądu Form Złotniczych w Legnicy i dla mnie ta wystawa, zobaczenie „złotego” miasta Pforzhaim i Schmuckmuseum, było dużym przeżyciem. Nie do przecenienia dla rozwoju polskiej biżuterii były wystawy i konkursy w Legnicy zwłaszcza te pierwsze w roku 1979 i 1980 i po przerwie stanu wojennego 1983 i 1985. Mam na myśli nie tyle same wystawy, bo to jest oczywiste, ale to, co działo się podczas tych legnickich dni i nocy. Chodzi mi o poznawanie się artystów z całej Polski, rodzenie się przyjaźni trwających do dzisiaj i o najważniejsze tzn. rozmowy o nowych doświadczeniach, technikach, technologiach, używanych materiałach i narzędziach. Nikt nie robił tajemnic, wszyscy chętnie dzielili się swoimi doświadczeniami. Pamiętam na tym II Przeglądzie pokazałem kilka przedmiotów, (które zresztą później zakupiło Muzeum w Gliwicach), wyróżniających się tym, że miały dość duże powierzchnie wypolerowane na lustro bez śladu zudu czyli czarnych plam – pozostałości warstwy srebra z tlenkami miedzi. Pamiętam, że musiałem kilku kolegom tłumaczyć jak udało się uzyskać ten efekt. W tym czasie, żeby uniknąć walki z zudem powszechne było maskowanie

niedoskonałości na powierzchni przez fakturowanie i tzw. oksydowanie lub starzenie.

Efektom takich rozmów było także to, że kilku kolegów dorobiło się w krótkim czasie całych linii odlewniczych na tracony wosk. Inicjatorem był Piotr Cieciora. Zamówione zostały w kilku miejscach po kilka egzemplarzy woskowników, wulkanizatorów i regulatorów temperatury do pieców muflowych i do woskowników. O resztę każdy starał się indywidualnie. Piece muflowe do wyżarzania form i kręgowy do topienia metali kupiłem w Warszawie. Odlewkę próżniową wg mojego projektu wykonano w warsztatach politechniki. Jeszcze gdzie indziej wykonane zostały wszystkie szczypce i perforowane tuleje, aluminiowe formy do wulkanizowania gumowych podstawek i gumowych form z modeli. Wszystkich tych przedmiotów potrzebnych do odlewania jest sporo i wiele z nich służy mi do dzisiaj. Linia odlewnicza może nie miała bezpośredniego wpływu na wykonywaną biżuterię unikatową, artystyczną, ale pomagała tzn. przyspieszała wykonywanie powtarzalnych elementów do takiej biżuterii i pomagała głównie przy wykonywaniu zamówień różnych przedmiotów użytkowych. Bo przecież dla chleba każdy z nas realizował różne zamówienia takie jak medale, odznaki, upominki dla firm, insygnia rektorskie, przedmioty sakralne itp.

Do roku 1989 wszystko co zostało wykonane znajdowało natychmiast nabywców. Żartowaliśmy, że jeżeli ktoś miał materiał czyli srebro to po zrobieniu przez miesiąc kilku przedmiotów i ich sprzedaniu mógł przez dwa miesiące nic nie robić, albo przygotować coś na zbliżającą się wystawę, albo uruchamiać produkcję. Koledzy, którzy potrafili połączyć talenty designera i menagera inwestowali, rozwijali produkcję i osiągnęli niezłe wyniki.

Po zmianach 1989 roku większość musiała zmienić styl pracy, aby utrzymać się na powierzchni. Ceny biżuterii spadły, pokazała się tańsza włoska i produkowana w Azji. Wszyscy szukali możliwości przeżycia przez obniżenie cen czyli zmniejszenie kosztów produkcji i wagi wyrobów. Przypomniano sobie o przepisach choćby takich, że wyroby do stu egzemplarzy wykonane wg jednego wzoru - prototypu - były unikatami. W galeriach i lepszych sklepach z biżuterią w całej Polsce można było spotkać podobne zestawy „unikatowej” biżuterii. Koledzy, którzy uparcie pozostawali, jak ja przez pewien czas, przy wykonywaniu pojedynczych przedmiotów wykonywanych tradycyjnymi sposobami – cienko przędli. Ci zaś, którzy spóźnili się

z inwestycjami w produkcję ponieśli ciężkie straty. Konkurencja rosła, skończył się czas poszukiwań przez klientów unikatowych wyrobów konkretnych artystów. Siłą rzeczy wykorzystywane były przy produkcji możliwości powielania elementów biżuterii czy całych przedmiotów. Technikami tymi były: odlewanie na tracony wosk, tłoczenie w przygotowanych matrycach, tłoczenie na gumę, wyoblanie, wytrawianie, odciskanie faktur, później także grawerowanie komputerowe i laserowe oraz wycinanie laserowe. Tyle o zarabianiu pieniędzy – artysta też człowiek - czasami coś zje i wypije.

Prace wykonywane na wystawy i konkursy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to jednak inna bajka. Nie korzystało się z raczej z wyżej wymienionych technik. Próbowaliśmy zbliżyć się do tzw. sztuki czystej kładąc nacisk na jak najciekawsze rozwiązania plastyczne, tak żeby forma dominowała, a funkcja i funkcjonalność przedmiotu była sprawą drugorzędną, czasami zupełnie nieistotną. Były to często obiekty, małe formy rzeźbiarskie mocno zgeometryzowane, uproszczone wręcz ascetyczne, czasami prowokujące czy żartobliwe, ale doskonale wykonane dużym nakładem pracy z wykorzystaniem tradycyjnego warsztatu złotniczego. Wysoko cenione były prace dobrze wykonane o ciekawej formie niosącej przemyślenia i emocje artystów. Stosowane były stare techniki złotnicze takie jak filigran, ornamenty z granulatu, emalie i niello, repusowanie i cyzelowanie, inkrustacja i aplikacje, ale i najnowsze takie jak pokrywanie srebra tlenkami metali, anodowanie aluminium, barwienie tytanu, galwanoplastyka i złocenie, rodowanie oraz polerowanie elektrolityczne. Powstało także wiele prac z zastosowaniem własnych rozwiązań technicznych i technologicznych, często zaskakujących pomysłowością i będącymi autentycznymi wynalazkami. Przykładami to wspaniała biżuteria Jarka Westermarka, Jacka Byczewskiego, Leszka Weisa, Piotra Cieciry, Jacka Skrzyńskiego, Jasia Suchodolskiego.

Kończył się XX wiek, kończyła się także pewna epoka w biżuterii. Do głosu dochodziło młodsze pokolenie, dla którego biżuteria miała być jeszcze jedną dyscypliną promującą nowe spojrzenie, wieloznaczność, eksperymenty i konceptualizm. Zastanawiałem się czy ta tęsknota za tym, by biżuteria stała się dyscypliną podobną innym charakteryzujących się historycznym strachem przed banałem czyli jednoznacznością, do tego stopnia, że przez przesadzoną sztuczną

wieloznaczność jest zupełnie niezrozumiała i przez to jest polem do popisu dla hochsztaplerów nie mających pojęcia o warsztacie o kompozycji, proporcjach. Nagle dobrze wykonany przedmiot staje się pośmiewiskiem, „egzaminem mistrzowskim”, w cenie jest eksperyment nie mający nic wspólnego z warsztatem złotniczym – „biżuterię” na konkursy wykonują osoby bez żadnego przygotowania, na co dzień zajmujący się np. księgowością. Czy przedmioty te to jest jeszcze biżuteria, czy sztuka interdyscyplinarna, czy może kolejne nowe medium informacyjne?

Dla mnie biżuterią już nie jest dlatego, że zachwiane zostały proporcje pomiędzy formą i treścią przekazu, na korzyść tej ostatniej tak wieloznacznej, że znaczącej niewiele. Wahadło wychyliło się za bardzo – ważniejsze od pięknej formy staje się prowokacja, łamanie reguł, szok i obrzydzenie. Proponowane pomysły zaskakują brzydota i nieudolnością warsztatową, pokazane bez tytułu lub tematu, przestają zupełnie funkcjonować jako dzieła, ponieważ nie spełniają minimum kryteriów – są nic nie znaczące, zupełnie niezrozumiałe, zwykle w postaci odpadku - śmiecia. Dzieła takie ledwo się bronią nawet po dodaniu tematu i wyjaśnień jurorów i krytyków obawiających się posądzenia, że sami niewiele z tego rozumieją. Wyjaśnienia te mocno przeintelektualizowane, naciągane po prostu – prowadzi do udowodnienia, że są te przedmioty wieloznaczne. Tęsknota za tym, żeby te „dzieła” stały się choć trochę zrozumiałe i tym samym spełniły chociaż jedno z kryteriów, pozostaje bardzo wyraźna, a dowodem na to jest dopuszczenie możliwości dołączania do wystawianych prac pisemnych komentarzy autorskich. Komentarze te i wyjaśnienia z każdym rokiem są dłuższe, a strach przed posądzeniem o banał i jednoznaczność jest tak wielki, że dzieła i komentarze są bełkotem jeszcze bardziej niezrozumiałym. Wyjaśnienie jest prawie niemożliwe, zrobienie dziwoląga pasującego do każdego hasła czy tematu jest dużo łatwiejsze – sami kuratorzy i jurorzy wymyślają uzasadnienia i filozofię, aby za wszelką cenę być oryginalnym i awangardowym. Złamane zostaje wszystko nawet to, że dzieło powinno bronić się samo. Przeciętny odbiorca nie wie o co chodzi i najczęściej nie przyzna się do tego, że nic nie rozumie – nikt nie chce być uważany za nie wyrobionego. I na to zawsze liczyli i liczą wszelkiego rodzaju naciągacze. Zmuszanie człowieka zmęczonego nadmiarem informacji do odbierania, rozumienia i rozwiązywania pseudointelektualnych zagadek i komunikatów pogłębia tylko u niego proces

wyobcowania i popadania w kompleksy. Sztuka, która powinna być enklawą wolności, tolerancji, harmonii, oderwania od codzienności, która powinna stwarzać możliwości przeżywania doznań niezwykłych - atakuje zwykłą brzydotą gorszą od najprymitywniejszego kiczu, szokuje, dając tylko trudny do rozszyfrowania komunikat oparty na pseudofilozoficznych rozważaniach.

Jeżeli przewaga formy nad treścią jest dla dzieła tylko szkodliwa, to treść niesiona przez formę wywołującą szok jest dla dzieła rujnująca. Dotyczy to zwłaszcza takiej dziedziny jak biżuteria. Niektórzy artyści i krytycy mają za złe, że odbiorca - zwykle jest nie przygotowany do odbioru sztuki, postulują nawet specjalne kształcenie, a sami tymczasem wędrują na intelektualne wyżyny. Trudno oczekiwać od człowieka, którego ledwo uda się namówić na odwiedzenie wystawy, że przyjdzie on tam zaraz po lekturze dzieł Platona, Nietzschego, Derridy czy Eco i powstrzymując odruch wymiotny, zrozumie wszystkie myśli i treści niesione przez dzieła w postaci zawartości popielniczki, kozich odchodów czy próbek z płynami ustrojowymi.

Omawiając tego rodzaju twórczość w zasadzie kwestie warsztatowe muszą zostać zupełnie pominięte. Warsztat złotniczy przestaje być zupełnie potrzebny. Nie mają zastosowania żadne techniki ani technologie złotnicze. Wystarczy zestaw małego majsterkowicza składający się z nożyczek, nici, szmatki, papieru, woreczka plastikowego, jakiegoś kleju no może kawałka srebrnego drutu, żeby dzieło można zakwalifikować do wystawy biżuterii.

Objawem chyba rozdzielenia jaźni jest niewątpliwie to, że kilku artystów średniego pokolenia potrafi przedstawić prace opisane wyżej na konkursach i jednocześnie sprzedawać w galeriach swoje dopieszczane, na wysokim poziomie prace powstające przy pomocy narzędzi i technologii złotniczych w pracowni złotniczej. Młodszy koledzy mają trochę gorzej, bo nie mieli nawet gdzie nauczyć się złotnictwa, ponieważ na studiach nacisk kładziono na tzw. rozbudzenie wyobraźni, a nauka warsztatu jest raczej niemożliwa.

Nie twierdzę jednak, że moje opinie są całkowicie słuszne. Zgadzam się z koniecznością rozwijania wyobraźni i koniecznością podejmowania prób, aby biżuteria poza formą miała możliwość niesienia idei. Podążanie w tym kierunku jest tendencją nie tylko panującą w polskich (legnickich) festiwalach, więc może już czas

zmienić ten mój skostniały stosunek do eksperymentalnego i konceptualnego podejścia do współczesnej biżuterii?

Prawdopodobnie taka zmiana nastąpiłaby u mnie szybciej gdybym zobaczył, że noszona na co dzień biżuteria to te wszystkie śmieci wyjęte z gablot wystawowych, a i w galeriach sprzedażnych dominowałyby takie dzieła. Swoją drogą to ciekawe, że nikt nawet jurorzy tego nie noszą.

Może już niedługo awangardą będzie biżuteria z szlachetnych materiałów i wykonana starymi i najnowszymi technikami? Byłby to powód do zrobienia seppuku nożem do truskawek dla kogoś, kto już kilka lat wstecz rozpaczał, że autorskie złotnictwo zgubiło wewnętrzną dynamikę, rzadziej pojawiają się jednoznacznie eksperymentalne, konceptualne postawy. Bo jednak to przykre, że artyści zmęczeni się kilkuletnimi działaniami radykalnymi i zatęsknili po kilku latach kontrowersji do robienia „ładnych” i „nudnych” przedmiotów.

Nie udała się nawet ucieczka do przodu w postaci konkursu CLASSIC, bo większość przedmiotów jednak jest dużo bliżej tradycyjnego złotnictwa niż przedmioty z wcześniejszych konkursów, a główna nagroda Grand Prix jest przykładem przedmiotu wykonanego tradycyjną techniką na tracony воск, który jednocześnie pokazuje możliwości nowych technologii, ale i możliwości niestety wykorzystywania tych technologii do kopiowania nie swoich pomysłów, czyli łamania praw autorskich. Zachwył nad tym ostatnim jest co najmniej niestosowny.

Pocieszam się, że te „choroby dziecięce” (choć trwają już dosyć długo), przemijają i dalej będzie ceniony dobry warsztat i tradycyjne techniki złotnicze oraz nudne, dobrze wykonane ładne przedmioty.