

1/S
TM

TM
S/1

Organizator konkursu:	Zakład Malarstwa Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego
Współorganizator:	Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
Kuratorzy:	dr hab. Antoni Nikiel, prof. UR – Dziekan Wydziału Sztuki UR dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR
Patronat:	Prezydent Miasta Rzeszowa – dr h.c. Tadeusz Ferenc Dyrektor Wydziału Kultury, Sportu i Turystyki Urzędu Miasta Rzeszowa – Katarzyna Pawlak Marszałek Województwa Podkarpackiego – Władysław Ortyl Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego – prof. dr hab. Sylwester Czopek Tadeusz Gratkowski – Inżynieria Rzeszów S.A. Rzeszowski Dom Kultury
Jury TMS/1 Rzeszów 2019:	prof. Tadeusz Gustaw Wiktor – Przewodniczący prof. dr hab. Łukasz Konieczko prof. dr hab. Marian Waldemar Kuczman mgr Agata Sulikowska-Dejena mgr Piotr Wójtowicz mgr Piotr Rędziniak
Sekretarz TMS/1:	mgr Aneta Suslinnikow
Miejsce i czas trwania ekspozycji pokonkursowej:	BWA Rzeszów, 7.03–7.04.2019

Kuratorzy Pierwszego Triennale Malarstwa Studenckiego składają podziękowania:

Dyrektorowi Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie – Piotrowi Rędziniakowi,
Kierownikowi Sekcji Technicznej BWA – Jackowi Nowakowi oraz Pracownikom tej Instytucji,
Kierownikowi Zakładu Malarstwa Wydziału Sztuki UR – prof. Tadeuszowi Borucie,
dr Małgorzacie Drozd-Witek, dr Magdalenie Cywickiej, dr Łukaszowi Gilowi,
mgr. Dominikowi Reli i Pracownikom Dziekanatu Wydziału Sztuki UR



rywalizacja w sztuce

dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR | Kurator Pierwszego Triennale Malarstwa Studenckiego

Czy rywalizacja potrzebna jest w sztuce? Odpowiedź na takie pytanie wydaje się oczywista dla kuratora konkursu, stanowi jednak nie lada wyzwanie, deklarację i trudność dla kogoś, kto sam działa w tej dziedzinie. W krajobrazie ludzkich poczyniń mamy do czynienia z rywalizacją od zawsze, jest to zjawisko tak powszechne, że wyliczanie jej obszarów nie ma sensu, ale to ona filtruje, weryfikuje, kategoryzuje, kwalifikuje, eliminuje lub potwierdza supremację jednych nad drugimi. Wydaje się jednak, że są dziedziny, w których taka rywalizacja ma większe szanse opierać się na sprawdzalnych, obiektywnych danych. Na przykład w sporcie decyduje odległość, czas, zatem wartości mierzone urządzeniem (mierzone), w przemyśle ważny jest wynik ekonomiczny, sprzedaż. Czy zatem wielkość sprzedaży mówi coś o jakości sztuki, która jest lub bywa towarem? Twórcy rankingów w poczytnych pismach chcieliby, aby tak było; to jest ekscytujące, budzi emocje, ale jednocześnie kategoryzuje, wiążąc wartość dzieła ze zdarzeniem handlowym. Ale to już znamy, jest to zjawisko zewnętrznego wartościowania dzieła poprzez zdarzenie, ocenę lub nagrodę. Rodzi się następna kwestia: czy dzieło trafiające do szerokiego kręgu odbiorców może być poważnie traktowane w gronach eksperckich, czy są takie cechy uniwersalne, które godzą oczekiwania mas i znawców? Te dwa obiegi niejednokrotnie stanowią odrębne światy wartości w sztukach wizualnych, a także w innych dziedzinach twórczości. Malarstwo, uświęcona tradycją dziedzina twórczości, ewoluuje wraz ze zmianą świadomości w relacjach społecznych, zmianą lub przesunięciem inspiracji z obserwacji natury na obserwację odbiorcy oraz samego twórcy, jego reakcji i konsekwencji tych zależności. Tradycyjny warsztat malarski przydaje się o tyle, że pozwala definiować przekaz na poziomie znaczeń, symbolu, wartości odnoszących się do psychologii, socjologii czy innych wartości narracyjnych. Co jednak z wartościami farby, jako nośnika emocji podstawowych, cech formalnych, czytelnych dla bardziej wtajemniczonych? Definiowanie wartości chromatycznych, tekstury jest trudniejsze, gdyż wymaga specyficznego, bogatego języka terminów i znaczeń, który najczęściej nie przydaje się na co dzień, chyba że kształtowana rzeczywistość opiera się na pogłębionym odbiorze, uważnym patrzeniu, refleksji. Jako malarz uczestniczę w nieustającym od lat dialogu ze środowiskiem artystycznym, w którym kolejne moje prezentacje służą odpowiedzi na proste pytania o inspirację, powód i sens twórczości.

Dwa lata temu na forum Zakładu Malarstwa, wraz z obecnym Dziekanem wydziału, prof. UR Antonim Niklem, podjęliśmy decyzję o stworzeniu konkursu w formule triennale dotyczącego malarstwa dla studentów wyższych uczelni i wydziałów artystycznych. Pomysł nienowaty ani nowatorski, ale nie był to istotny warunek, powód działania. Tak naprawdę, przynajmniej w moim przypadku, impulsem była chęć wzmocnienia i propagowania malarstwa, jako wciąż nośnego medium wypowiedzi, a także promocja Wydziału Sztuki, miejsca naszej pracy dydaktycznej i naukowej. Grupę docelową, do której postanowiliśmy skierować propozycję konkursową, stanowi środowisko, które znamy zawodowo, obserwując i kształtując rozwój talentu, świadomości i umiejętności młodych twórców na naszym wydziale. Nie ukrywam też, że jako dydaktykiem i malarzem kierowała mną ciekawość, jak wygląda lub może wyglądać mapa dokonań, zamiarów, tendencji w malarstwie na polskich uczelniach. Czy można wyodrębnić różnice, podobieństwa, ogólne zabarwienie, linię czy kurs aktualnych poszukiwań w tej dziedzinie. Jako kurator triennale jestem ostrożny w formułowaniu jednoznacznych wniosków i ocen, zdając się na opinię Jurorów, na których spoczywał ciężar wyboru i oceny. Miałem możliwość porównać materiał elektroniczny z pierwszego etapu konkursu z zestawem prac na wystawie. Potwierdza się zasada, że jakość wystawy tworzy się – w znacznym stopniu – z ilości propozycji, gdyż spełniające warunki regulaminu prace, a było ich 872, prezentowały bardzo różny poziom warsztatowy, ideowy, stopień świadomości autorów. Myślę, że jakkolwiek „odsianie” w punktacji prac słabszych nie stanowiło większego problemu dla jurorów, to wybór najlepszych prac, nominowanych do nagród, wymagał dużego wyczucia, doświadczenia, a także współdziałania. Ze swojej strony mogę podzielić się ogólną refleksją, że malarska inspiracja, która niegdyś pochodziła od natury samej, dzisiaj tworzy się na styku rozmaitych mediów artystycznych, przetworzeń, czerpie również z obszarów pozaartystycznych. Malarstwo, które posiada niezwykłą zdolność absorpcji ideowej, formalnej, stanowi zwierciadło uświadomionych i nieświadomych tendencji, ujednoliciając przekaz w mniej lub bardziej tradycyjnej formie i nadając przekazowi charakter refleksji nad procesem tworzenia, doskonałością, słabością, przekazywaniem tradycji, marzeniem, trudem warsztatowym, konsekwencją i rozwojem.

Dzisiaj, po zakończeniu prezentacji pokonkursowej, mogę powiedzieć: po pierwsze – ulga, po drugie – satysfakcja, że udało się to duże zamierzenie zrealizować w zakładanych ramach, określić zasady kwalifikacji i udział Jurorów, pozyskać sponsorów, powiązać kwalifikację z wystawą. Po pierwszej edycji konkursu, która jest problemem zainteresowania, jestem już spokojniejszy o kontynuację triennale, które – mam nadzieję – wpisze się na trwałe w kalendarz działań Wydziału Sztuki UR.

Na koniec winien jestem podziękowania wszystkim zaangażowanym w projekt Pracownikom Wydziału Sztuki UR i Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, współtwórcom sukcesu pierwszej edycji. Triennale Malarstwa Studenckiego, Rzeszów 2019.



o pierwszym triennale malarstwa studenckiego w rzeszowie w kontekście historii i teraźniejszości sztuki

Agata Sulikowska-Dejena | Instytut Socjologii | Uniwersytet Rzeszowski

Wstęp

Konkursy i przeglądy twórczości, szczególnie te, które dotyczą ludzi młodych, wkraczających na scenę artystyczną, od kilku dekad budzą niesłabnące zainteresowanie w środowisku praktyków i teoretyków sztuki. Kategoria młodości nie przestaje być atrakcyjna dla polskiego świata sztuki, o czym świadczy choćby olbrzymia ilość konkursów, przeglądów i wystaw adresowanych właśnie do młodych, debiutujących artystek i artystów. Okres studiów i pierwsze lata po ich ukończeniu mają strategiczne znaczenie dla zaistnienia i pozostania na scenie artystycznej. W zamierzeniu organizatorów wsparciem dla młodych ma być powołanie do istnienia w 2019 roku Triennale Malarstwa Studenckiego w Rzeszowie.

Pytania, jakie rodzą się podczas wydarzeń takich jak konkursy i wystawy pokoleniowe, są pytaniami zarówno o kondycję młodej generacji, jak i o przyszłość sztuki. Z socjologicznej perspektywy interesujące jest zbadanie, jak specyficzne cechy przypisywane pokoleniu Y, znanemu też jako milenialsi, koegzystują z jedną z najbardziej tradycyjnych dyscyplin sztuki, jaką jest malarstwo.

Celem artykułu jest zatem szerokie spojrzenie na wydarzenie artystyczne, jakim jest pierwsza edycja Triennale Malarstwa Studenckiego w Rzeszowie, i próba umiejscowienia go zarówno w szeroko rozumianej historii estetyki, jak i w kontekście podobnych wydarzeń w ostatnich dwóch dekadach w Polsce. Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytania dotyczące źródeł inspiracji młodych, wybieranych przez nich estetyk, pewnych cech wspólnych debiutującej generacji oraz perspektyw rozwoju współczesnego malarstwa.

Estetyki XXI wieku

Współczesną sztukę cechuje pluralizm w wyborze języka osobistej wypowiedzi artystycznej. Historia malarstwa i refleksji o nim dostarcza niezliczonych inspiracji kolejnym pokoleniom artystek i artystów. XXI wiek to czas, gdy w refleksji o sztuce najczęściej pojawia się stwierdzenie, że „wszystko już było”. Jednocześnie obok siebie funkcjonują wszystkie koncepcje sztuki wypracowane przez tysiąclecia tradycji artystycznej. Artystki i artyści nie tylko czerpią z wielu dostępnych estetyk, ale nieustannie przekraczają istniejące granice, by szukać nowych środków wyrazu. Według Niklasa Luhmanna historia sztuki jest „rozmową jednych dzieł artystycznych z innymi” i „nie zawiera nic importowanego z zewnątrz”; sztuka zatem staje się „rodzajem autonomicznego systemu”, polegającego na tym, że „artysta orientuje się w świecie wcześniej stworzonych dzieł i własnych programów twórczych”¹. W rezultacie „świat sztuki” jest „jednym wielkim dziełem”, wynikającym z „rozmowy między poszczególnymi dziełami”².

Od starożytności aż do okresu międzywojennego dominowało myślenie o sztuce wyłącznie w kategoriach estetycznych. Już w starożytnej Grecji zdefiniowano istotę sztuki jako *mimesis*, czyli perfekcyjne naśladownictwo rzeczywistości³. Naśladownictwo dawało odbiorcy efekt złudzenia, że obcuje z rzeczywistością, a nie jej malarską imitacją. Od V w. p.n.e. aż do okresu renesansu uznawano, że sztuką jest wytwarzanie według określonych reguł; do produkcji dzieł sztuki potrzebna jest techniczna biegłość i fachowa wiedza. Produkcji artystycznej nie zaliczano do „sztuk wyzwolonych”, opartych na zdolnościach ludzkiego umysłu. Stopniowy awans malarstwa i rzeźby, jako czerpiących z wielu dziedzin nauki (na miejscu pierwszym znalazła się geometria), ale też wymagających kreatywności, zaowocował wyodrębnieniem w renesansie artystów z grona rzemieślników, a także sztuk plastycznych z grona pospolitych rzemiosł. Wówczas też, po okresie nieobecności w epoce średniowiecza, do sztuki europejskiej powróciły akt, portret i autoportret, jako samodzielne tematy malarskie i rzeźbiarskie. Inspirowana starożytnością, ale już renesansowa koncepcja mimetyzmu wywodziła się z *Traktatu o malarstwie* Leona Battisty Albertiego. Autor ten zalecał, by obraz nie odbiegał od spojrzenia przez ramę okna; zatem by w sposób iluzjonistyczny imitował otaczającą rzeczywistość⁴. Malowany lub wieszany na ścianie obraz był niczym okno prowadzące wzrok widza do równie realnego świata, rozpościerającego się tuż za jego ramą.

W wieku XVII grupa autonomicznych tematów powiększyła się o pejzaż, martwą naturę i sceny rodzajowe. W sztuce nowożytnej doskonałą iluzję połączono z kategorią piękna, kluczową dla stworzenia pojęcia, które od XVIII wieku scaliło wszystkie dziedziny artystyczne pod wspólną nazwą „sztuk pięknych”. Charles Batteux, wprowadzając tę nazwę, miał na myśli twórczość skoncentrowaną na wytwarzaniu przedmiotów wyłącznie zaspokajających potrzeby duchowe, a w konstruowanej definicji kluczową rolę przypisywał naśladowaniu rzeczywistości i wytwarzaniu piękna⁵. Rodząca się wówczas, w XVIII wieku, myśl romantyczna dodała do dyskursu o sztuce kategorii sakralne, przyrównując artystów do twórców nowych autonomicznych światów, geniuszy i demiurgów obdarzonych niemal boską władzą⁶. Karl Philipp Moritz uznał dzieło sztuki za mikrokosmos, „którego piękno nie potrzebuje być użyteczne”, ponieważ ma „w sobie cel swego istnienia”⁷. W XIX wieku natomiast Benedetto Croce wzbogacił klasyczną definicję sztuki o istotną dla tego okresu wartość, jaką była „ekspresja”.

¹ N. Luhmann, *Pisma o sztuce i literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016, s. 278.

² Tamże.

³ W. Iatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.

⁴ Tenże, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.

⁵ Tamże.

⁶ M. Gołka, *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań 1995.

⁷ Cyt. za: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 448.

Wszystkie te koncepcje składają się na historię tradycyjnej estetyki, która jest: „wiedzą o pięknie i innych kategoriach tego rodzaju (np. wzniosłości, komizmie, tragizmie *etc.*) oraz sztuce (procesie twórczym i dziele) i związanych z tymi zjawiskami szczególnych przeżyciach, zwanych estetycznymi (z greckiego *aisthesis*)”⁸. Witkacy dla opisanego tego rodzaju przeżyć zwykł używać sformułowania „dreszcz estetyczny”.

Sztuka wkroczyła w wiek XX z szerokim wachlarzem dostępnych koncepcji artystycznych, z których artyści mogli wybierać np. różne „stadia” realizmu, ekspresję, najnowsze założenia impresjonizmu, mogli położyć nacisk na chłodne odtwarzanie lub na wyrażanie głębokich emocji, mogli też podjąć jeden z klasycznych tematów, jak akt, portret, martwa natura, pejzaż, bądź poszukiwać nowych dla sztuki obszarów tematycznych. Wkrótce pojawiła się abstrakcja, a następnie jej różne odmiany.

Kierunki awangardowe, często głoszące w manifestach postulaty oraz narodziny abstrakcji, zachwiały na początku XX wieku wartościami, na jakich wspierała się zarówno iluzjonistyczna, jak i estetyczna koncepcja sztuki. Za największą rewolucję uznaje się wystawienie przez Marcela Duchampa w 1917 roku „Fontanny”, czyli przedmiotu gotowego (*ready-made*), fabrycznie wyprodukowanego pisuaru, zakupionego w sklepie z artykułami sanitarnymi, i poprzez akt ekspozycji w galerii – nazwanie go dziełem sztuki. Wydarzenie to było początkiem tradycji antysztuki, która ewoluowała w kierunku sztuki pojęciowej (konceptualnej), ogłaszającej materialny artefakt zbędnym, a czystą koncepcję-ideę dziełem sztuki.

Programowy antyestetyzm, brzydota, przedmioty gotowe, instalacje, przenikanie do sztuki kultury popularnej i strategii masowej produkcji – spowodowały, iż w XX wieku wśród estetyków i filozofów sztuki zaczęła dominować koncepcja, że sztuka z racji nieposiadania żadnej nadrzędnej, wspólnej dla jej wytworów cechy jest niedefiniowalna, więc co najwyżej można ją traktować jako pojęcie otwarte, a tym samym włączać do niej kolejne, nawet kontrowersyjne działania. Problemem pozostawały nadal kryteria, według których owo włączanie by się dokonywało. Jedną z takich prób połączenia wielu kryteriów na gruncie polskim była klasyczna już definicja Władysława Tatarkiewicza, że „sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć, jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”⁹. Natomiast na Zachodzie wśród filozofów sztuki i teoretyków narastało zwątpienie, prowadzące do ogłaszania „końca sztuki” (Arthur Danto, Donald Kuspit)¹⁰ lub też doszukiwania się „spisku sztuki” (Jean Baudrillard). Sztuka XX wieku przekroczyła wszelkie możliwe granice, stała się zjawiskiem trudnym do opisanego, nazwania, a przede wszystkim wyodrębnienia z zaanektowanej przez nią rzeczywistości. Jednak to, czemu owi badacze poświęcili mniej uwagi, to fakt, że tradycyjne dziedziny sztuk wizualnych nadal się rozwijały, a malarstwo, choć mniej zauważane wśród dominujących tendencji i nowych mediów, było w bardzo dobrej kondycji.

Wystawy jako forma diagnozowania stanu malarstwa

Wśród polskich teoretyków i krytyków sztuki zainteresowanie kondycją malarstwa nasiliło się po roku 2000. Sztuka krytyczna, rozwijająca się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, przesunęła malarstwo na drugi plan, ale na krótko, bo przełom wieków kojarzony jest ze spektakularnymi sukcesami młodych malarzy (na przykład członków Grupy Ładnie). Po roku 2000 dominującą pozycję na polskiej scenie artystycznej zdobyło pokolenie urodzone w latach siedemdziesiątych. Artystki i artyści promowani wówczas pod szyldem „młodej sztuki z Polski”, a twórczość ich skupiała się głównie na komentowaniu realiów czasów transformacji.

Rok 2000 można uznać za moment, gdy działania teoretyków, poprzez organizowanie wystaw i konkursów, zaczęły zmierzać do próby diagnozy kondycji kolejnych pokoleń młodych artystek i artystów, a przez to do wskazania kierunku zmian zachodzących w sztuce polskiej. Wystawom tym zwykle towarzyszyły publikacje, w których starano się uchwycić swoistość nowej generacji.

Wśród wydarzeń, które odbiły się szerokim echem w polskim świecie sztuki i które zainicjowały ogólnopolską dyskusję na temat malarstwa, należy jako pierwsze wymienić Scenę 2000, otwartą w CSW Zamku Ujazdowskim w 2000 roku. Dorota Jarecka, pisząc o wystawie, stwierdziła, że „aktualna polska sztuka jest lekka, zabawna, jej perswazja jest perswazją wyrafinowanej reklamy. Jest mieszaniną dziwną, słodko-kwaśną, kiczem podszytym warstwą makabry”¹¹. Podczas kolejnej wystawy w tej samej instytucji, o tytule „Rzeczywiście, młodzi są realistami”, mającej miejsce dwa lata później, w 2002 roku, bardzo wyraźnie zaakcentowano pokoleniowość, koncentrując uwagę wyłącznie na młodych, debiutujących na scenie artystycznej twórcach. Kuratorka wystawy Ewa Gorzałdek tak opisała jej uczestników: „Młodzi artyści są realistami, bacznie obserwują otaczającą ich atrakcyjną rzeczywistość i próbują ją doścignąć. Ale są też silnymi indywidualistami. Każdy mówi w pierwszej osobie. I stąd ta różnorodność artystycznych postaw”¹². Dominującą tendencją w malarstwie było wówczas scalanie sztuki z życiem prowadzące do zacierania granic pomiędzy nimi.

Próba uchwycenia ogólnych trendów i pokazania kondycji malarstwa polskiego na progu nowego wieku była również wystawa „Malarstwo polskie XXI w.”, zorganizowana w 2006 roku w Zachęcie Narodowej Gallerii Sztuki. W tym przypadku młodzi zostali pokazani razem z nestorami malarstwa. Towarzyszący wystawie katalog zawierał sześć tekstów teoretycznych, w których autorzy (reprezentujący różne generacje i postawy krytyczne) z rozmaitych perspektyw starali się stworzyć jak najpełniejszy obraz ówczesnego stanu malarstwa. Agnieszka Morawińska pisała: „Dzisiejsze malarstwo znajduje sens w codzienności, powtarzalności, fragmentaryczności, w zabawach ze stylami historycznymi, nie aspiruje do tradycyjnie pojmowanego piękna, a wręcz przeciwnie, konceptualne gry artystów polegają na operowaniu konwencjonalną ładnością albo brzydotą jako nośnikami treści, dopuszczając kicz, kiepski warsztat i złe malowanie”¹³.

Kontynuację diagnozowania polskiej sztuki przyniosła kolejna duża wystawa zorganizowana w CSW Zamku Ujazdowskim w 2008 roku pt. „Establishment (jako źródło cierpień)”. Według Marty Kosińskiej, prezentując dokonania generacji Y (urodzonych w latach osiemdziesiątych), kuratorzy poszukiwali odpowiedzi na pytania: „Czy pojawiła się już nowa artystyczna jakość w odniesieniu do wcześniejszych propozycji? Czy zaproszeni do wystawy twórcy mają ambicje tworzenia nowych zjawisk, czy też pragną jedynie dołączyć do już istniejącego establishmentu? Jakże postawy, wrażliwości i strategie rodzą się w najmłodszych szeregach?”¹⁴. Odpowiedzi poszukiwano, analizując głównie instytucjonalne aspekty funkcjonowania systemu sztuki. W Polsce powstało też wiele inicjatyw artystycznych kierowanych wyłącznie do młodych twórców. Wśród tych najbardziej opiniotwórczych i najszerzej dyskutowanych znajdują się: zainicjowane w 2001 roku Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko”, organizowane w Bałtyckiej Gallerii Sztuki Współczesnej w Słupsku, organizowane od 1992 roku Triennale Młodych w Oronsku, a także mający najdłuższą historię w tym gronie, odbywający się we Wrocławiu od 1989 roku Konkurs Gepperta – poświęcony młodemu malarstwu, którego celem jest – jak podają organizatorzy: „przedstawienie możliwie pełnej panoramy zjawisk aktualnie zachodzących w różnych ośrodkach kraju oraz promocja debiutujących twórców”¹⁵. W 2008 roku zainicjowano ranking Kompas Młodej Sztuki, odzwierciedlający wybory kilkudziesięciu polskich galerii sztuki współczesnej, przy czym impreza ta jest zorientowana przede wszystkim na rynek sztuki i z założenia jej celem jest pośredniczenie w budowaniu pozycji rynkowej twórców¹⁶.

Sebastian Cichocki, pisząc o Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko” 7 w 2013 roku, uznał imprezę za „jedno z instytucjonalnych narzędzi do «kontroli jakości», pozwalające na dotarcie do nowej, stale ewoluującej i podlegającej nieustannym mutacjom polskiej sceny artystycznej, jak i umożliwiającej

⁸ S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*. Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 7.

⁹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 52.

¹⁰ Zob. A. Danto, *Czym jest sztuka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016; D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006; J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Wydawnictwo S ci s.c., Warszawa 2006.

¹¹ D. Jarecka, *Wystawa „Scena 2000” w Zamku Ujazdowskim*, <http://wyborcza.pl/1,153803,73535.html> [dostęp 10.03.2019].

¹² <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,904786.html>.

¹³ A. Morawińska, *Malarstwo naszego dopiero co rozpoczętego stulecia* [w:] *Malarstwo polskie XXI w.*, red. A. Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 9.

¹⁴ M. Kosińska, *Łatwiej być nie może. O Establishmentie (jako źródle cierpień)*, <http://farchiwum-obleg.u-jazdowski.p/wydarzenie/4254> [dostęp 10.03.2019].

¹⁵ www.geppert.art.pl [dostęp 15.04.2019].

¹⁶ K. Zboralska, *Wystawa planem rankingu. Najlepsi artyści młodego pokolenia*, „Rzeczpospolita”, 27.12.2018.

weryfikację pewnych artystycznych postaw, deklaracji czy metodologii¹⁷. W swoim tekście, opublikowanym w katalogu towarzyszącym wystawie, podjął się również diagnozy młodego pokolenia. Według niego młodzi: „nie chcą podlegać żadnym wpływom, programowo nie zajmują się sztuką swoich poprzedników, a nawet (co jest powszechne) nie interesują się również sztuką tworzoną współcześnie przez własnych rówieśników. Obecna sytuację określiłbym jako zwrot konserwatywny w sztuce, prowadzący do promowania postaw wycofanych, konformistycznych, skupionych na najbliższym otoczeniu, podtrzymujących pewien rodzaj ładu społecznego i materialnego, w którym to artyści dorastali. To najczęściej sztuka o charakterze salonowym, choć niepozbawiona kunsztu i polotu, a bywa że i podszyta mrocznym popędem”¹⁸. Opis ten dotyczył sztuki najmłodszych, ostatnich przedstawicieli pokolenia X i debiutującego na scenie artystycznej pokolenia Y. Warto zadać sobie pytanie, czy sztuka tworzona przez kolejne milenijne roczniki absolwentów pokrywa się z tą oceną.

1. Triennale Malarstwa Studenckiego jako diagnoza pokolenia

Zainteresowanie 1. Triennale Malarstwa Studenckiego, potwierdzone nadesłaniem kilkuset prac (prawie tysiąca), jest dowodem zaangażowania młodych na polu malarstwa i potwierdzeniem wielkiej żywotności tej dziedziny sztuki. Fakt, iż pierwsza edycja zupełnie nowego konkursu przyciągnęła tak wielu uczestników, wskazuje, że ilość tego rodzaju imprez jest niewystarczająca wobec potrzeb młodego pokolenia artystek i artystów. Młodzi chcą i mają odwagę pokazywać się i skrupulatnie wykorzystują wszelkie ku temu możliwości.

Pojęcia takie jak „pokolenie Y” lub „milenialsi” (stosowane zamiennie) wprowadzono do psychologii i socjologii, aby wyróżnić generację urodzoną na przełomie wieków, uogólniając – w latach 1982–2004 (część badaczy podaje też daty 1984–1997 lub 1980–2000). Charakterystyki pokoleń zawsze były umowne, niemniej jednak w opinii badaczy milenialsi to pokolenie urodzone w dobie rozkwitu technologii, znające internet od urodzenia, słabo orientujące się w wypieranej z otaczającej ich codzienności analogowej rzeczywistości. Stąd bywają nazywani pokoleniem „sieci” lub „online”. Niepokojące dla pedagogów jest to, że u młodych zanikają umiejętności takie jak odręczne pismo, a „surfowanie” po sieci prowadzi do powierzchowności, braku autonomii w myśleniu i braku krytycyzmu wobec kultury popularnej.

1. Triennale Malarstwa Studenckiego przynosi jednak zupełnie inny obraz młodej generacji. Pomimo diagnoz o cyfrowo-technologicznych fascynacjach nadal w centrum zainteresowania młodych znajduje się człowiek i świat analogowy. Jedną z najliczniej reprezentowanych grup tematycznych wśród nadesłanych prac stanowią portrety, autoportrety, studia aktu i postaci, a także portrety wewnętrzne, którymi zwykle są obrazy o wyraźnie wyeksponowanej głębokiej symbolice.

Wybór tematów również potwierdza raczej klasyczne zainteresowania debiutujących artystek i artystów. Obok tych wymienionych powyżej pojawiają się liczne martwe natury, pejzaże (również współczesne mariny i weduty), obrazy czerpiące z tradycji surrealistycznej, a także abstrakcja liryczna i geometryczna, malarstwo gestu oraz malarstwo materii. W pracach tych, bez względu na to, czy są to nawiązujące do barokowych *trompe l'oeil*, precyzyjne odwzorowania detali, czy też ekspresyjne kompozycje abstrakcyjne, zauważyć można duży szacunek do warsztatu. Widać, że już na etapie studiów klarują się własne style wypowiedzi, którym towarzyszy dojrzałość w operowaniu środkami malarskimi.

Młodzi wypowiadają się w różnych poetykach, ale działają raczej w granicach tradycyjnie rozumianego płótna. Nie podają w wątpliwość granic malarstwa, bardziej szukają własnego języka malarskiego, niż snują rozważania nad specyfiką tego medium. Świat w obrazach jest światem oswojonym; codzienność spędzaną w mieszkaniu, w pracowni, w sąsiedztwie, wśród przyjaciół i znajomych sprzętów. Młodzi nie podejmują tematów trudnych, kontrowersyjnych czy też bulwersujących. Nie interesują się sprawami społecznymi czy polityką, nie reagują malarstwem na bieżące wydarzenia; dlatego nie odnajdziemy w ich pracach bezpośrednich komentarzy do rzeczywistości społeczno-politycznej. Budują oni raczej własne światy symboliczne; bywają realistami, ale jest to realizm uprawiany w bezpiecznych granicach. Młodzi pilnie się uczą i nie buntują się ani przeciw rzeczywistości, ani przeciw nauczycielom i mistrzom. Świadectwem skrupulatnie odrabianych lekcji są obrazy, które jak można wnioskować po podobieństwie rekwizytów lub studiowanej przestrzeni, pochodzą z zajęć kierunkowych i powstały w tych samych pracowniach. Wiele własnych poszukiwań uwidacznia się w warstwie technologicznej. Tu artystki i artyści eksperymentują z materiałami, poszerzając tradycyjne techniki na przykład o środki przemysłowe.

Czy jest coś, co łączy przedstawicieli tego pokolenia? Jeśli tak, to jest to z pewnością indywidualizm, przejawiający się różnorodnością postaw, która uniemożliwia znalezienie wspólnych mianowników. Być może ten właśnie indywidualizm, równoległe czerpanie z wielu estetyk i brak wspólnych trendów, dominujących mód, najlepiej opisują prace nadesłane na TMS/1. Nawiązując do słów Sebastiana Cichockiego, który zauważył wśród młodych wyraźny „zwrot konserwatywny”, można potwierdzić jego trwanie, które przejawia się poszukiwaniem inspiracji raczej w przeszłości niż teraźniejszości oraz wyborem klasycznych tematów.

Zakończenie

Podsumowanie należałoby zacząć od odpowiedzi na pytanie, z czego wynika fenomen sztuki młodych, niestąbnącego zainteresowania ludźmi znajdującymi się na początku drogi twórczej. Być może odpowiedzi należy szukać w wartościach najwyższymi cenionych w sztuce. A są nimi prawda, szczerość, spontaniczność, czyli to, co charakterystyczne dla młodości i dla niej naturalne. Sztuka młodych nie jest skażona manierą, chłodną kalkulacją. Młodzi poszukują własnej ekspresji i są w tym szczerzy. Drugą niestąbną wartością, cenioną głównie przez krytyków i kuratorów, jest nowość. To, co nowe, nie czerpie z dawnych wzorców, nie jest czymś wstecznym czy epigońskim. Maria Gołaszewska łączy kategorię nowości z mitem oryginalności. Oryginalny, jak dowodzi autorka, podążając za łacińskim źródłosłowem, to: początkowy, niebędący naśladownictwem, „zapoczątkowujący jakiś typ zjawisk lub przedmiotów”, ale również może oznaczać „niezafałszowany”, „autentyczny”¹⁹. Te wartości najprawdopodobniej sprawiają, że debiuty, sytuujące się na przeciwległym krańcu wobec wirtuozerii i dojrzałości mistrzów, cieszą się zainteresowaniem na równi z nimi.

Francuska socjolożka Nathalie Heinrich dowodzi w swoich publikacjach, że kluczowym momentem dla kariery jest pierwsza indywidualna lub zbiorowa wystawa: „wejście do galerii, poprzez włączenie młodego artysty w obieg rynku dzieł sztuki, wyznacza faktyczny początek jego kariery artystycznej”²⁰. Ważne jest zatem, by stwarzać młodym możliwości prezentacji poszukiwań twórczych. Dzięki temu młodzi zyskują przestrzeń do konfrontacji, dyskusji, wymiany poglądów; mają okazję stać się czymś więcej niż tylko zbiorowością osób z podobną datą urodzenia. To wytworzenie poczucia wspólnoty decyduje o tym, czy zbiorowość zmieni się w pokolenie, czyli, jak ujął to Witold Wrzesień, czy „pokoleniowość im się przydarzy”²¹. Według tego badacza poczucie pokoleniowej przynależności obejmuje: „poczucie wspólnoty doświadczeń wyznaczającej ścieżki życiowej kariery, poczucie wspólnoty interesów, norm, wartości i wzorów zachowań manifestujące się w realizowanym stylu życia oraz poczucie solidarności”²².

Na koniec, w kontekście definicji pokolenia milenijnego i jego fascynacji techniką, warto przytoczyć wypowiedź Agnieszki Morawińskiej, będącą zarówno cenną diagnozą, jak i wskazówką na przyszłość: „wartość malarstwa wynika z tego, że jest ono formą oporu przed tempem zmian”, ale też „ludzkim głosem przebijającym przez kakofonię mechanicznych dźwięków”²³.

¹⁷ S. Cichocki, *Perspektywa Rybiego Oka. Notatki o sztuce polskiej drugiej dekady XXI wieku* [w:] *Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oka” 7*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, Słupsk 2013, s. 14.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 105.

²⁰ N. Heinrich, *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*, V zja PressGII, Warszawa 2007, s. 111.

²¹ W. Wrzesień, *Czy pokoleniowość nam się przydarzy? Kilka uwag o współczesnej polskiej młodzieży*, „Nauka” 2007, nr 3, <http://cejsh.icm.edu.pl> [dostęp 10.03.2019].

²² Tamże.

²³ A. Morawińska, dz. cyt., s. 14.

Literatura

Baudrillard J., *Spisek sztuki*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2006.

Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001.

Cichocki S., *Perspektywa Rybiego Oka. Notatki o sztuce polskiej drugiej dekady XXI wieku* [w:] *Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko” 7*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, Słupsk 2013.

Golka M., *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań 1995.

Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

Heinich N., *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*, Vizja Press&IT, Warszawa 2007.

Jarecka D., *Wystawa „Scena 2000” w Zamku Ujazdowskim*, <http://wyborcza.pl/1,153803,73535.html> [dostęp 10.03.2019].

Kosińska M., *Łatwiej być nie może. O Establishmencie (jako źródle cierpień)*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4254> [dostęp: 10.03.2019].

Luhmann N., *Pisma o sztuce i literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.

Morawińska A., *Malarstwo naszego dopiero co rozpoczętego stulecia* [w:] *Malarstwo polskie XXI w.*, red. A. Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 9–14.

Morawski S., *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.

Wrzesień W., *Czy pokoleniowość nam się nie przydarzy? Kilka uwag o współczesnej polskiej młodzieży*, „Nauka” 2007, nr 3, <http://cejsh.icm.edu.pl> [dostęp 10.03.2019].

Zboralska K., *Wystawa plonem rankingu. Najlepsi artyści młodego pokolenia*, „Rzeczpospolita”, 27.12.2018.



o czym myśli juror konkursu, zanim odda głos?

Łukasz Konieczko | Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Konkursy nie są zjawiskiem na terenie sztuki nowym, nie są również czymś marginalnym i rzadko spotykanym. Organizują je różne gremia, adresowane są do różnych kręgów twórców, można powiedzieć, że odzwierciedlają złożoną i bogatą scenę kultury i sztuki.

Niektóre zapadły głęboko w pamięć, tak było w przypadku tego chyba najdonioślejszego w dziejach historii sztuki, bo rozpoczynającego włoskie quattrocento. Gdy w 1401 roku Lorenzo Ghiberti wygrywał konkurs na projekt i wykonanie północnych drzwi do bazyliki przy florenckim kościele Santa Maria del Fiore, pewnie nie zdawał sobie sprawy, że wchodzi do historii jako autor, a równocześnie stawia punkt graniczny, oddzielając mroki średniowiecza od nowej, nadchodzącej epoki. W tym przypadku historia okazała wyjątkową szczodrość – można tylko pozazdrościć!

Wraz ze zmianami społecznymi i cywilizacyjnymi, z rozwojem akademizmu, rynku sztuki, krytyki artystycznej i innych mechanizmów, które dziś w oczywisty sposób wiążemy z dziedziną sztuki, przyszła pora na artystyczną rywalizację, hierarchizację, listy rankingowe, notowania cen i inne konsekwencje procesu powszechnej komercjalizacji. Sztuka rodzi się zwykle ze szlachetnych intencji – oczywiście jeśli do takiego miana aspiruje, jednak nie jest w stanie nie chłonąć z otoczenia zasad, które postrzegamy jako naturalną konsekwencję przemian cywilizacyjnych.

Nie jest to wyłącznie specyfika naszych czasów. W przeszłości regularnie organizowane „salony” wytyczały obowiązujące trendy, wskazywały indywidualności, budując ich prestiż, pozycję i majątek lub bezceremonialnie zrzucając z piedestału, doprowadzając czasem do dramatycznych wydarzeń – z aktami samobójczymi włącznie. Z pewnością nie były one wyrocznią doskonałą, były raczej odzwierciedleniem świata, który je tworzył.

Dzisiaj artystyczna rywalizacja rządzi się podobnymi zasadami i tworzy bliźniacze mechanizmy jak inne obszary ludzkiej aktywności, ze sportem włącznie. Może nawet, w pewnym stopniu, ta rywalizacja w świetle reflektorów, ze splendorem i zainteresowaniem milionowej rzeszy odbiorców, wzbudza oznaki zazdrości, wszak wielu szuka potwierdzenia własnej wartości w popularności, sławie i bogactwie, a te elementy zwykle są ze sobą powiązane.

Wielomilionowe kwoty, jakie osiągają dzieła współczesnych artystów, nie są niczym niezwykłym – nie jest to również żadna nowość naszych czasów. Fenomen dzieła sztuki trudno przełożyć na wartość obiektywną według wagi czy wartości użytego materiału, o jej aktualnej cenie decydują procesy bardzo skomplikowane, a one zawsze potrafią wprowadzić w osłupienie zarówno samych artystów, jak i potencjalnych nabywców – dzieło się tak kiedyś i zapewne będzie się to powtarzać w przyszłości. Warto też zauważyć, że nadzieję, by sztuki plastyczne znów rozpałały namiętności i żarliwe dyskusje, noszą w sercu jedynie skrajni optymiści, mam na myśli emocje rzeszy odbiorców, a nie jedynie zaangażowanych hermetycznych elit.

W szaleństwie naszych czasów artyści plastycy chyba nie zajmują wiodącego miejsca, choć – paradoksalnie – wszechobecność sztuki chyba nigdy nie była tak oczywista, a jej dostępność tak łatwa i powszechna; muszę tu nadmienić, że mam na myśli wszystkie jej przejawy, nie ograniczając się wyłącznie do tej sztuki, która czeka w galerii na swojego nowego właściciela.

Czy to targowisko próżności tworzą jedynie wyrachowani właściciele galerii owładnięci obsesyjną żądzą zysku i troską o własną pozycję? Czy listy rankingowe, przewidywane wyceny „dzieła średniego formatu” i kolejne rekordy aukcyjne to jedynie narzędzia pomocne w animowaniu rynku sztuki, który przecież nie jest zjawiskiem z gruntu złym? Czy spełniając różne użyteczne funkcje, równocześnie wlewa on truciznę w dusze i serca artystów, zmuszając ich do podążania za modą i poklaskiem? Jeżeli tak, to nie bez współudziału tych ostatnich. Ale z drugiej strony trzeba przyznać, że prężny i dynamiczny rynek sztuki jest mechanizmem uzasadnionym praktyką popytu i podaży, a może nawet powszechnie pożądanym – i to po obu stronach barykady, czyli zarówno przez twórców, jak i odbiorców. W końcu dzieło sztuki jakoś musi trafić do swojego odbiorcy.

Cóż, jesteśmy częścią bardzo skomercjalizowanej cywilizacji i naiwnością byłoby sądzić, że kultura i sztuka będzie wolna od pewnych konsekwencji i reguł obecnych wokół nas. Dopóki w tych mechanizmach przeważa zdrowy rozsądek, żadnego entuzjasty i miłośnika sztuki nie powinno dziwić to, że „sztuka staje się towarem w momencie zmiany właściciela” (jak mawiał Władysław Strzemiński). A patrząc z perspektywy artysty, mogę dodać, że umiejętność poruszania się we współczesnym świecie jest niezwykle pożyteczna i młodzi artyści powinni zdobywać i w tej materii praktykę oraz doświadczenie. Nie mogą stronić od publicznej prezentacji swoich prac, nie powinni unikać konfrontacji, w końcu – nie mogą bać się krytyki, a jeśli będą w stanie własną ambitną twórczością zapewnić sobie życie na względnie poprawnym poziomie, to jest to powód do składania im szczerych gratulacji. W ten sposób dotarliśmy do wiodącego tematu, którym jest Pierwsze Triennale Malarstwa Studenckiego (TMS/1). Impreza zorganizowana przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, a dokładnie Zakład Malarstwa, przy wsparciu miejscowego BWA (o innych stronach zaangażowanych w przygotowanie i przeprowadzenie tego przedsięwzięcia nie wspominać, zostawiając to inicjatorom i gospodarzom konkursu), została sprawnie przeprowadzona i zebrała dobre komentarze. Organizatorzy otworzyli szeroko drzwi, zapraszając studentów uczelni artystycznych oraz studiujących kierunki artystyczne na innych wyższych uczelniach na terenie całej Polski, to spora i bardzo zróżnicowana grupa potencjalnych uczestników. Wszystkich łączy to, że malują obrazy, co do reszty – spotkamy tu bardzo szeroki wachlarz różnic, praktycznie na wszystkich polach.

Rzeczywistość konkursowa wymusza przejrzyste zasady, określone reguły i klarowny system wartościujący. Oczywiście, zależnie od konkursowej materii, wyłonienie zwycięzcy jest wynikiem pomiaru (to zadanie wydaje się dość proste) lub interpretacji, co zawsze będzie budzić kontrowersje. W sztukach plastycznych zmierzyć można jedynie wielkość obrazu i sprawdzić, czy nie przekracza dopuszczalnych regulaminem parametrów. Zwykle finalny werdykt jest wynikiem oceny, która musi opierać się na człowieku, czyli na elemencie do pewnego stopnia nieprzewidywalnym. Trzeba więc zaakceptować taki stan rzeczy, że ocena będzie wypadkową jego wiedzy, doświadczenia, ale również preferencji artystycznych – upodobań i alergii. Reasumując, będzie efektem subiektywnej oceny „eksperta”, który jest równocześnie odbiorcą sztuki, bardzo często również aktywnego artystycznie twórcy. Szczęśliwie zespoły eksperckie budowane są programowo z wielu osób, celowo reprezentujących różne środowiska, profesje, a nawet pokolenia. Czy suma kilku subiektywności daje z zasady obiektywność? O niej w przypadku sztuki najlepiej zapomnieć. Zawilgość tej sytuacji sprawia, że oceny eksperckie traktowane są podejrzliwie, a zestawianie na jednej płaszczyźnie różnych działań artystycznych, nawet przy zawężeniu do jednego rodzaju aktywności, np. malarstwa, jawi się jak manewrowanie we mgle po wyboistej drodze.

Rozważając, co powinno się znaleźć w tekście omawiającym konkursowe zmagania, postanowiłem podzielić się drobnymi myślami, które przychodzą w trakcie i po konkursowej debacie, a właściwie stale towarzyszą refleksji wokół profesji malarza, kondycji sztuki współczesnej, jej przeobrażeń, jakości i misji. Ale tak naprawdę chcę ujawnić, przynajmniej w części, co kotłuje się w głowie jurora, który musi podjąć dość istotną dla wielu osób decyzję, jakie ma dylematy i co bierze pod uwagę.

Pisząc tych kilka zdań, może zbyt długiego wprowadzenia, nie zamierzam przygotowywać czytelnika tego tekstu i odbiorcy pokonkursowego przeglądu prac (a w zasadzie adresata przygotowywanej właśnie publikacji, która to wydarzenie podsumowuje i komentuje) na wniosek, że konkursy to loteria, efekt indywidualnych i mocno subiektywnych sporów jurorów czy też efekt nieprzewidywalnego i chaotycznego przypadku. Jak więc można stworzyć wartościujący porządek w pozornym chaosie bez czytelnego wspólnego mianownika? Jak przeprowadzić konfrontację dynamicznej abstrakcji z lirycznym pejzażem lub studyjnej martwej natury z konceptualnym minimalizmem? Jakimi wnioskami kierować się w ocenie? Co uznawać za znaczące, a co powinno się zignorować?

Trzeba by znów dodać kilka zdań wprowadzenia. Oddziaływanie obrazu (pozostanę w obszarze tej jednej dyscypliny) jest zjawiskiem bardzo złożonym i odbywa się zawsze w duecie dzieła i odbiorcy. Oczywiście rzesze zwolenników mogą tworzyć bardzo różne zbiory, z odmiennymi preferencjami, gustami i różnym przygotowaniem do odbioru sztuki, a rzeczywistość XXI wieku daje w tym przypadku kłopotliwą wolność wyboru. Co do tych dzieł, które uważamy za filary malarstwa, większość jest zgodna (choć ich obecna pozycja często wiąże się z burzliwą przeszłością). Im bliżej współczesności, tym więcej sporów i odmiennych sądów. W ocenie działalności bieżącej, tej powstającej tu i teraz, której weryfikujący czas nie nadał jeszcze odpowiedniej metki, sceptycy widzą wyłącznie odzwierciedlenie gustów i preferencji jurorów. Cóż, trudno takie twierdzenie obalić. Jednak pomimo osobistego, subiektywnego odbioru osoba uprawiająca artystyczną aktywność wyposażona jest w czulszy filtr, który pozwala widzieć więcej, a może patrzeć wnikliwiej, oglądać uważniej. Podobnie muzyk instrumentalista słyszy więcej, a zawodowy narciarz po krótkiej obserwacji jest w stanie ocenić „wartość” zawodnika. Każda sfera aktywności ma swoją artrografię i materię działania, która może podlegać ocenie, a więc również może być przedmiotem porównania i wartościowania. Zwykle można wykazać pewien poziom formalnej poprawności, harmonii czy konsekwencji w działaniu, który pozwala twórcom właściwie wyrażać własne emocje i artystyczne zamiary, i nawet jeśli uznamy, że sztuka współczesna w swych skrajnych propozycjach zakwestionowała dawne rygory, biegłość warsztatową i inne uznane cechy dzieła sztuki (w klasycznym rozumieniu tego słowa), to jednak wciąż może być ona oceniana pod innymi, równie istotnymi względami: indywidualności i temperamentu autora, plastycznego oddziaływania dzieła czy oryginalności użytych środków, choć trzeba również pamiętać, że awangardowość nie jest wcale zjawiskiem tak często spotykanym i nie należy jej mylić z dziwnością, podobnie „nowe” nie jest tożsame z nowatorskim.

Sztuka wciąż korzysta z bogatej skarbnicy przeszłości, odwołuje się do tradycji, nawiązuje do tematów i konwencji obecnych w minionych stuleciach i jeśli potrafi to robić kreatywnie, to wciąż ma szansę mówić w sposób istotny o świecie i ludzkich emocjach, a w przypadku konkursu studenckiego wspomniane elementy wydają się oczywiste, co z pewnością można było zauważyć na pokonkursowej wystawie, która miała już upublicznienie w salach rzeszowskiego BWA.

Konkursowa formuła dopuszczała zasadniczo prace studenckie z wyłączeniem prac dyplomowych, choć mogli w niej brać również udział dyplomanci, którzy ukończyli studia w 2018 roku, czyli w praktyce mogli przedstawić prace, które tworzyli już jako w pełni ukonstytuowani artyści (ten punkt regulaminu budzi moje wątpliwości, bo można zauważyć pewną sprzeczność z tytułem imprezy, choć rozumiem, że taka formuła może przekładać się korzystnie na poziom prac – przynajmniej teoretycznie).

Trzeba pamiętać, że 1. Triennale Malarstwa Studenckiego próbuje znaleźć swoje miejsce w przestrzeni dość rzetelnie zagospodarowanej. Mamy pokonkursowe wystawy najlepszych prac dyplomowych w Gdańsku w dyscyplinie sztuki piękne (malarstwo, rzeźba, grafika warsztatowa), Katowice objęły w posiadanie obszar prac projektowych, a Wrocław od 2015 zajął się dyplomami sztuki mediów. Legnica w ramach swoich „Promocji” od lat prezentuje prace malarskie młodych absolwentów powstałe w pierwszych latach samodzielnej twórczości, rozpoczynając listę licznych obecnie pokazów „młodej sztuki”. Mamy konkurs adresowany do studentów o nazwie „Artystyczna Podróż Hestii”, od kilku lat wręczane są „artNoble” nadawane w trakcie Edukacyjnego Festiwalu Sztuki w Żyrardowie (za najlepsze prace dyplomowe), a lista z pewnością na tym się nie kończy.

Organizator – Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego – porwał się więc na niezwykle trudny do ogarnięcia materiał; autorzy reprezentują bowiem różne formy i kierunki studiów, prowadzone na różnych uczelniach, które podejmują kształcenie plastyczne i – co może jest w tym zestawieniu najważniejsze – stawiając na jednej konkursowej płaszczyźnie studentów rozpoczynających artystyczną edukację z absolwentami, czyli profesjonalnymi artystami z zawodowym tytułem magistra.

Konkursowa formuła nakazywała jurorom wyłonić najlepsze dzieło (nie autora ani zestaw prac), co w zasadzie powinno premiować „wybitność”, „oryginalność”, jakąś „szczegółowość” tego „jednego”, zauważonego dzieła (bez pomocnego lub niekorzystnego kontekstu, który może tworzyć zestaw prac), również bez informacji o samym autorze, a one mogłyby w jakimś stopniu rzucić światło na to, jakie ma doświadczenia, na jakim etapie „ścieżki edukacyjnej” się znajduje, jaki kierunek studiuje. Wyłonienie „najlepszego dzieła” wydaje się zadaniem klarownym, jednak w kontekście konkursu adresowanego głównie do studentów stopień ich „wyedukowania” nie może być całkiem obojętny dla poziomu zgłaszanych prac. Może warto rozważyć ograniczenie zgłoszenia do tylko jednej, tej najbardziej reprezentatywnej dla autora pracy, skoro przedmiotem konkursowej rywalizacji ma być finalnie tylko jeden obraz. Autor musiałby dokonać może trudnego wyboru, świadczącego jednak również o jego dojrzałości i świadomości, a jurorzy nie mieliby dylematów, czy nominując jedną pracę, są w stanie zapomnieć o pozostałych. Uniknęłoby się również kłopotliwej dysproporcji pomiędzy pojedynczym obrazem a zestawem, który często był klarowną serią, a w tym przypadku zwielokrotnienie efektu albo przynajmniej jego rozbudowanie jest wielce prawdopodobne. Taka sytuacja, korzystana dla późniejszej wystawowej ekspozycji, pozwala lepiej ukazać temperamenty i indywidualności poszczególnych autorów, utrudnia jednak znalezienie wspólnej „sprawiedliwej” płaszczyzny rywalizacji.

Niezależnie od tych trudności możliwości konfrontacji w ogólnopolskiej rywalizacji, którą daje TMS/1, jest doskonałym pretekstem do rozmaitych porównań i snucia przemyśleń. Co zajmuje przedstawicieli najmłodszego artystycznego pokolenia? Do jakich artystycznych autorytetów (idoli?) się odwołują? Na ile sztuka pozwala im wyrażać istotne treści i czy w ogóle mają taką potrzebę? Jak więc wygląda pokonkursowa rzeczywistość?

Można powiedzieć, że frekwencja dopisała. Spora ilość zgłoszonych prac (z przeszło 900 prac zgłoszonych w formie reprodukcji dopuszczono po weryfikacji 877 prac 372 autorów) zaowocowała dużym bogactwem stylistycznym, ze zrozumiałą przewagą malarstwa figuratywnego – rozumiałą, bo przecież studium natury jest wciąż dość powszechną praktyką naszego szkolnictwa artystycznego. Można było zauważyć rozmaite stylistyki, od klasycznych po „poszukujące”. Począwszy od rozwiązań nawiązujących do sprawdzonych wzorów klasycznego obrazowania, przez szeroko rozumiane odwołania do postimpresjonizmu i innychizmów, z wciąż modnym „dzikim” ekspresjonizmem włącznie – w końcu po eksperymenty formalne, również w obszarze formatu czy idei samego „obrazu”. Pierwszy etap selekcji pozwolił zapewnić wystawie odpowiedni poziom, który trzeba ocenić jako satysfakcjonujący, a należy pamiętać, że do wystawy zakwalifikowano 98 prac 66 autorów, co dało jej sporą różnorodność.

Mam nadzieję, że nie zdradzam poufnych informacji, pisząc, że grupa ścisłych finalistów wyłoniła się bez ujawnionych istotnych sporów wśród jurorów konkursu (choć pewnie wszyscy mieli swoich ulubieńców). Mając do dyspozycji klasyczne, a więc dość wąskie podium – trzy nagrody i dwa wyróżnienia pozaregulaminowe (należy dopowiedzieć, że prof. Tadeusz Wiktor przyznał z własnej inicjatywy dodatkową nagrodę, w tym przypadku za zestaw prac) – można uznać, że wszyscy finaliści „otarli” się o sukces, i tak też powinni oni spojrzeć na swoją obecność w finale. Konkursowe rygory wymuszają zdecydowane decyzje, rozkład głosów musi wyłonić tylko jednego zwycięzcę – i tak się stało w tym przypadku, a o tym, komu przypadnie laur zwycięzcy, często decyduje arytmetyka.

Obrazy najlepiej oglądać w oryginale, oczywiście o ile to możliwe, a sądy budować na podstawie własnych przeżyć. Komentarze mogą jedynie zasygnalizować pewne cechy, wskazać interpretacyjne tropy, w końcu – wyrazić osobiste odczucia i zaprosić do dyskusji. Mam nadzieję, że dla widzów rzeszowskiego BWA wybory jury były przekonujące, choć towarzyszy mi świadomość, że jednomyślność jest w tym przypadku w zasadzie niemożliwa. Komentując prace, które zawędrowały do decydującego etapu rywalizacji, można powiedzieć, że tegorocznych finalistów – mam na myśli nagrody przyznane

przez cały skład jurorski – czytelnie wiąże skłonność do malarstwa fabularnego, opatrzonego rzetelnym warsztatem, z widocznymi cechami indywidualnych środków wyrazu. Czy to przypadek? Odbicie preferencji członków Jury? Wziąwszy pod uwagę treści, które padły w tym tekście wcześniej, powinienem odpowiedzieć: i tak, i nie.

Wynik wieloosobowego głosowania zawsze jest do pewnego stopnia zapisem chwili, szczególnym zbiegiem okoliczności i wypadkową pojedynczych sądów. Z pewnością inny skład oceniający mógłby wyłowić inne walory, docenić inne zalety, może trochę przetasować układ finalistów, ale śmiem twierdzić, że poruszałby się w podobnym zbiorze prac. Niezaprzeczalnym faktem pozostaje jednak to, że przeważały propozycje czytelnie narracyjne, często nawiązujące do malarstwa studyjnego, i w tym obszarze wybór był największy.

Rzeczywistość konkursowa z pewnością premiuje prace o intensywniej sile wyrazu i zdecydowanym przesłaniu – do takich należy zaliczyć obrazy laureatek, które otrzymały pierwszą i drugą nagrodę. W obu przypadkach są to propozycje figuralne, lecz o odmiennym podejściu do malarskiego motywu. Obrazy laureatki Grand Prix Julii Kowalskiej to przedstawienia bardziej metaforyczne, programowo oszczędne w środkach, a obraz, który doszedł do finału, ujmuje oryginalnością i szczególnym klimatem, z charakterystycznym dla całego zestawu niedopowiedzeniem. Jest w tym obrazie jakaś zaskakująca „szorstkość”, pewna niechęć do estetyzacji, kłopotliwego, a często spotykanego w malowanym akcie liryzmu, wręcz słodkości. Nie będę ukrywał, że byłem zwolennikiem tego malarstwa za podjęcie malarskiego ryzyka i za złapanie czegoś trudno uchwytnego, co w malarstwie figuralnym wykracza poza umiejętność odwzorowania modelu. Dodatkowo cały przedstawiony zestaw obrazów dowodzi, że autorka ma szeroki zakres malarskich pomysłów i bogatą skalę środków.

Zdobywczynię drugiej nagrody (Marszałka Województwa Podkarpackiego) Annę Czarnotą charakteryzuje ujmujący warsztat ze skłonnością do fotorealistycznego odwzorowania detalu, autorka potrafi dotrzeć do szczególnej mikroskali malarskiego motywu, tworząc intrygujący rodzaj napięcia pomiędzy zawartym w obrazie wyobrażeniem a odbiorcą. We wszystkich zgłoszonych obrazach werystyczne przedstawienie modelu kontrastowane jest z wręcz abstrakcyjną materią tła, to zderzenie udaje się autorce doskonale zsynchronizować, co daje przekonujący i zaskakujący efekt. W tym przypadku obraz nagrodzony (warto dodać – z bardzo spójnego i równego pod względem jakości zestawu) przekroczył próg warsztatowej biegłości i nie można go traktować wyłącznie jako opisu mimetycznych umiejętności. Celnie dobrane tytuły (*Uobecnienie, Śniący, Stagnacja*) dowodzą, że młoda malarka przywiązuje dużą wagę do przekazu i zawartej w obrazie metafory.

Zdobywczyni trzeciej nagrody (Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego) Agnieszka Staak to reprezentantka najbardziej klasycznej, akademickiej konwencji, opartej na rzetelnym profesjonalnym warsztacie, wnikliwej obserwacji natury i dobrym wyczuciu kadru. Takiej ocenie i interpretacji sprzyja z pewnością malarskie motywy, jakby „wyjęte” z pracownianej, akademickiej, rzeczywistości. Każdy, kto choć raz odwiedził malarską pracownię w Akademii Sztuk Pięknych, zrozumie tę uwagę bez dodatkowego komentarza, a tym, którzy nigdy w niej nie byli, podpowiem: tak to właśnie wygląda.

W pewnym dialogu z poprzedniczką pozostaje laureatka wyróżnienia pozaregulaminowego Ewelina Pazowska, której nagrodzony obraz zatytułowany *Odbicia* nawiązuje również do klasycznej malarskiej konwencji obecnej w polskim malarstwie minionego wieku z czytelnym rysem nastrojowości i tajemniczości.

Wiktor Wiater to z kolei kontynuator bardzo uznawanej niegdyś szkoły postimpresjonistycznej, wzbogaconej zdecydowaną ekspresją i charakterystyczną dla autora szkicowości i skłonnością do malarskiego znaku. W tym przypadku również łatwo odnajdziemy rozpoznawalne pracowniane motywy, tym razem przetransponowane na swobodniejsze środki malarskie. Motyw malarza, modelu, przestrzeni wnętrza pracowni staje się pretekstem do szukania kolorystycznych i formalnych zderzeń. Z bardzo spójnego i równego pod względem poziomu zestawu prac Jury doceniło obraz najbardziej „trafiony”, dynamiczny, z ujmującym połączeniem notatki, szkicu, śladu, a nawet gestu.

Ostatnią laureatką, która otrzymała Nagrodę Specjalną Przewodniczącego Jury prof. Tadeusza Wiktora (ufundowaną z jego inicjatywy), jest Urszula Madera. Przedstawiła ona bardzo jednorodny, przemyślany i intrygujący zestaw prac o wspólnym tytule *Układy* (z odrębną numeracją). To jedyny przykład malarstwa nieprzedstawiającego w nagrodzonym składzie autorów. Wszystkie przedstawione prace dotyczą podobnych formalnych zagadnień, operują jednorodną, szlachetną gamą kolorystyczną i dobrze dobranymi środkami formalnymi. Można powiedzieć, że obrazy te są „spełnione”. Adekwatny do wybranej konwencji warsztat, odpowiednia precyzja środków w połączeniu z intrygującą próbą naruszenia konwencjonalnego kształtu obrazu dały finalnie bardzo dojrzałą malarską propozycję.

Jako osoba ideowo sprzymierzona z malarstwem abstrakcyjnym mam do tego malarstwa stosunek bardzo pozytywny i zastanawiając się, dlaczego prace te nie przebiły się do ścisłego finału, podzielię się taką uwagą. Obrazy można (oczywiście bardzo umownie) podzielić na takie, które się „czyta”, i takie, które się kontempluje. Często się zdarza, że te wybitne, niezależnie od konwencji, spełniają oba warunki równocześnie. Jednak te, które operują dyskretniejszą, delikatniejszą materią przekazu, potrzebują właściwej oprawy, wymagają dobrych warunków ekspozycyjnych, nawet pewnej sterylności, spokoju, wyciszenia, a konkursowa wrzawa z pewnością nie jest dla nich idealnym środowiskiem. Mam wrażenie, a nawet pewność, że prace te wyeksponowane w galeryjnej przestrzeni prezentowały się korzystniej i znalazły wielu zwolenników – to tak na otarcie łez.

Czy można pokusić się o jakieś finalne podsumowanie? Generalnie jestem zwolennikiem wszystkim imprez, które mogą pobudzić artystyczną aktywność. Dla młodych artystów to doskonała okazja do prezentacji prac, również tych, które powstają obok głównego, uczelnianego nurtu pracy. Wydarzenia takie inicjują również całe pasmo zdarzeń, które pomagają w promocji twórczości, ale również dostarczają odbiorcom (oby jak najatrakcyjniejszych) przeżyć estetycznych; wszystko to wywołuje korzystny dla sztuki ruch, pobudza dyskusje, inicjuje refleksje, generuje kolejne zdarzenia i komentarze – stagnacja, nuda i apatia to fatalne muzy.

Organizatorzy powinni być kontenci zarówno z podjętej inicjatywy, jak i finalnego efektu; udało się zainteresować nową, więc nierozpoznawalną jeszcze koncepcją bezsprzecznie dużą grupę studentów – a to uczestnik dość chimeryczny i nieprzewidywalny, szczególnie jeśli zabraknie prowadzącej ręki pedagoga. Bardzo przyzwolite (wysokie i od znaczących patronów) nagrody powinny poruszyć wyobraźnię potencjalnych przyszłych uczestników, a solidna, profesjonalna oprawa, mam na myśli zarówno wystawę, jak i przygotowywaną właśnie publikację, z pewnością znajdą słowa uznania i zbiorą pozytywne komentarze.

W grupie laureatów aż trzy osoby są związane z krakowską Akademią Sztuk Pięknych im. J. Matejki (pozostałe nagrody trafiły do Warszawy, Cieszyńska i Wrocławia). Cieszy mnie to, bo sam reprezentuję krakowską uczelnię (jako jej absolwent i wieloletni pedagog), jednak nie uważam, by był to powód do jakichś dalekosiężnych wniosków – nawiasem mówiąc, jurorzy nie mieli świadomości, skąd przyjechały prace i jakie uczelnie reprezentują, więc o żadnym lobbingu mowy być nie może. Statystyki pewnie będą przywoływane i z pewnością warte są uwagi, szczególnie w gronie organizatorów. Można się spodziewać, że sprowokują różne konstruktywne przemyślenia, podpowiedzą drobne zmiany czy modyfikacje. Warto prześledzić, do jakich ośrodków zaproszenie dotarło i czy było skutecznie rozpropagowane, na ile „sprawdził się” regulamin konkursu i kalendarz imprezy. Jak również to, na ile przyjęta formuła przeglądu jest optymalna – nie będę powtarzał wcześniej zasygnalizowanych drobnych uwag, np. do ilości zgłaszanych przez autorów prac. Tym bardziej że mam świadomość, jak różne mogą być rozstrzygnięcia i jak odmienne mogą przynosić profity. Mądre głowy z pewnością rozważały różne warianty, a rozwiązania idealne zwykle pozostają w świecie teorii – w praktyce na coś trzeba postawić.

Korzystając z podsumowującego charakteru tej wypowiedzi (do czego namawiali mnie sami organizatorzy), pozwolę sobie na kilka może pożytecznych uwag. Osobiście uważam, że nagroda Grand Prix powinna skutkować wystawą indywidualną, na przykład w trakcie kolejnej edycji triennale, co mogłoby pokazać, na ile werdykt okazał się trafny i czy nagroda trafiła we właściwe ręce – w końcu pokaz indywidualny to najlepszy miernik, jak artysta się rozwija i co sobą reprezentuje. Takie rozwiązanie mogłoby być bardzo dobrym połączeniem promocyjnym zarówno samego wydarzenia, jak i osoby laureata. Współobecność w katalogu również byłaby bardzo korzystna, a okres trzech lat to całkowicie wystarczający czas, by zaobserwować rozwój młodego artysty, a równocześnie troskliwie dopilnować wszystkich szczegółów organizacyjnych. Za ryzykowną uważam decyzję o zorganizowaniu pokazów indywidualnych osobom wyróżnionym (wyłącznie im). Dyskusja w kręgu Jury, żeby wspólną wystawą objąć laureatów nagród głównych, np. w Galerii Wydziału Sztuki UR, a osoby wyróżnione zaprezentować w mniejszej galerii „Rz”, jakoś utknęła na etapie koncepcji i już nie wróciła, a pozwoliłoby to pokazać grupę laureatów w szerszym i bardziej reprezentatywnym kontekście. Rozumiem obawy organizatorów, że przy takim

rozstrzygnięciu „wartość” wyróżnień by się rozmyła. Może udałoby się do ich prezentacji przygotować folder? A to już jest bardzo wymierna korzyść dla młodego malarza. Osobiście byłem zdeklarowanym zwolennikiem takiego rozwiązania – z wielu powodów – ale rozumiem, że zmiany w ostatniej chwili nie są marzeniem organizatorów. Czy warto zaplanować taki scenariusz następnym razem?

Bezsprzecznie zsynchronizowanie wystawy z drukiem publikacji pomogłoby oprawie wydarzenia i promocji samego wydawnictwa, z drugiej strony, nieuchronnie komplikując logistykę całego przedsięwzięcia – jeżeli byłby to ciężar do udźwignięcia, z pewnością warto go rozważyć.

I ostatnia sugestia. Czy można byłoby zorganizować transport prac z dużych ośrodków akademickich? Może udałoby się to przeprowadzić z pomocą uczelni artystycznych, które powinny być zainteresowane promocją własnych środowisk? To już życzenie malkontenta, choć takie ułatwienie przełożyłoby się z pewnością na formaty, ilość, a pośrednio może również na jakość przesłanych prac.

Ale dość marudzenia! Młody organizm trzeba traktować życzliwie, a rzeszowskie triennale z pewnością warto będzie obserwować i wspierać. Zakładam, że organizatorom nie zabraknie energii i środków na kontynuowanie tak wymagającego i trudnego logistycznie przedsięwzięcia. Można liczyć, że dobra opinia pójdzie w świat, a wysokie nagrody, profesjonalne przygotowanie i oprawa samej imprezy przyciągną następnym razem równie szerokie grono uczestników, oby tych najwartościowszych.

Kraków, 31.03.2019



studentów malowanie...

Piotr Wójtowicz

Moje pierwsze refleksje po obejrzeniu prac nadesłanych w wersji elektronicznej na 1. Triennale Malarstwa Studenckiego nie były zbyt optymistyczne. Umiarkowany zachwyt nad zawartością tego skądinąd słusznego i potrzebnego przeglądu zorganizowanego przez Zakład Malarstwa Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego miał przyczynę w minimalnej ilości, wśród bardzo licznej grupy zgłoszonych, prac takich, dla których źródłem inspiracji byłaby bezpośrednia obserwacja natury. Mówiąc o naturze, mam na myśli szerokie spektrum jej wielowymiarowej i bogatej postaci odnajdywanej w obiektywnie istniejących przejawach, naturę jako świat przyrody, zjawisk i rzeczy, naturę w rozumieniu zewnętrznego otoczenia człowieka. Innego wszak optycznego modelu nie mamy, jako rzeczywistości pobudzającej naszą wzrokową wrażliwość, a przecież ona stanowi fundament widzenia, doznawania i w konsekwencji przeżywania tego, co widzimy... Ona też paradoksalnie daje np. malarzowi formalne niejako wyposażenie i narzędzia dla wyrażania natury wewnętrznej, emocjonalnej i przeżyciowej, czyli tego, co w sobie nosimy. Ta baza, ten zasadniczy i źródłowy odnośnik wydaje mi się szczególnie istotny w pierwszych latach kształtowania postawy młodego adepta sztuki malowania obrazów, jego zdolności postrzegania, porządkowania wrażeń, z właściwym mu trudem początkowych zmagani z budowaniem formy, która byłaby tego porządkowania śladem. W zamian tego, oglądając wspomniane propozycje, miałem przed sobą na ekranie monitora ciągi obrazów „gotowych”, najczęściej będących kalką fotografii, lub – co gorsza – pewnych schematów obrazowania, jako rozwiązań równie gotowych, tyle że niekiedy w postaci powielenia uznanych i funkcjonujących w polu sztuki, a także konkursowej rzeczywistości, wzorców.

Mimowolnie porównywałem te propozycje z doświadczeniami własnymi i mojego pokolenia, studiującego malarstwo na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Porównanie to okazało się dla mnie dość zaskakujące, ponieważ uznałem, że nasze osiągnięcia pod względem plastycznej atrakcyjności były na ogół słabsze, mniej zaskakujące i – wydawałoby się – zachowawcze wobec ówczesnych artystycznych paradygmatów. Ale jednak ta nieśmiała, powściągliwa efektywność, myślę, że stanowiła ich siłę, leżącą właśnie w otwartym zmaganiu z zaobserwowanym i odczuwanym światem. Malowanie obrazów „z oka” i wysiłek selekcji doznań z tej obserwacji płynących to było główne i niekiedy jedyne, aż do realizacji dyplomowej, źródło inspiracji. Opór, jaki ta inspiracja przynosiła, dawał rezultaty być może mało spektakularne, ale jednak mające pewien istotny walor – samodzielnie zdobytego terenu, próby rozpoznania własnych obserwacji, odczuć i przeżyć, określenia odpowiadających im malarskich ekwiwalentów, skomponowania, a nie jedynie skadrowania, jak ma to miejsce w fotografii, plastycznego sensu obrazu, jego przestrzeni, tonacji i światła. Marginesem było wówczas posługiwanie się matrycą zdjęcia, chociaż pamiętam, że przez jakiś czas, dwu, może trzech lat, pewnym eksperymentem dydaktycznym było zalecanie przez Jerzego Nowosielskiego w prowadzonej przez siebie krakowskiej akademickiej pracowni – hiperrealistycznej stylistyki... Co ciekawe, wyłącznie w wersji „hiper” właśnie, a nie pojemniejszej, fotorealistycznej konwencji dającej więcej swobody realizacyjnej i technicznej.

Wydaje mi się, że marginalizowanie w tamtym czasie inspiracji fotografią miało głębsze podstawy. Stanowiło je rozumienie malarstwa jako jednoczesnego przeżywania świata wprost i podejmowania próby konstruowania adekwatnej malarskiej formy tego przeżycia, widzianej w perspektywie swoistej metody poznawczej. Przeżycie ujmowano przede wszystkim jako następstwo i skutek widzenia, zobaczenia motywu obrazu... Połączenie tych elementów, widzenia i emocji, stanowiło w zasadzie zadanie główne, z którym należało się zmierzyć i dać mu wyraz w realizacji finałowej zamykającej okres studiów. Zarazem mniej liczył się pomysł, a więcej naturalne przyleganie malarskiego wysiłku do własnych dyspozycji, wrażliwości i małych odkryć. To dawało szansę na samodzielność i autentyczność...

Istniała w tym wszystkim rzecz jasna trzecia, po naturze zewnętrznej i wewnętrznej, bardzo istotna gałąź inspiracji, czyli kultura, z plastyczną na czele, ale patrząc z dystansu, odnoszę wrażenie, że mieliśmy wówczas jako studenci więcej cierpliwej pokory, by odmierzać własne dokonania miarą zachowującą jakościowe proporcje wobec osobistych fascynacji. Osiągnięcie poziomu podziwianych przykładów, jeśli już, miało się zmaterializować kiedyś w nieokreślonej, choć zapewne wymarzonej przyszłości...

Obecna rzeczywistość jest inna. Świat przyspieszył, dyktując przyjęcie postawy, także w sztuce, gwałtownej obecności. Również malarstwo, jako rzemiosło skupionej uwagi, autorefleksji, subiektywnego, niespiesznego poznania, miejsce odnajdywania ciszy i życia w nieożywionej materii farby, malarstwo, które jest drogą do określenia własnej metafizyki, ale też obszarem, który należy nasycić historią osobistego doświadczenia i kulturowej inspiracji, teraz, jak sądzę, często porzuca swoją tożsamość, zwracając się w stronę innych rodzajów aktywności. Dominująca aktualnie rola artysty jako osoby społecznie zaangażowanej, zabierającej aktem twórczym głos wobec istotnych problemów współczesności, zmienia zasadniczo profil artysty z tego, który w swojej sztuce wyraża zdziwienie światem, a więc **nie wie...**, na tego, który **wie**, a zatem przyjmuje go jako oczywistość, często bez głębszego rozpoznania podlegającą bezwarunkowej presji krytycznego komentarza i bezkompromisowej negacji. Meandryczna i naznaczona fascynacją, wieloznaczna i sensualna droga poznania świata zastępowana bywa płytką medialną wiedzą, a może tylko informacją, opowiedzianą jednoznacznie, stąd siłą rzeczy banalną i błahą formą. Tak obecnie po wielokroć w sztuce osiąga się upragniony styk z rzeczywistością raczej poprzez odreagowanie i pseudoanalizę jej społecznych, kulturowych, socjologicznych przejawów, a nie poprzez schodzenie z czystą kartą otwartej wyobraźni pod jej powierzchnię, by tam odnajdywać ukryte, wielowymiarowe prądy, które ją kształtują. Obserwujemy niekończące się manifestacje rozważania rozmaitych, pozaartystycznych, zewnętrznych problemów, rozgrywanych na ogół kosztem wizualnej formy, która miał odkrywać znaczenia, użyta jest i potraktowana instrumentalnie. W kontakcie z tak powstałymi artefaktami może i jest o czym pomyśleć (głównie zresztą za sprawą zachwyconych nimi apologetów, drukujących elokwentne objaśnienia obowiązkowo dołączone do wystawionego dzieła), ale przede wszystkim... czy jest na co popatrzeć? Czy to, co widzę, może być źródłem wizualnego wstrząsu, który będzie silniejszy niż słowo? Jest wiele przykładów na to, że tak się nie dzieje, a samo przeżycie estetyczne i jego fundamentalne poznawcze, epifaniczne wręcz znaczenie, na skutek którego dzieło może obronić się samo, jest deprecjonowane i po prostu rozumiane na opak.

Wydaje się zatem, że dzisiaj przede wszystkim w obszarze twórczości artystycznej, szczególnie tej pozostającej w oficjalnym, instytucjonalnym obiegu, dają znać o sobie naukowe tęsknoty mające źródła w modernistycznej awangardzie, głównie chyba jej futurystycznej tradycji i kompleksach (*vide* postulatory Marinettiego) – myślenia o jakościach, a nie myślenia (i widzenia) jakościami. A przecież jedynie ta druga ich postać, będąca nie tyle ekspresją idei, co ekspresją formy, rozwijana i uzewnętrzniana, tylko w sztuce i poprzez nią może odsłonić inne, nieznane aspekty rzeczywistości, głębsze i nieprzewidywalne... Tym samym na skutek dominującego obecnie modelu twórczej aktywności właściwe poznaniu artystycznemu metafizyczne intuicje często są tłumione i zastępowane płaską i naturalistyczną antymetafizyką. To tendencja siłowa raczej, z pewnymi znamionami rewolucyjnych, ideologicznych potrzeb surowej oceny i zmiany świata, niż jego stopniowej afirmacji i odnajdywanej fascynacji. Aktywista zastąpił widzącego filozofa, zideologizowany kaowiec – zapatrzonego i zamyślonego marzyciela. Pół biedy, jeśli opisane postawy wynikają z autentycznych dyspozycji i doświadczeń ich posiadaczy; mam jednak wrażenie, że częściej są ufundowane na tzw. artystycznej modzie i chęci wpisania się w obowiązujący mainstreamowy nurt. Bywa, że ulega temu również i malarstwo, oddając niejednokrotnie swoje pole głębokiego, jednostkowego doświadczenia odnajdywania świata działaniom biegnącym na skróty w rozmaitych wariantach gry z obrazem gotowym. Odkłada ono na bok cierpliwe i wnikliwe nazywanie przeżywanej rzeczywistości w zamian za jej użycie w materiale zastanym, fotografii, wideo, różnych wariantach environment, bądź sięga do istniejących schematów i chwytów obrazowania... Kontemplacyjną uważność i wizualną refleksyjność wymienia na powierzchowną pomysłowość i dosadną opisowość. Postawa logocentryczna, dla której słowo stoi u początku obrazowania, dominuje nad postawą ikonocentryczną, gdzie ciśnienie formy obrazu jest głosem pierwszym i decydującym o jego tożsamości i znaczeniu. Tym samym przekaz bierze górę nad wizją...

Ślady tych cech w jakimś stopniu odnaleźć możemy także wśród obrazów składających się na zawartość naszej pokonkursowej wystawy, która... i to jest kolejny paradoks, prezentuje się *en masse* zgoła jak wystawa artystów profesjonalnych, mających już za sobą własną drogę i określony dorobek. Czy ten fakt powinien cieszyć, czy budzić jednak pewien niepokój...?

Ponadto obraz ekspozycji kształtuje przytłaczająca ilość prac, dla których źródłem jest fotografia (fakt ten sprawdziłem po raz trzeci, już na sali ekspozycyjnej rzeszowskiego BWA). I niby fotograficzność przedstawienia realizuje pewien potocznie rozumiany sprawdzian sprawności warsztatowej, wysokiego stopnia weryzmu, jakoś także do pewnego momentu sprawdzającego się w dydaktyce artystycznej, to z drugiej strony można mieć obawy, czy inspiracja ta, potraktowana dosłownie, nie jest formalnie obszarem zamykającym raczej wyobraźnię malarza, niż powodującym jej uwolnienie. Naturalistycznie, „liniowo” traktowane odwzorowanie siłą rzeczy daje bowiem w polu obrazowym dość jednoznaczne i przewidywalne sytuacje plastyczne. Nawet jeśli realizację wyróżnia perfekcja wykonania, to wyznacza ona zarazem kierunek opisu zaledwie powierzchni rzeczywistości widzialnej, i to tej, która uprzednio, mechanicznie, już została zarejestrowana obiektywem aparatu...

Wobec tych refleksji nasuwa się słuszne pytanie, dlaczego głównie mimetyczna, foto- i hiperrealistyczna estetyka zwycięskich obrazów uwiodła uwagę jurorów (do których grona miałem zaszczyt się zaliczyć), zdobywając ich uznanie. Otóż malarstwo jest także sztuką opanowania i sublimowania materii do stopnia przekroczenia jej prozaicznego bezwładu. I ten fakt ma walor uniwersalny, tj. niezależny od konwencji obrazowania. Malarskie rzemiosło, które – jak mawiał Tadeusz Brzozowski – zmierza do uduchowienia materii, zapewne w tych właśnie realizacjach, i w tym kontekście zbioru prac uzyskało wymiar najbardziej przekonujący. Więc jednak „malarskość”! W gruncie rzeczy i mimo wszystko niesie to pewną nadzieję na przyszłość...



arché panobrazu logos panobrazu

Tadeusz Gustaw Wiktor

Lux umbra Dei – Światło jest cieniem Boga
(sentencja średniowieczna)

LE PÉROU PRÉCOLOMBIEN MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, BRUXELLES

W 1990 roku odwiedziłem Królewskie Muzeum Sztuki i Historii w Brukseli. Muzeum wystawiało wtedy objazdową gigantyczną „retrospektywę” kultury Peru prekolumbijskiego. Gdy przed laty wspominałem tę ekspozycję, pisałem, że dzięki niej „miałem szczęście odkryć dla siebie duchowe piękno i geniusz twórczy prehistorycznych Indian” (T.G. Wiktor, *Vincent van Gogh – ikonozof wieczysty* [w:] *Sztuka wobec Prawdy. Nałęczowskie Dni Filozoficzne 1993–1994–1995*, Nałęczów 1995). Po obejrzeniu pokazu i pobieżnym przewertowaniu dwóch przepięknie wydanych tomów dokumentujących wystawę byłem w kulturowym szoku. Potwierdziły się moje wcześniejsze intuicje, że w humanistycznych dziejach świata wszystko się ze sobą łączy, i to nie tyle przyczynowo-deterministycznie – liniowo, co przez osobliwie pojmowaną Przedustawną Macierz, przez którą rozumiem uniwersalną platformę, podstawę, z której emanują powszechne stałe prawa czy zasady istniejące skrycie w rzeczywistości, w której przyszło nam na co dzień bytować/trwać. Pojąłem wtedy dobitniej, że człowiek w każdej kulturowej enklawie ludzkich dziejów – i to bez względu na zastosowane przez siebie środki artystycznego wyrazu – potencjalnie miał i nadal ma w polu swojego zasięgu tę samą szeroką uniwersalność o cechach przedkulturowych, że miał i nadal ma te same uniwersalne uwarunkowania, co jednak nie znaczy, iż zawsze miał/ma te same realne warunki do rozwoju. Medytując wieczyste piękno wytworów/artefaktów peruwiańskich Indian, swobodnie dialogowałem z ich estetyką i duchowością nie dlatego, że znałem ich językowe czy kulturowe kody. Szczytywałem ich wyrafinowane – formowo i duchowo – piękno dzięki temu, że miałem naturalny/wrodzony, a dzięki praktyce malarskiej ponadprzeciętnie pogłębiony wgląd do obrazowych powszechników/universaliów zawartych w kulturowym habitacie, z którego się wywodzę, a który, co zasugerowałem wyżej, także wyrastał z gruntu Przedustawnej Macierzy – z potencji jej Uniwersum. W związku z tym duże wrażenie zrobiło na mnie spostrzeżenie, że pośród licznych antenatów awangardowego dorobku mistrzów modernizmu było wielu anonimowych genialnych „artystów” prehistorii. Nie wszyscy oni posiadali świadomość owej inspiracji, ale już Pablo Picasso, o którym tu będzie co nieco, miał tych uwarunkowań pełną świadomość.

WENUS Z GRIMALDI

Późny paleolit, ok. 20 000 lat p.n.e.

Na przykład wieczyste piękno *Venus z Grimaldi*, małej figurki liczącej ok. 20 000 lat! Mimo że „znam” tę piękność ledwie z reprodukcji, nie mogę wyjść z podziwu nad jej archetypiczną formową urodą, nad jej wyrafinowaną, w nowożytnym rozumieniu tego pojęcia, rzeźbiarsko-rysunkową Formą. Figurkę tę „odnaleziono” w Menton we Francji. Choć ma ledwie 5,8 cm wysokości, jest monumentem niczym gotycka katedra, w tym sensie, że – przeniesiona do dużej skali – oddziaływałaby mocą charyzmatu najpiękniejszych katedr świata. Formowym wyrafinowaniem i stylizacyjną prostotą (chciałoby się powiedzieć wręcz o jej źródłowo kubistyczno-geometrycznej proveniencji, tyle tylko, że byłoby to hermeneutyczne nadużycie oraz historyczne kłamstwo, wszak jest odwrotnie) zdecydowanie przewyższa kubistyczne ekscesy Pabla Picassa oraz przedstawicieli innych, mniej lub bardziej przetworzonych stylizacyjnie, nowożytnych odmian figuracji. Ów arcypiękny obiekt/obiekt został szczęśliwie wydobyty z późnego paleolitu, żeby nie powiedzieć – wyrwany z niepamięci dziejów. Ile jest/było arcydzieł o podobnej ponadczasowej wartości piękna wieczystego, których nasze oczy nigdy już nie ujrzą, gdyż bezpowrotnie zaginęły, zostały zniszczone, nieodkryte czy wręcz, w swojej wielkości, nierozpoznane... Nie wątpię, że archeolodzy w dalszym ciągu będą wydobywali z niepamięci dziejów cuda estetycznej/formowej klasy, którą posiada *Venus z Grimaldi*.

IDOL KOBIECY

Sztuka Cyklad, ok. 2000 lat p.n.e.

Idol kobiety to rzeźbiarski obiekt/obiekt przedstawiający smukłą kobietę sylwetkę. Jej wizerunek podziwiam wtedy, gdy raz na jakiś czas wertuję trzytomowe dzieło André Malraux *Przemiana bogów: Nierzeczywiste, Ponadczasowe, Nadprzyrodzone*. Ta marmurowa figura reprezentuje megamodelowy przykład syntezy postaci ludzkiej doprowadzonej drogą abstrahowania (stylizacyjnych uproszczeń) do granic realności motywu; przekroczenie tej granicy dałoby abstrakcyjno-geometryczny fenomen. Wszakże nie ma w tej sylwestce choćby śladowych cech mimetyzmu ciała kobiecego – posiada męskie rysy (szerokie ramiona, wąskie biodra), ale jej kobiecość określają subtelnie wyprofilowane pozbawione werystycznych cech stożki piersiowe oraz czysto geometrycznie zwizualizowany wzgórek Wenery, jako odwrócony trójkąt równoramienny z waginalnym pionowym nacięciem. W jungowskiej interpretacji *Idol z Cyklad* mógłby przedstawiać lub uosabiać archetyp Wielkiej Matki. Równie dobrze – co wynika z przedstawionego opisu – figura ta mogłaby symbolizować podwójność kobieco-męską w jednej osobie – androginię. W innym albumie odnalazłem jeszcze wcześniejszą cykladzką rzeźbę – *Figurę kobietę* z 2600–2500 p.n.e. Dla obu tych dzieł wyjściowym wzorcem był ten sam kanon. Ale najwyraźniej widać pomiędzy *Figurą kobietę* a *Idolem kobiecym* różnicę co do ich estetycznej klasy. Artystyczny poziom rzeźby młodszej jest wyższy, stylizacyjnie bardziej wyrafinowany, a pod względem przesłaniowym bardziej uduchowiony, co może oznaczać, że cykladzki kanon, czy raczej jego interpretacja, wraz z upływem czasu ulegał sublimacji stylizacyjnej oraz duchowemu doskonaleniu, pogłębianiu.

Idol kobiecy to skrajnie zgeometryzowana bryła sylwety, z której emanuje transpsychiczne bezosobowe dostojeństwo, pełne magicznego czaru/mocy. Jest monumentalny niczym strzelista „filar świata”. Bierze się to z cudownie wyartykułowanej geometryki tej sylwety, jej proporcji, której konstrukcja jest wsparta na niewidzialnej/skrytej osi krzyża. Strzelistość sylwety ustanawia wewnętrzną (przesłoniętą) oś pionową, natomiast w jej ramiona jest wpisana (także przesłonięta) oś pozioma. Oba kierunki przecinają się w centralnym punkcie klatki piersiowej postaci, co przez geometryczną stylizację całej sylwety daje złudzenie, że jest ona nie tylko wyobrażeniem człowieka, ale także obrazem krzyża.

Jeśli spojrzeć na *Idola kobiecego* „rentgenowskim” okiem hermeneutyka Formy, to odkryje się, że jego skrajnie wyabstrahowane, ledwie śladowe morfopowidoki sylwety człowieczej stanowią coś w rodzaju powłoki czy ubranka, które spoczywa na strzelistym krzyżowym konstrukcie, i że ta jego dwuramienna oś swym tajemnym promieniowaniem nadaje owej sylwecie wręcz katedralną nadprzyrodzoną moc, pełną wzniosłości i dostojeństwa. Jest to moc bezimienna, którą ponad 2000 lat p.n.e. obłaskawiał w swoim rytualnym dziele prehistoryczny arcygenialny rzeźbiarz, z ducha metafizyk, by nie powiedzieć – mistyk. Poprzez stosowany w jego czasach figuratywny kanon dotarł on do granicy wyrażalnego. Dlatego Picasso, kontemplując *Idola kobiecego*, nie mógł wyjść z podziwu nad jego tyleż formowym, co transcendentalnym wieczystym pięknem.

PABLO PICASSO

Jeden z pierwszych moich Mistrzów

Dlaczego „trudna” twórczość Picassa ekscytowała mnie już we wczesnym dzieciństwie, czyli w fazie głębokiego formowego uśpienia/snu? W tamtym okresie nie myślałem nawet o nauce w Liceum Plastycznym, a tym bardziej o studiowaniu w Akademii Sztuk Pięknych. Dzisiaj, w stanie dojrzałego/przebudzonego hermeneuty Formy w zakresie kreowania własnej twórczości, a także w zakresie odbioru/oceny/hermeneutykowania twórczości innych artystów, jest dla mnie oczywiste, że te wczesne na wskroś intuitywne zauroczenia malarstwem modernistycznym – w tym jakże osobliwą twórczością Hiszpana – były zwiastunem/przejawem moich plastycznych dopiero co rozbudzających się transformatywnych/abstrahonistycznych uzdolnień w zakresie obrazowania. W młodości o językowym/kompozytorskim mistrzostwie Picassa niewiele mogłem wiedzieć. Zapewne docierało ono do mnie wtedy poprzez Wysoką Formę jego twórczości, tyle że na surowym przedprofesjonalnym poziomie. Podobały mi się wtedy u Picassa zaskakujące obrazy interpretacje, deformacje, transformacje, stylizacje motywów Natury i wielka śmiałość, wręcz beczelność, z jaką to czynił. Tym samym Mistrz z Hiszpanii dawał mi jedną z pierwszych lekcji widzenia/komponowania, ucząc twórczej odwagi/śmiałości.

Sama estetyka ortodoksyjnie rozumianego kubizmu, ale także wiele innych jego stylizacyjnych odnóg – poza kubizmem syntetycznym – nigdy mnie nie wciągały. W tendencji tej, jako „nowym” systemie malarskiego obrazowania, ujmowała mnie w głównym stopniu procesualna, quasi-animacyjna możliwość zmiany kształtu werystyki przetwarzanego przez kubistów motywu do mniej lub bardziej wyabstrahowanej jego postaci, często do granic morficznej, przedmiotowej, figuratywnej jego rozpoznawalności.

Jak już wcześniej sugerowałem, autor *Guerniki* nie był jedynym malarzem, który inspirował mnie w fazie świtu/budzenia się moich transformatywno-formowych uzdolnień. Fascynowali mnie wtedy zarówno impresjoniści, jak i postimpresjoniści; w mniejszym stopniu ciekawili mnie fowiści czy futuryści. O sztuce abstrakcyjnej niewiele wtedy wiedziałem. Picasso, co się już rzekło, nie tyle jako kubista, lecz jako malarz totalny, rozbudzał we mnie metamorficzny potencjał. Jego stylizacyjno-językowe ekstrawagancje ośmielały mnie, wręcz zapraszały, do tworzenia własnych obrazowych ekscesów. Na swój intuitywny/młodzieńczy sposób przetwarzałem, deformowałem, stylizowałem w owym okresie motyw twarzy, postaci ludzkiej, a także, w tekście pisany, literę. W fantazyjnym deformowaniu tych motywów/tematów, które, w rzeczy samej, niewiele miało wspólnego z kubizmem, niejako antycypowałem późniejszy dojrzały, metamorficzno-poklatkowy rys mojej Formy; mam tu na myśli czasy szkoły podstawowej, a później technikum włókienniczego.

FACET Z CYKLAD

Dla Pabla Picassa *Idol kobiecy* był cudem wyabstrahowanego, uproszczonego wyobrażenia ludzkiej postaci; wychwalał ten „obiekcik” w charakterystycznym dla siebie bezceremonialnym stylu. Autorowi tej rzeźby „oddawał hołd”, nazywając go Facetem. W pojmowaniu Hiszpana Facet to ktoś, kto uosabiał twórczy, rdzennie źródłowy geniusz, który pojawia się w dziejach człowieka raz na jakiś czas, licząc od jaskiń po współczesność, i ponadprzeciętnym poziomem swojego dzieła przebija, przekracza wszystko to, co go otaczało, a było – jak uważał Hiszpan – mało wartościowe, wręcz zbędne. „Ja myślę – twierdził – że to jest zawsze ten sam Facet. Od czasu jaskini. Powraca jak Żyd Wieczny Tułacz” (A. Malraux, *Ponadczasowe*). Twórca kubizmu ujrzał w autorze *Idola kobiecego* Faceta, który pod względem talentu był mu co najmniej równy. Podziwiał nieznanego anonimowego rzeźbiarza, który już w czasach prehistorycznych ludzkiej kultury dysponował najwyższym z możliwych ilorazem transformatywno-formowego słuchu w zakresie odchodzenia/abstrahowania od *mimesis* Natury.

FACET Z HISPANII

Litograficzny cykl pt. *Byk* z lat 1945/46

Dla mnie jako praktyka Formy, a zarazem hermeneuty Formy, równie wielkim cudem w zakresie obrazowania jak cykladzki *Idol kobiecy* wyróżniony przez Pabla Picassa jest litograficzny cykl Hiszpana pt. *Byk* z lat 1945/46, składający się z kilkunastu kadrowych przedstawień. Stałym kompozycyjnym motywem zbioru jest sylwetowy profil zwierzęcia, na którym autor dokonał reduktywno-abstrahonistycznych przetworzeń/przejęć od jego realistycznej postaci do kilkunastu skrajnie syntetycznych przedstawień/wyobrażeń. Od lat zachwyca mnie tym poklatkowym zbiorem litografii niezmiennie – podobnie jak Picasso zachwycał się *Idolem z Cyklad* – nie tylko za zawarte w nim rysunkowe piękno samo w sobie. Przede wszystkim serię tę traktuję jako modelowy/wzorcowy „diagram”, o dydaktycznych wręcz walorach, genialnie przedstawiający proces przemiany/metamorfozy obrazu z jego stanu naturalistycznego, przedmiotowego, do jego morfopowidoków, czyli skrajnie uproszczonych syntetycznych przedstawień, wyobrażeń, interpretacji. W każdej poklatkowej metamorfizie sylwety byka twórca pozbywa się werystyczno-opisowych cech motywu, redukując, upraszczając, stylizując jego sylwetę aż do swoście rozumianej formowej granicy jej przedmiotowego rozpoznania. Ostatnia wersja omawianej transformacji jest najskańniej przetworzonym, wyabstrahowanym przedstawieniem byka, składającym się ledwie z kilku kresek, ale jako taka ciągle ma figuratywne rysy *par excellence*. Dlatego można powiedzieć, że choć Picasso w znacznym stopniu przybliżył się w omawianym dziele do granic języka abstrakcji, to nie wkroczył na jego obszar – pozostał figuratywistą.

OD STAREGO DO NOWEGO PARADYGMATU WIDZENIA

Witruwiusz, Leonardo da Vinci, Mondrian, Kandinsky, Malewicz

1. W kulturze Zachodu jednym z najstarszych, a zarazem najbardziej znanych kanonów proporcji ciała ludzkiego jest tzw. człowiek witruwiański Leonarda da Vinci. To rysunkowe *opus* przedstawia linearny kontur sylwety męskiej wpisany w kwadrat i okrąg. Dzieło to było jedną z ilustracji w książce *De divina proportione*, którą ojciec Luca Pacioli (1445–1517) poświęcił rzymskiemu architektowi Witruwiuszowi.

Marcus Vitruvius Pollio (ok. 90–20 p.n.e.) wychodził z założenia, że wszelkie parametry obiektów architektonicznych winny być projektowane (budowane, kształtowane) z uwzględnieniem proporcji ludzkiej sylwety. Swoje architektoniczne koncepcje wyłożył on w rozprawie pt. *O architekturze ksiąg dziesięć*, napisanej między rokiem 30 a 20 p.n.e. Kopię rękopiśmienną tego dzieła odnaleziono dopiero w 1415 roku. „Człowiek witruwiański” Leonarda to jego autorska interpretacja koncepcji rzymskiego architekta dotyczącej antropologiczno-fizycznych wymiarów przestrzeni architektonicznej.

Witruwiańska – antropocentryczna – teoria proporcji w obrębie przestrzennego habitatu, w którym powinien egzystować człowiek, była teorią wiodącą w kręgu kultury śródziemnomorskiej. Na swój – mniej lub bardziej akademicki – sposób obowiązywała ona przez blisko dwadzieścia stuleci. Dopiero pojawienie się w swoim czasie „antyakademickiego” impresjonizmu zaczęło tę sytuację powoli zmieniać.

2. W przeciwieństwie do artystów zapatrzonych w klasycysto-akademickie piękno „figuracji witruwiańskiej” – impresjonistów w mniejszym stopniu interesował mimetyzm sylwety ludzkiej, antropoidalne atrybuty przedmiotu czy antropoidalne właściwości przestrzeni architektonicznej. W nowy

stricte wrażeniowy sposób interpretowali oni obrazowe przejawy zmienności świetlnej przedmiotu i jego otoczenia; w zależności od pory dnia tworzyli rozmaicie rozedrgane, strukturalnie rozmyte barwne ekwiwalenty otaczającej nas przestrzeni. I w tym sensie byli malarzami świetlno-barwnych przejawów zjawiskowego piękna Natury, w której uwzględniali jej widokową żywą zmienność, a nie malarzami iluzjonistycznej, mimetycznej o niej „prawdy”, w naturalistycznym, opisowym rozumieniu. Wszakże mimo iż impresjoniści zrezygnowali z formowej obiektywizacji przedmiotu, to nadal uprawiali tak zwaną figurację. I w tym też sensie w dalszym ciągu byli zakorzenieni w starym, klasycznym paradygmacie widzenia w odniesieniu do rozumienia oraz interpretacji obrazów Natury. To dlatego w jednym z esejów pisałem, że „impresjonizm, wraz z postimpresjonizmem, w sztukach plastycznych stanowią jedynie przedświt nowego paradygmatu widzenia; kubizm zaś współ z futuryzmem był osobliwie rozumianym półmetyem tego przedświtu. Kubiści i futuryści poddali ludzką figurę – przedmiot i otaczającą go przestrzeń – wiwisekcji czasoprzestrzennej. Dzięki tym ich 'odkryciom' stało się faktem wchodzenie w głąb dotychczas ukrytych wymiarów witruiusowej skali, a także wychodzenie poza nie. Jakaś część artystów zatrzymała się na tym etapie językowej przemiany otaczających nas przedmiotów, inna poszła jeszcze dalej, aż do narodzin abstrakcjonizmu” (T.G. Wiktor, *Realizm eschatologiczny Józefa Szajny* [w:] *Profesor Józef Szajna*, Rzeszów 2007).

Ze swojej istoty abstrakcjonizm był bezprzedmiotowy, nieprzedstawiający, afigurálny. Z chwilą jego powstania narodził się nowy paradygmat interpretacji plastycznej świata. W jego czasoprzestrzeniach *anthropos* Witruiusza nie tyle zniknął czy przestał się liczyć, ile został pochłonięty przez rodzący się nowy czasoprzestrzenny paradygmat. Nie tracąc swego uprzywilejowanego miejsca w życiu codziennym, został niejako zmuszony do przyjęcia roli obserwatora, analityka, kontemplatyka znacznie większych obszarów rzeczywistości, niż było to dotychczas. Z jednej strony – ze względu na atomizację przedmiotów – zaczął spoglądać w głąb obrazowej Natury, z drugiej zaś – ze względu na kosmizację obrazów rzeczywistości – zaczął patrzeć daleko poza siebie.

3. Wedle mojego rozumienia językowej transformacji Formy w sztukach plastycznych – w obszarze kultury śródziemnomorskiej – formistyczno-formowy wykwit kanonowego konceptu Witruiusza najpełniej dojrzał, spełnił się, w renesansie. Za szczytowe osiągnięcie tego wykwitu należy uznać malarstwo, rzeźbę oraz architekturę miejską quattrocenta (nawiasem mówiąc, miejską przestrzeń europejskiego renesansu z jej strukturalną koncentrycznością i antropoidalną kameralnością uznaję, dla proporcji ludzkiego ciała, za najbardziej optymalną). Wszakże od tego czasu musiały jeszcze upłynąć bez mała trzy stulecia, by w paradygmatycznym obszarze witruiuskiej Formy coś drgnęło, czyli żeby antropomorficzny naturalizm proporcji „witruiuskiego człowieka” zaczął się rozpadać. Impresjonizm pod względem formowym stanowił subtelny zaczyn tego rozpadu. Później proces ten zyskał własną dynamikę. Najbardziej skrajnymi, a zarazem granicznymi przejawami tego rozbitcia były trzy wielkie transformacje obrazów Natury w sztukach plastycznych naszej enklawy kulturowej: neoplastycyzm Mondriana, abstrakcjonizm Kandinskiego i suprematyzm Malewicza.

4. Witruiusowy paradygmat w zakresie postrzegania otaczających nas przedmiotów można utożsamiać z euklidesowym paradygmatem w zakresie postrzegania, rozumienia i wyjaśniania świata rzeczy. Euklidesowy świat obejmuje bezpośrednie sąsiedztwo człowieka. Geometria euklidesowa, jako system matematyczny, znakomicie opisuje naszą lokalną czasoprzestrzeń, czyli ten obszar rzeczy, w którym bytujemy na co dzień. Podobnie jest z witruiusko-leonardowskim paradygmatem.

„W sztuce Zachodu euklidesowo-witruiuski paradygmat zaczyna nie wystarczać dopiero pod koniec XIX wieku [...] w okresie narodzin impresjonizmu, postimpresjonizmu i syntetyzmu Cézanne’a. [...] po krystalicznych medytacjach Natury Cézanne’a następuje transformacja obrazu lokalnego, osadzonego na euklidesowym paradygmacie. Geometria, która zaczyna władać ontologią morfów dzieł kubistów i futurystów, a później abstrakcjonistów, przestaje być geometrią lokalną. Na etapie tych malarskich transformacji rozumienie struktury czy też budowy otaczającej nas rzeczywistości przedmiotowej ulega daleko idącym zmianom. Obowiązujące do tej pory akademickie reguły obrazu nie tyle przestają znaczyć czy istnieć, co zostają poszerzone. Jest to bowiem przejściowa i w jakimś sensie nieodwracalna faza transformowania się/rozwoju języka obrazu, w której wyniku narodziła się jego nowa nieeuklidesowa, aprzedmiotowa postać – abstrakcjonizm.

Jest tak, albowiem abstrakcjonizm jako czasoprzestrzenny system obrazowania, obejmujący granice od mikroświata do megaświata, został wyabstrahowany z systemu obrazowania prostszego, mniej złożonego, który dość dobrze służył/służy do opisu rzeczy, ale nie na tyle, by opisywał ich wszystkie – wcześniej skryte, nieodkryte – aspekty. Tym samym język geometryczno-abstrakcyjny znacznie poszerzył analityczne obrazowe pole rzeczy. I tak czasoprzestrzeń świata lokalnego opisuje/obejmuje system obserwacyjno-analityczny makroświata, zwany euklidesowym (paradygmat euklidesowo-witruiuski), a czasoprzestrzeń świata globalnego opisuje/obejmuje system obserwacyjno-analityczny megaświata, czyli paradygmat paradygmatów, który w swej totalności zawiera, mieści także czasoprzestrzeń świata ukrytego – mikroświata.

To dzięki tym osiągnięciom malarzy europejskich zasadniczo powiększyło się ich obserwacyjne, interpretacyjne, badawcze i medytacyjne pole osobliwie pojmowanego/rozumianego Panobrazu” (T.G. Wiktor, *Wprowadzenie do jednolitej Teorii Panobrazu*, Katowice 2000).

5. Malarska droga Mondriana, którą artysta nazwał neoplastycyzmem, to pod względem formowym modelowo spełniony zapis 'systemu' przeobrażeń obrazów Natury, od jej naturalistycznych, przedmiotowo-figuratywnych przejawów/postaci – których obrazowe reguły konstituuje stary paradygmat widzenia – do jej abstrakcyjnych, nieprzedmiotowych przejawów/postaci – których obrazowe reguły konstituuje nowy paradygmat widzenia. Twórczość Mondriana pięknie obrazuje owo naturalne językowe przeistoczenie/wchłonięcie starego paradygmatu w nowy. Artysta w swoich malarskich medytacjach obrazów Natury poprzez ciągłe i konsekwentne abstrahowanie ich werystycznych atrybutów/cech dokonał tego przekroczenia, przez co należy rozumieć wyjście *par excellence* poza realistyczno-opisowy charakter motywów Natury. Właśnie tą drogą malarz odnalazł/odkrył/rozpoznał aprzedmiotowe, „abstrakcyjne” ekwiwalenty/stany/przejawy obrazów Natury *vel* Panobrazu. Przemiana ta, mająca charakter *stricte* metamorficzno-metatformowy, nie odnosi się do 'zwykłego' (w sensie przedmiotowo-figuratywnym) morfingu, lecz do morfingu wyższego rzędu, który pod względem metamorficznym, a zarazem istotowym jest bardziej od niego złożony, wyrafinowany czy wreszcie – subtelny. Holender, medytując/abstrahując zewnętrzne/przedmiotowe atrybuty Natury, schodził/zszedł do jej immanentnych, przesłoniętych werystycznym ubrankiem istotowych cech, które dla 'oka opisowego', oka niewtajemniczonego, oka nieprzebudzonego abstrahonicznie, są skryte, niewidoczne.

W malarstwie Mondriana, ale także w twórczości innych wybitnych abstrahonistów, nowy paradygmat niejako pochłoniął witruiuski antropocentryzm, przez co została przesunięta/poszerzona, a zarazem pogłębiona interpretacyjna skala widzenia/rozumienia rzeczywistości obrazów – ze skali makro (witruiusowy antropocentryzm) do skali mikro i mega (panobrazowy kosmocentryzm).

Główną właściwością/cechą neoplastycznej ikonozofii jest zasada/prawo jedności przeciwieństw, którą Holender pojmował jako wieczną grę, jaka zachodzi pomiędzy uniwersalnymi 'stałymi' Natury: pionem i poziomem. To dlatego neoplastyczne obrazowanie cechował otwarty dynamizm kompozycyjny pionu i poziomu – czy pionu z poziomem – które w mondrianowskim rozumieniu należą do fundamentalnych atrybutów konstituujących rzeczywistość obrazów/Panobrazu.

Każdy album prezentujący twórczość Pieta Mondriana ilustruje wręcz modelową przemianę jego Formy malarskiej z naturalistyczno-realistycznej do czysto abstrakcyjnej. Picasso nie odważył się wykroczyć poza figurację i wejść w otchłań abstrakcji; neoplastycyzm Mondriana stanowi jedno z pięknie zobrazowanych tego typu przejść.

6. Twórczość Kandinskiego można podzielić na dwie fazy językowe. Pierwszą charakteryzował miękki, uwolniony strukturalnie dynamizm (ekspresjonizm gestu, plamy, linii, barwny ekspresjonizm koloru). Wszakże dynamika tych środków plastycznego wyrazu była podporządkowywana, wedle określenia Kandinskiego, „wewnętrznej konieczności”, przez co jego malarstwo wykraczało poza to, co indywidualne, a wkraczało w to, co kosmizujące, procesualne. W drugiej fazie tej twórczości ten formowy dynamizm został jakby powściągnięty przez zdecydowany geometryzm pól i ich konturowo-płaszczyznowe podziały (linie proste czy łamane). W tej najdojrzałej fazie swojej twórczości malarz dryfował po oceanie słowiańskiej duchowości. Czynił to z muzyczną swadą w lirycznej nieopisowej Formie czysto malarskimi środkami wyrazu.

7. Trzeci z najwybitniejszych klasyków abstrakcji, Kazimierz Malewicz, jeden z radykalniejszych abstrahonistów świata widzialnego, jest twórcą suprematyzmu, tendencji *stricte* geometrycznej. Idee tego kierunku odwoływały się do dominacji w obrazie „czystego odczucia” (określenie Malewicza), a tym samym wyrzucały „poza burtę obrazu” wszelką przedmiotowość czy naturalistyczno-figuratywną opisowość świata.

Wielu analityków modernizmu – krytyków, historyków sztuki, ale także artystów – uznało *Czarny kwadrat na białym tle* (1913–1915) i *Biały kwadrat na białym tle* (1918) za zwiastun „końca malarstwa”. Niektórzy z nich twierdzili wręcz, że z chwilą pojawienia się tych dzieł w obszarze sztuki śmierć malarstwa została urzeczywistniona.

Czy Malewicz pogrzebał malarstwo raz na zawsze? Niewątpliwie twórca ten doszedł, poprzez suprematyzm, do osobiwie rozumianych granic obrazu, albowiem stanął przed „ścianą świata” i suprematycznie ją sportretował.

Z językowego, ściśle formowego punktu widzenia *casus* suprematyzmu – tak jak mondrianowski neoplastycyzm – również należy przyjmować jako przesunięcie granic obrazowego abstrahowania od werystyczno-naturalistycznej opisowości świata obrazów/rzeczy do najdalej wyabstrahowanej, geometryczno-archetypicznej jego wielopostaciowości.

Mam, ciągle niedoprecyzowane, następujące hermeneutyczne rozpoznanie: uważam, że Mondrian, jako ikonozof wieczysty, w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji ‘sieciowej’, natomiast Malewicz, jako ikonozof wieczysty, w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji ‘polowej’. Wszakże nie znaczy to, że te ich predyspozycje/uzdolnienia miały charakter jednostronny, albowiem u obu artystów wymienione kategorie twórczo się wspomagały/stymulowały/uzupełniały. Wszakże, dla mnie, twórczość Mondriana to w pierwszym rzędzie strukturalno-sieciowa penetracja pola Panobrazu, która, jako taka, szła/dryfowała raczej w głąb jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mikro, mniej od sfery mikro ku sferze mega, natomiast twórczość Malewicza to w pierwszym rzędzie polowa penetracja Panobrazu, która, jako taka, szła/dryfowała głównie w szer, ku ‘granicom’ jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mega, a mniej od sfery makro ku sferze mikro.

W geometrii Mondriana
Pięknem jest Bóg
W geometrii Malewicza
Pięknem jest Bóg
W geometrii Boga
Pięknem jest Bóg
(T.G. Wiktor, 2018)

Leonardo da Vinci i inni wybitni figuratywiści obrazu ‘doszli do kresu’ realistycznych/przedmiotowych opisów/interpretacji obrazowych przejawów Rzeczy (Natury). Malewicz i inni wybitni abstrahoniści doszli do kresu abstrakcyjnych, skrajnie wyabstrahowanych interpretacji obrazowych przejawów tych Rzeczy (Natury). Paradoksalnie można zatem powiedzieć, że tak dorozumiany abstrakcjonizm pod względem językowym/formowym w sensie istotowym stanowi wyższą formę opisu Rzeczy/Panobrazu.

8. Fritjof Capra, wybitny fizyk współczesny o orientacji holistycznej, mówi: „Atomy składają się z cząstek elementarnych, a cząstki te nie są zbudowane z żadnego materiału. Obserwując je, nigdy nie widzimy żadnej substancji, widzimy natomiast dynamiczne zależności, nieustannie zmieniające się jedne w drugie, widzimy nieustanny i ciągły taniec energii” (F. Capra, *Punkt zwrotny*, Warszawa 1987, s. 131–132). „Podobnie jest w megaobszarze świata plastycznego: ów «nieustanny i ciągły taniec energii» charakteryzuje muzykę form nieomal wszystkich współczesnych tendencji malarskich” (T.G. Wiktor, *Wrocławskie obrazowanie entropii*, Cieszyn 2000).

Jak już pisałem, nowy paradygmat widzenia rzeczywistości obrazu pochłonął paradygmat stary. I w tym, by tak rzec, megaparadygmatycznym systemie wszystkie kategorie formistycznej interpretacji świata widzialnego wchodzą ze sobą w językowe, estetyczne oraz przesłaniowe związki. I tak się dzieje.

REDUKCJA CZARNEGO KWADRATU MALEWICZA / 1982 JEDNOLITA TEORIA POLA PANOBRAZU / 1983

W 1982 roku dokonałem reduktywnej transformacji na kluczowym opisie suprematyzmu: *Czarny kwadrat na białym tle*. Operację tę zatytułowałem *Redukcja Czarnego kwadratu Malewicza*. Zabieg ów polegał na wykonaniu negatywu tego dzieła, czyli powołaniu do realności/naoczności *Białego kwadratu na czarnym tle*. Czysta inwersja centralnego opisu suprematyzmu dopełniła o nim wiedzę jako o obrazie, który jest jedną ze składowych wiecznie trwającego, niekończącego się procesu – wskazuje na to diagramowe kontinuum Unitarnej Teorii Pola Panobrazu – i jako taki właśnie jest tego procesu jedną z wielu możliwych zmiennych. Otóż uzyskane z redukcji suprematyczne, pozytywowo-negatywowe duopole poddałem dalszej *stricte* reduktywnej/metaplastycznej przemianie, w wyniku czego powstały dwa postsuprematyczne kwadraty: *Kwadrat biały* i *Kwadrat czarny*. Według mnie dopiero ta faza reduktywnej przemiany *Ikony zerowej*, czyli *Kwadrat biały* jako ‘białe w białym’ i *Kwadrat czarny* jako ‘czarne w czarnym’, może być uznana za fenomenologicznie rozumiany przejaw „ostatecznej” wielkiej językowej metamorfozy obrazów rzeczywistości, która trwała od impresjonizmu do suprematyzmu włącznie. Gdy doprowadziłem tę redukcję do opisanej postaci, doznałem kolejnego ośnienia, mianowicie dotarło do mnie, że odkryłem, wymedytowałem czy natrafiłem na jeszcze jeden, jakże istotny, o fundamentalnym znaczeniu, „człon” owej metamorfozy/redukcji – jej niewzruszone, niewidzialne, pozazmysłowe, niedualne, pierwotne, niematerialne *arché*. Pojąłem, że dla tak zwizualizowanego kontinuum duopolo- wych, niekończących się obrazowych faz opisanego procesu owo *arché* stanowi osobiwie rozumiane źródło, które, jako samoistne w sobie, jest istnie- niową/bytową praprzyczyną wszystkich/wszelkich możliwych postaci dualnej egzystencji obu sfer: białej i czarnej (czyli negatywowo-pozytywowego ich wiązania *veľ* ich ontologicznego zespolenia, bytowej współzależności). Po tej hermeneutycznej diagnozie redukcji *Ikony zerowej* i po skojarzeniu jej z licznymi wcześniejszymi analizami metaplastycznymi hiperpola rzeczywistości obrazu (moje poklatkowe metarysunkowe zbiory oraz twórczość czysta w zakresie malarstwa, rysunku i grafiki) był już tylko krok do utworzenia, metaplastycznego doprecyzowania/sfinalizowania, otwartej serii dia- gramów/konceptów/modeli Jednolitej Unitarnej Teorii Pola Panobrazu. Pierwszą publiczną prezentację tej problematyki, dla której odniesieniem były te właśnie modele, miałem w Norrköpings Konstmuseum w Szwecji w 1983 roku. Wszakże najistotniejszą/główną część pokazu stanowiły czarno-białe grafiki/kolaże cyklu „I Msza transcendentna...”, w których intuicyjnie/medytatywnie, można rzec – programowo, została rozpisana/zwizualizowana muzyka owej wiecznej gry czarno-białych, pozytywowo-negatywowych przeciwieństw. Wystąpienie moje miało charakter teoretyczno-hermeneutycz- nej rekapitulacji prezentowanych w trakcie jego trwania metarysunków, diagramów, modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu, które to modele dla tej słownej prezentacji zostały wykonane „na czysto” w hotelowych warunkach w Norrköping.

WIELKA MACIERZ WIELKA MATRYCA WIELKA SIEĆ

Brzegowe/barwne ekstrema dualnej natury Panobrazu/Panświata: Wielką Biel, Wielką Czerń i ich wymieszaną/zunizowaną postać – Wielką Sza- rość (mowa tu o dwóch osobiwych/granicznych stadiach periodycznej, powtarzającej się przemienności stref białej i czarnej – pozytywu i nega- tywu – w modelu UTPP) łączy, spaja, ale przede wszystkim odbija/projektuje, by nie powiedzieć – kreuje, niewidzialna, niedualna, przedsieciowa, przedgeometryczna, w sensie ontycznym pierwotna względem nich Wielka Macierz *veľ* Wielka Matryca, *veľ* Wielka Sieć. Pojmuję ją/je jako osobiwą krainę: Pierwotnie, Archetypię, z której rodzą się/emanuują wszystkie byty/obrazy, istnienia, przejawy, idee oraz władające nimi prawa, zasady, systemy, związki, porządki. Owa przedustawna potencja Archetypii, niczym – albo jak – herakliteskie *arché* przejawia się człowiekowi pod postacią fenome-

nalnych, transformujących się formowo wielkich/obrazowych cieni, wielkich/obrazowych odbić, wielkich/obrazowych powidoków i ich zjawiskowych, płynnych, nieustających przeobrażeń, przemian, transformacji, metamorfoz.

Podmiot poznający, twórczy/kreacyjny, przechwytyje czy sublimuje z Wielkiej Matrycy dwa porządki: porządek arche-archetypowy, i porządek arche-geometryczny, matematyczny.

Pierwszy porządek pojmuję jako osobliwą przedsięciową, przedobrazową Macierz – *Arché* Panobrazu, którą/które konstytuuje Logos Panobrazu; to z niego/z niej emanują archetypy konstytuujące Całość/Całkowitość sfery, którą nazywam Archetypią. W tej osobliwej sferze porządek ów ma charakter przedgeometryczny, przedplatoński – absolutny, dlatego ikonozofom wieczystym przejawia się on pod postacią *stricte* archetypalnych, światło-cieniowych obrazów. Pojmuję je jako czyste, bezpośrednie powidoki Absolutu, czyli czegoś, co istnieje samo przez się, jest niematerialne, niesubstancjalne, niewidzialne, niedualne, a względem tych powidoków jest pierwotne/źródłowe – Nadprzyrodzone. Owo tajemnicze, niezjawiskowe 'coś' może być pochwytne przez człowieka tylko oczami Ego-Jaźni, a zatem intuicyjnie, medytacyjnie – duchowo. To właśnie tą drogą poznający podmiot rozpoznaje wszelkie obrazowe kategorie Piękna Przedustawnego *vel* Piękna Wieczystego. W malarstwie objawia się to między innymi w abstrakcji metafizycznej o geometryczno-archetypalnej proveniencji, która tak sprofilowana, wedle mnie, stanowi jedną z istotniejszych odnóg Ikonozofii Wieczystej. W europejskim/zachodnim kręgu kulturowym tę tendencję reprezentują między innymi Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz czy duchowy spadkobierca neoplastycyzmu, suprematyzmu, prawosławnej ikony, ale też sztuki tantry – Mark Rothko.

Drugi porządek jest matematyczno-geometryczno-platońską obiektywizacją porządku pierwszego. To on odbija/projektuje kategorie/wartości Piękna Geometrycznego, Piękna Przedustawnego. Przejawia się to w abstrakcji matematyczno-geometryczno-racjonalnej, żeby wymienić tylko niektóre jej kategorie, na przykład: konstruktywizm, sztukę konkretną, sensualny, dekoracyjny, fizyczny op-art czy różne odmiany wizualizmu.

Gdy w swojej twórczości „sięgam” po „archetypowe motywy” – za które uważam okrąg, kwadrat, krzyż (przecięcie pionu z poziomem) oraz punkt – to czynię tak nie tyle jako malarz uprawiający tzw. abstrakcję geometryczną, lecz jako ikonozof wieczysty, dla którego wymienione arche-motywy, arche-figury, arche-konstrukty, arche-kanony, arche-struktury nie mają proveniencji geometrycznej, lecz archetypalną, przedgeometryczną; jako byty bezwzględne są praźródłami, prawzorcami Formy. W tym rozumieniu okrąg, kwadrat, krzyż oraz punkt odwołują do metafizycznie/intuicyjnie pojmowanej Całości Panobrazu. W tej perspektywie arche-krzyż symbolizuje/odbija Oś Świata Panobrazu; arche-punkt odbija Centrum Panobrazu/Świata; okrąg, a także kwadrat, odbijają żywą Całość/Całkowitość Panobrazu.

PIĘKNO PRZEDUSTAWNE PIĘKNO WIECZyste

Z Unitarnej Teorii Panobrazu, która jest holistycznym konceptem zwizualizowanym w poklatkowym *stricte* geometrycznym diagramie/grafie (T.G. Wiktor, 1982/1983), wynika, że obie dualne strefy Panobrazu: białe w białym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe białe ekstremum, i czarne w czarnym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe czarne ekstremum, są obrazowymi projekcjami/przejawami jedności przeciwieństw, jakiegś osobliwie rozumianej dwoistości, która nie tyle konfliktuje owe przeciwieństwa, co, w sensie istnieniowym, pobudza do „idealnej” wiecznej koezystencji. Tak upostaciowione, obrazują/przedstawiają najprostsze, a zarazem najskrajniejsze/najradykałniejsze/najczystsze z możliwych dualnych wyobrażeń/przedstawień Całości świata obrazów; są wszelką obrazową potencjalnością tej Całości; są ekstremalnymi stanami jej wiecznego obrazowego continuum; są ze sobą nierozzerwalnie zespolone, co wynika z ich ontycznego pozytywno-negatywnego związku. Są Harmonią Przedustawną z góry ustanowioną – Piękna Wieczystego Macierzą, Piękna Przedustawnego mistycznym portretem (T.G. Wiktor, *Piękno Wieczyste, Piękno Przedustawne*, „ArsForum” 2018, nr 4).



Od lewej stoją: Piotr Rędziniak, Antoni Nikiel, Jarosław Sankowski ↓
Katarzyna Pawlak – dyrektor Wydziału Kultury, Sportu
i Turystyki UM w Rzeszowie ↵





JM Rektor UR prof. dr hab. Sylwester Czopek →
 Dziekan WS UR dr hab. Antoni Nikiel, prof. UR ↵
 Marek Jastrzębski – dyrektor Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie ↓
 Otwarcie wystawy TMS/1 połączone z wręczeniem nagród laureatom konkursu
 Galeria BWA w Rzeszowie, 7 marca 2019 r.



TM
S/1

Katalog prac

Na konkurs napłynęły 403 zgłoszenia elektroniczne, w których autorzy przestali łącznie 944 zdjęcia prac. Do pierwszego etapu zakwalifikowano zgłoszenia 372 autorów spełniające kryteria regulaminu i 877 prac.

25 lutego 2019 r. w salach rzeszowskiego Biura Wystaw Artystycznych odbyły się obrady Jury 1. Triennale Malarstwa Studenckiego.

Jury konkursu w składzie:

prof. Tadeusz Gustaw Wiktor – Przewodniczący,

prof. dr hab. Łukasz Konieczko,

dr hab. Marian Waldemar Kuczman,

mgr Agata Sulikowska-Dejena,

mgr Piotr Wójtowicz,

mgr Piotr Rędziniak

wyłoniło listę nominowanych do nagród.

Następnie z tej listy wskazało nagrodzonych i wyróżnionych w Pierwszym Triennale Malarstwa Studenckiego, Rzeszów 2019. Do drugiego etapu konkursu dopuszczono 98 prac 66 autorów.

Wręczenie nagród odbyło się 7 marca 2019 r. w Galerii rzeszowskiego Biura Wystaw Artystycznych.

Lista nominowanych do nagród

Annamaria Bem	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Magdalena Chodacka	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Anna Czarnota	Uniwersytet Śląski w Katowicach – Wydział Artystyczny w Cieszynie
Maria Jagłowska	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Filip Kampka	Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Justyna Korzeń	Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Julia Kowalska	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Andrzej Kulig	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Gabriela Leśniok	Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
Urszula Madera	Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
Karol Mularczyk	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Ewelina Pazowska	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Magdalena Skowron	Wydział Sztuki – Uniwersytet Rzeszowski
Agnieszka Staak	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Wiktor Wiater	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Kacper Woźny	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Barbara Wójcik	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie



Nagrody

GRAND PRIX – Nagroda Prezydenta Rzeszowa
Julia Kowalska
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Nagroda Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego
Agnieszka Staak
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Nagroda Marszałka Województwa Podkarpackiego
Anna Czarnota
Uniwersytet Śląski w Katowicach – Wydział Artystyczny w Cieszynie

Nagroda Specjalna Przewodniczącego Jury prof. Tadeusza Gustawa Wiktora
Urszula Madera
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Wyróżnienia

Ewelina Pazowska
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wiktor Wiater
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie





GRAND PRIX – Julia Kowalska | Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Bez tytułu, 2017, olej na płótnie, 120 x 100 cm

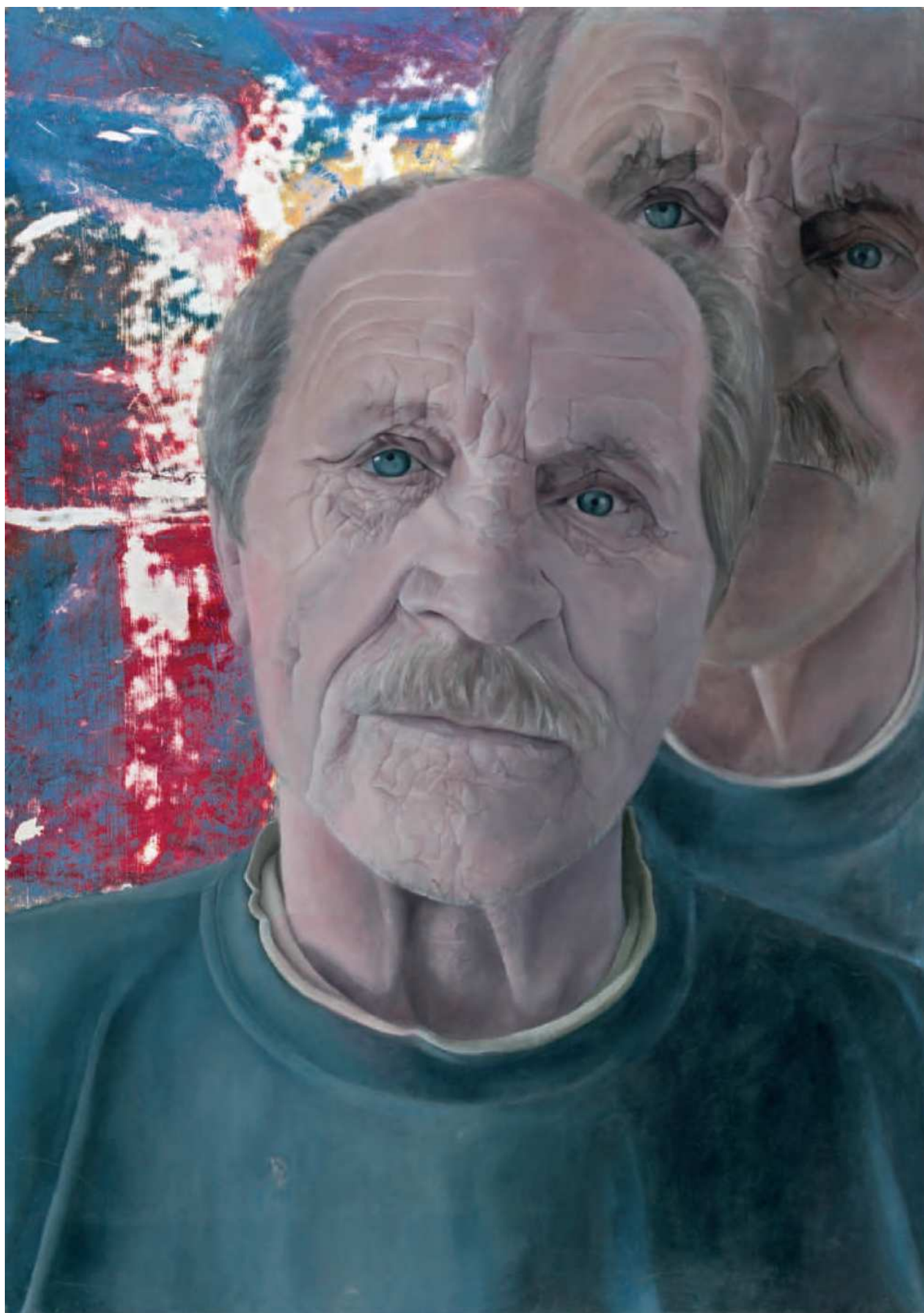


NAGRODA Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego – Agnieszka Staak | Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Martwa natura z żółtym materiałem, 2018, olej na płótnie, 150 x 113 cm





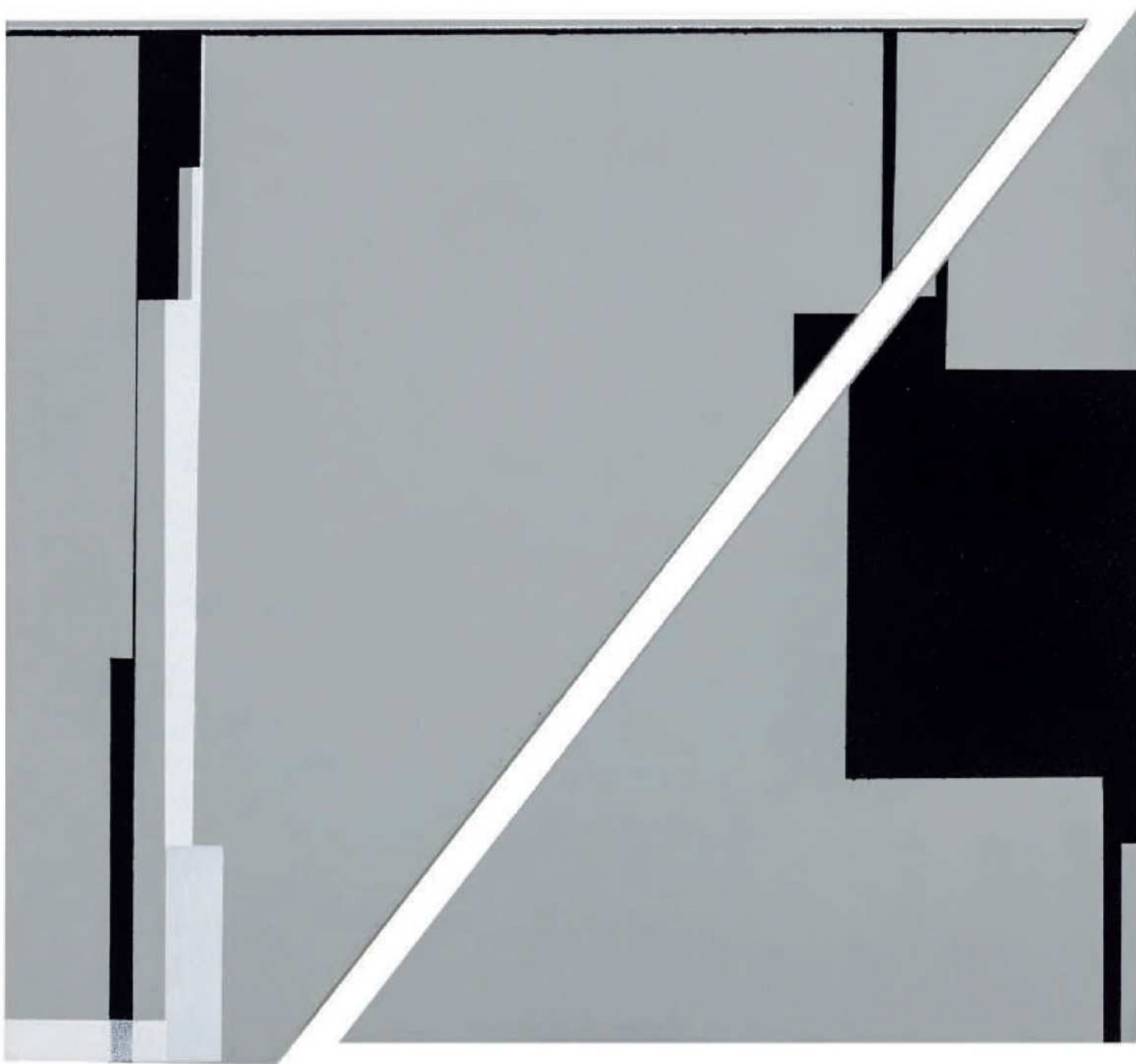


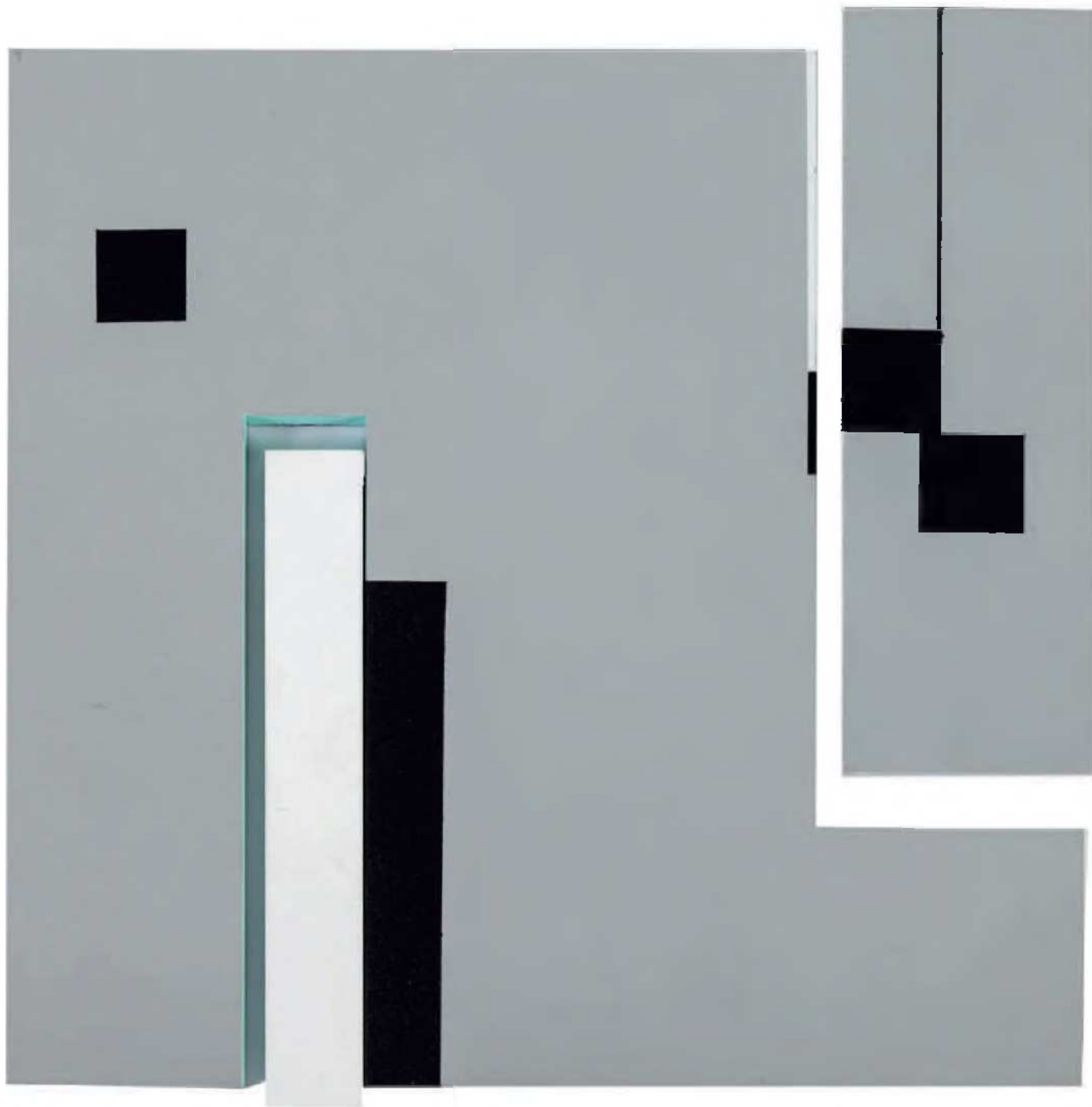
NAGRODA Marszałka Województwa Podkarpackiego – Anna Czarnota | Uniwersytet Śląski w Katowicach – Wydział Artystyczny w Cieszyńie

Uobecnienie, 2018, olej na desce, 100 x 70 cm

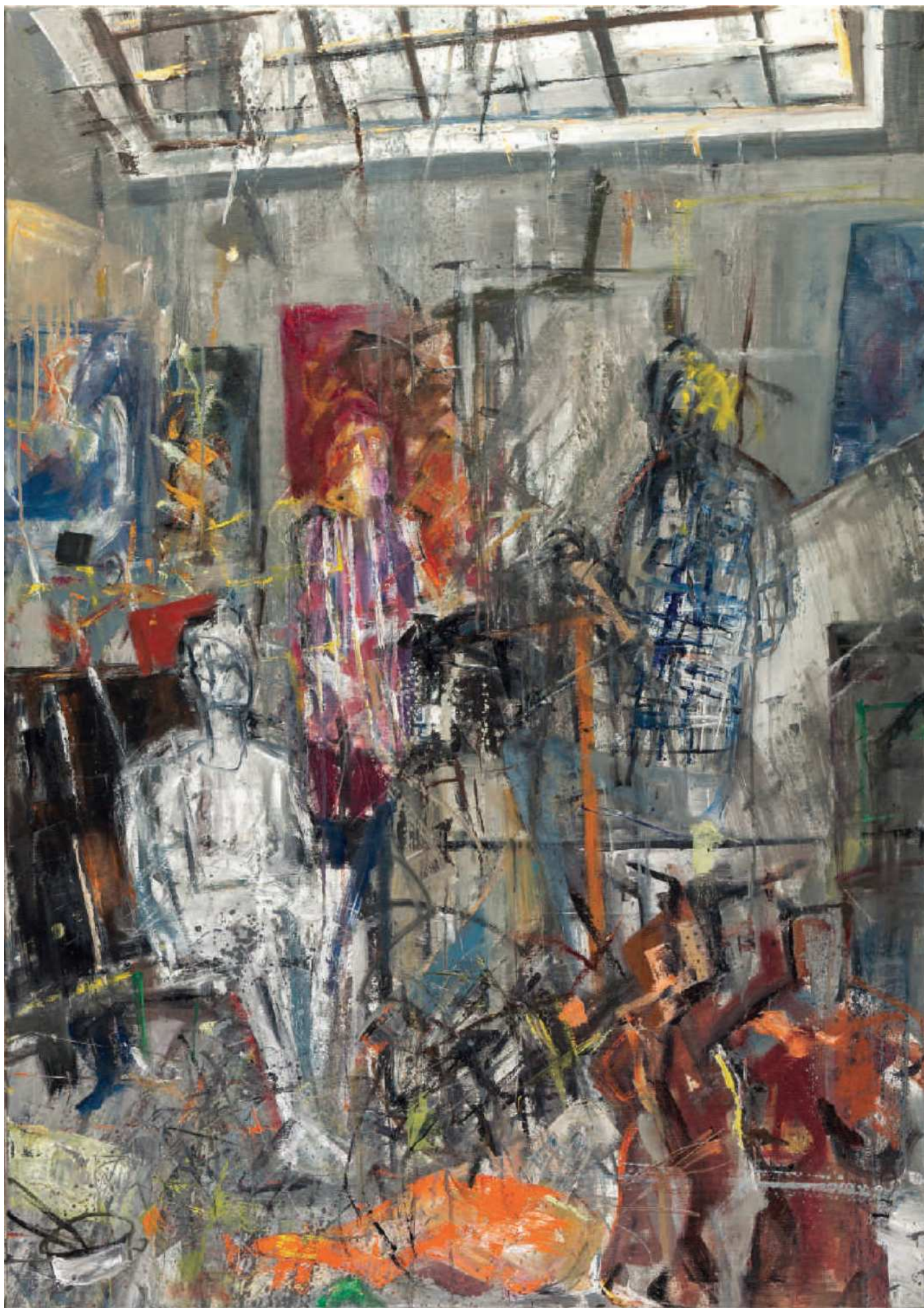












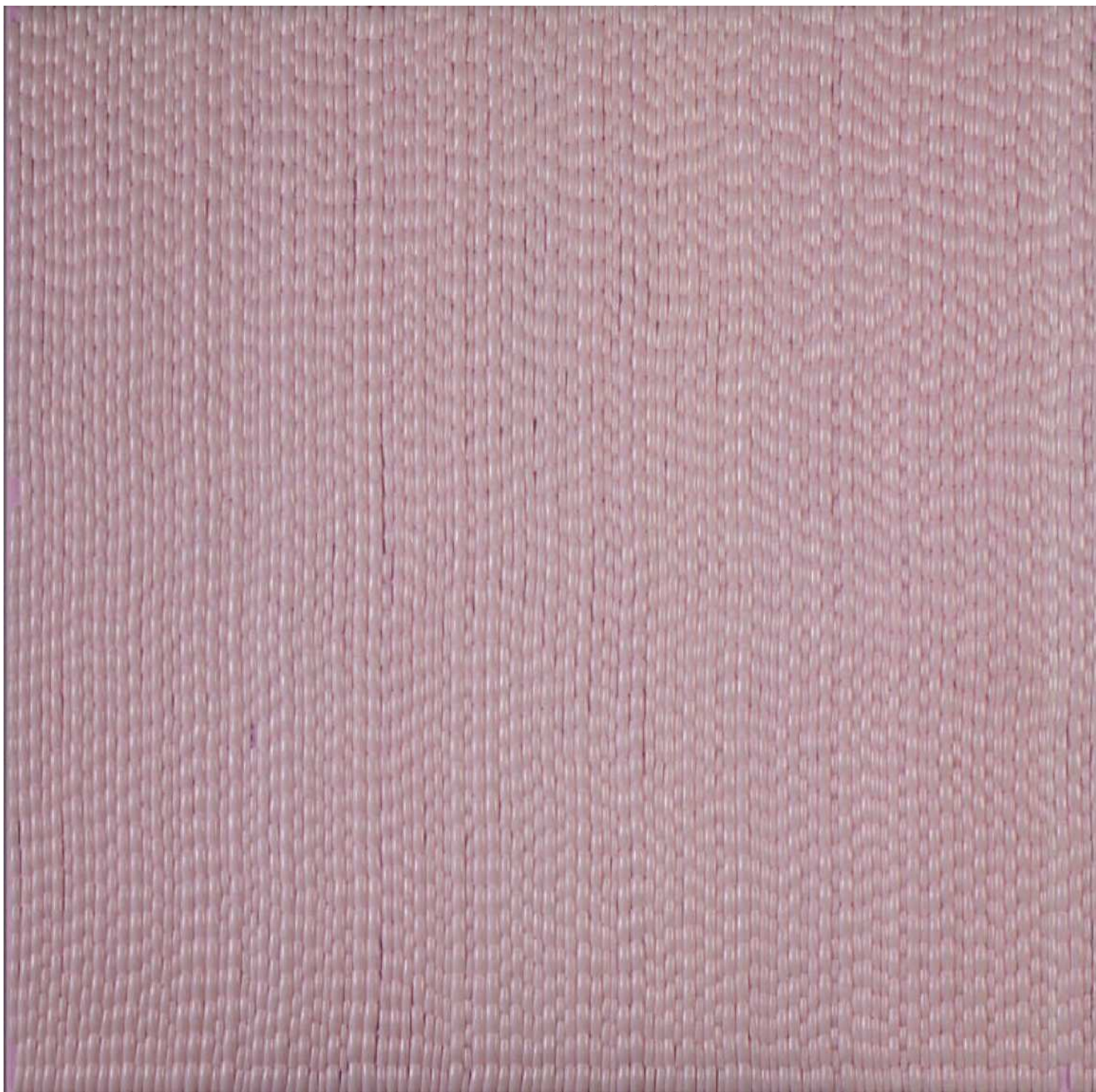
WYRÓŻNIENIE – Wiktor Wiaterski | Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Wnętrze V, 2018, olej na płótnie, 140 x 100 cm

TM S/1

Uczestnicy

Baran Wojciech
Bem Annamaria
Brzyszczyk Sylwia
Chodacka Magdalena
Ciura Agnieszka
Czarnota Anna – nagroda
Czuba Michał
Dziadosz Żaneta
Falalieieva Tetyana
Gadowska Pola
Gawron Agnieszka
Gąsior Artur
Grosz Paulina
Grzyska Dominika
Habrat Julia
Hancharova Darya
Jagłowska Maria
Jankowicz Łukasz
Jarosz Helen
Jońda Paulina
Kamianowska Katarzyna
Kampka Filip
Kądzia Fryderyk
Klonowski Kamil
Kohutnytska Svetlana
Koperska Alicja
Korzeń Justyna
Kowalska Julia – Grand Prix
Krzywda Natalia
Kulig Andrzej
Kulpa Bartłomiej
Kwolek Monika
Lasz Dawid
Laurentowski Michał
Leśniok Gabriela
Łata Kamil
Madera Urszula – nagroda
Martyn-Mróż Magdalena
Mazgaj Agnieszka
Mrówka Estera
Mularczyk Karol
Niemiec Matúš
Ołowski Mariusz
Opiełka Iza
Pazowska Ewelina – wyróżnienie
Polakowska Karolina
Pruchniewicz Alicja
Sawoni Marta
Skowron Magdalena
Staak Agnieszka – nagroda
Sulińska Radosław
Świątek Marek
Święcka Alicja
Warzocha Karolina
Werla Małgorzata
Wiater Wiktor – wyróżnienie
Wiktor Tomasz
Wodczak Weronika
Wodiczko Maciej
Wojdyła Karolina
Woźny Kacper
Wójcik Barbara
Zajdlis Angelika
Zjawiony Tomasz
Żądło Michał
Żugaj Katarzyna



Wojciech Baran

Niech nie zmyli Łię ilość kasy, jaką mam. nadal jestem tą dziewczyną z sąsiedztwa, 2017, pięć tysięcy sztucznych paznokci, lakier do paznokci, akryl na płótnie, 100 x 100 cm



Annamaria Bem

Zgniła madonna ze zgniłym dzieciątkiem, 2018, akryl na płótnie, 90 x 70 cm



Annamaria Bem

Ikona, 2018, olej na płótnie, 100 x 50 cm



Sylwia Brzyszczyk

Sprzedawca światła, 2018, olej na płótnie, 150 x 150 cm



Magdalena Chodacka

Bez tytułu, 2017, olej na płótnie, 130 x 140 cm



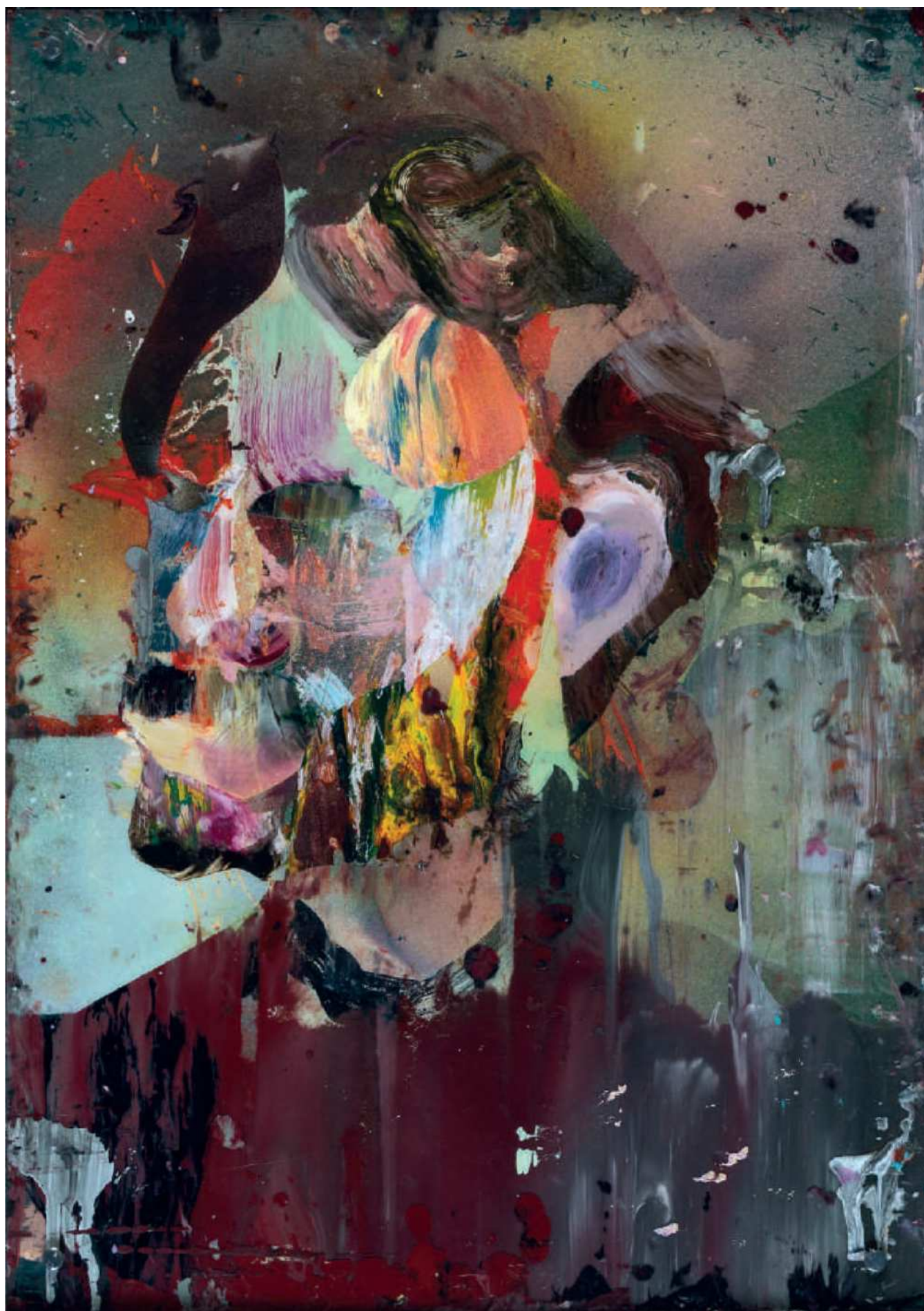
Agnieszka Ciura

Empirowa sznurówka, 2018, olej na płótnie, 60 x 120 cm



Agnieszka Ciura

Jedwabna materia, 2018, olej na płótnie, 90 x 120 cm



Michał Czuba

Autoportret, 2017, olej na pleksi, płyta MDF, 50 x 35 cm



Żaneta Dziadosz

Niepokój, 2016, olej na płótnie 120 x 150 cm



Tetiana Falalieieva

Szczegóły, 2018, akryl, 100 x 70 cm



Pola Gadowska

Roślina 5, olej na płótnie, 100 x 80 cm

0052 – tms/1 17 267 049



Agnieszka Gawron

Wnętrze II, 2018, olej na płótnie, 100 x 100 cm



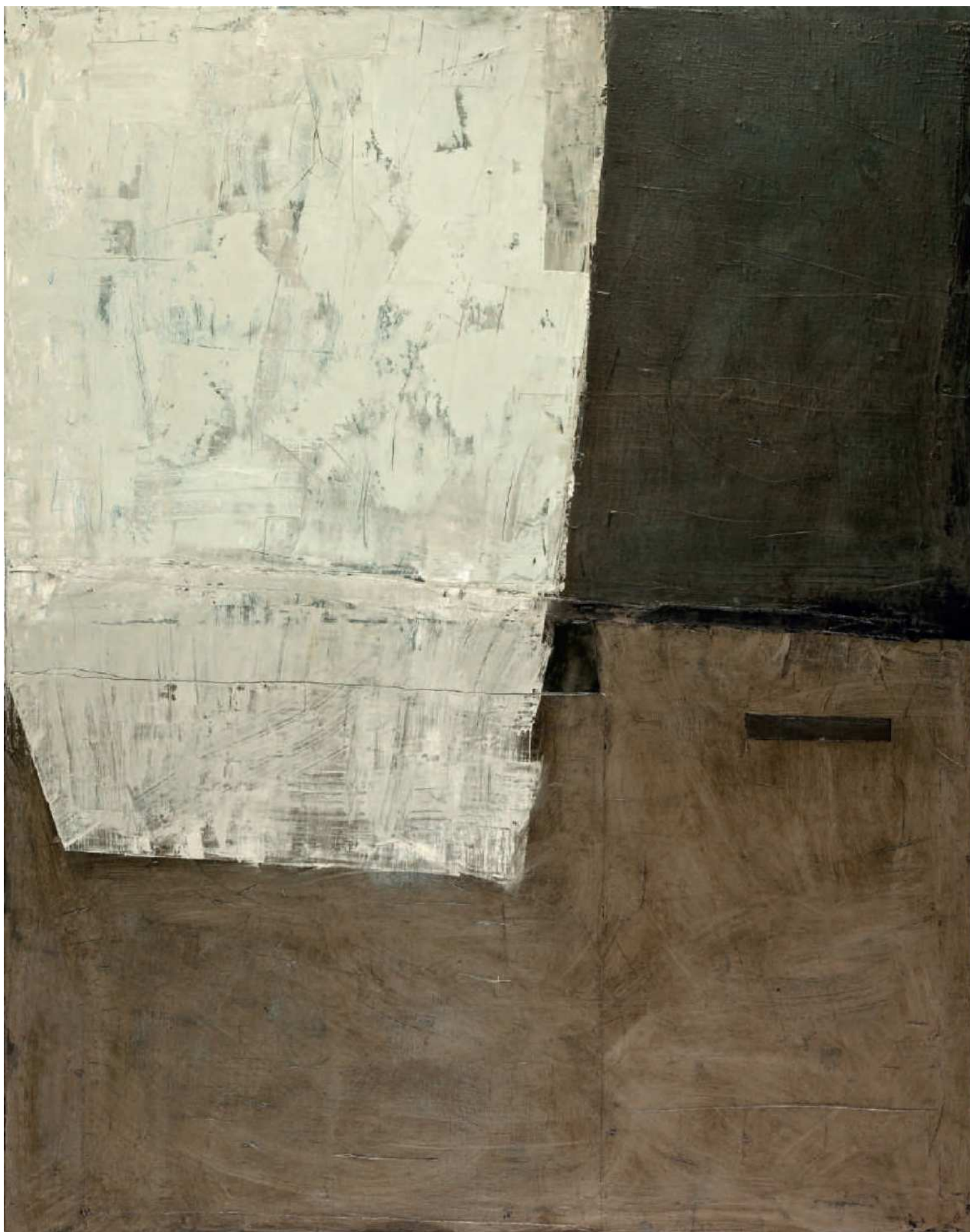
Artur Gąsior

Głód, 2018, technika własna, szkło, masa bitumiczna, masa mineralno-wapienna, barwniki akrylowe, 147 x 72 cm



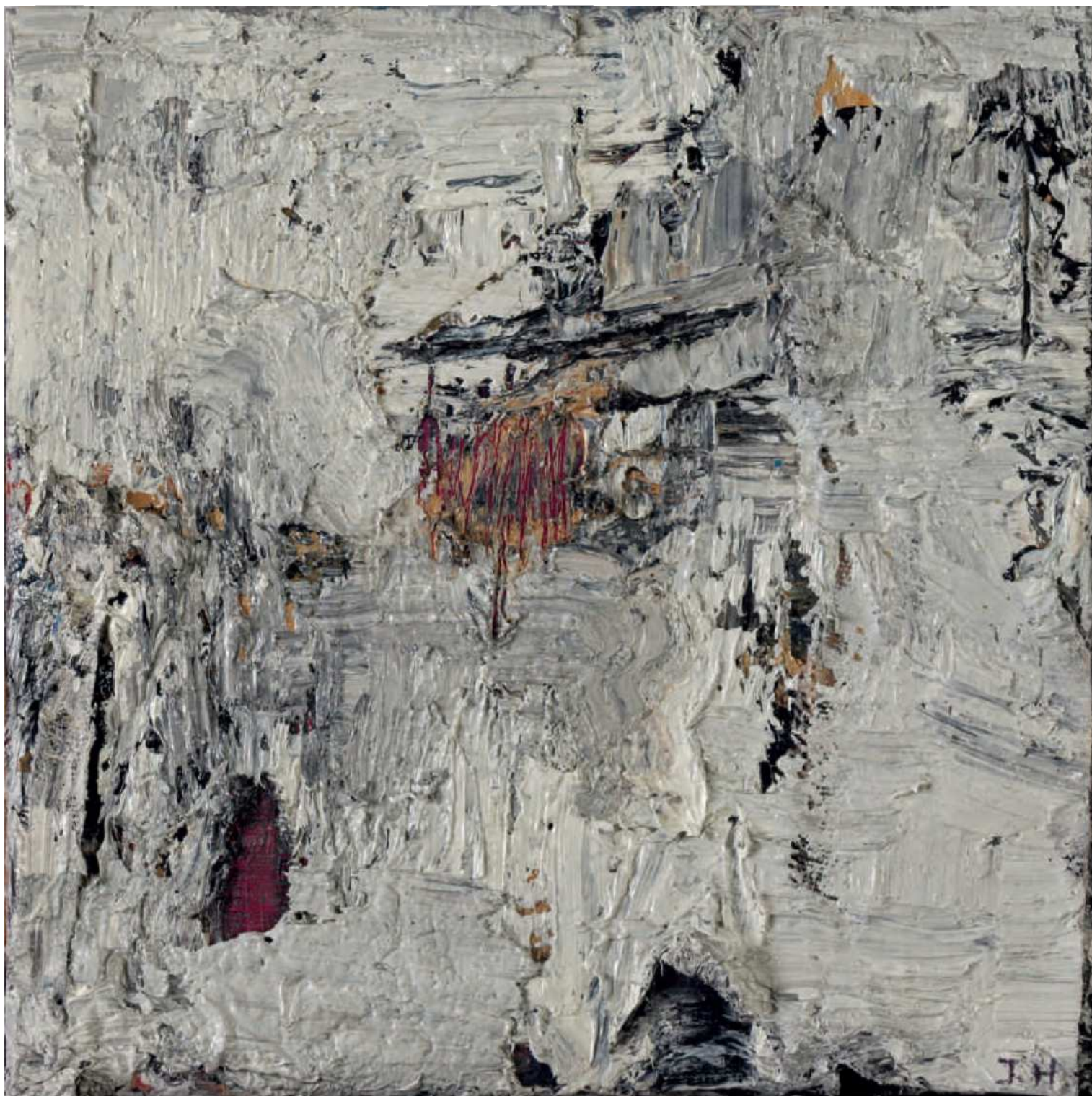
Paulina Grosz

// z cyklu *Kolekcja*, 2018, ole, i akryl na płótnie, 100 x 150 cm



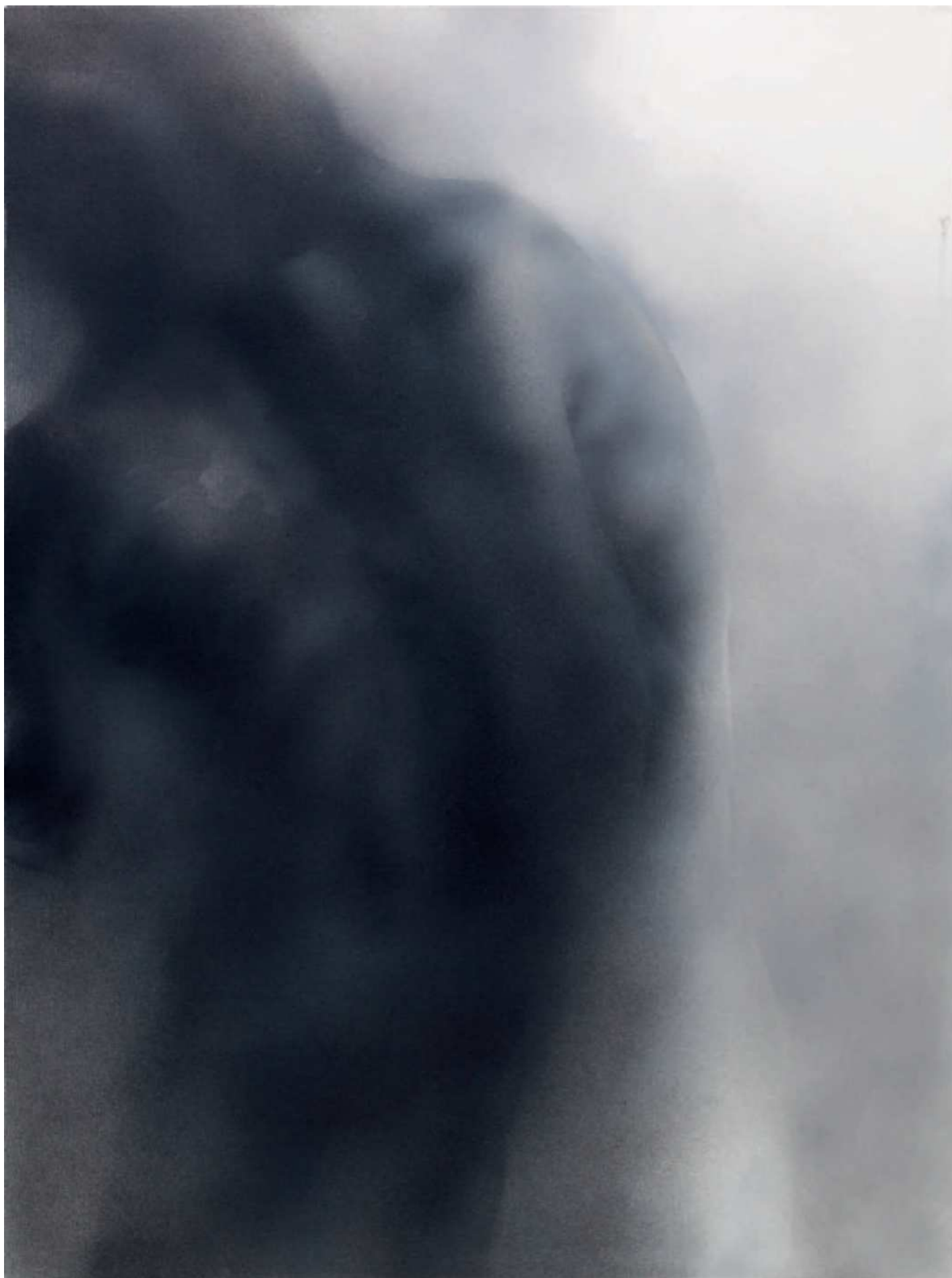
Dominika Grzyska

Kompozycja XII, 2018, technika mieszana na płótnie, 150 x 118 cm



Julia Habrat

Sen I, 2018, olej na płótnie, 20 x 20 cm



Darya Hancharova

Merge, 2018, akryl na płótnie, 120 x 90 cm



Darya Hancharova

Variability 1, 2017, akryl na płótnie, 100 x 70 cm



Darya Hancharova

Impermanence, 2018, akryl na płótnie, 120 x 150 cm



Maria Jagłowska

All inclusive, 2018, akryl na płótnie, 100 x 140 cm



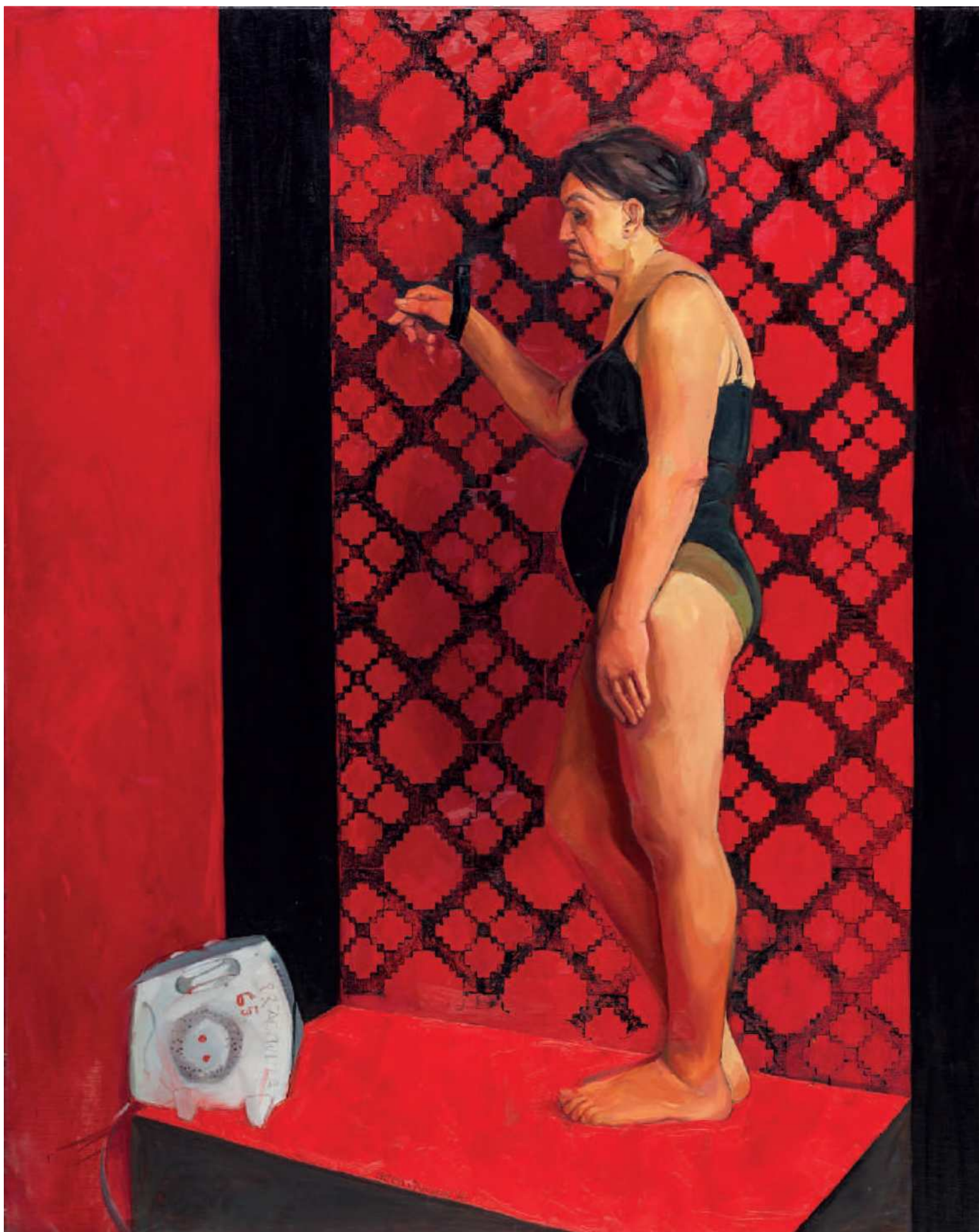
Maria Jagłowska

taki sobie leży, 2018, akryl na płótnie, 110 x 150 cm



Łukasz Jankowicz

Sześć, 2016, olej na płótnie, 80 x 50 cm



Helen Jarosz

Dialog, 2018, olej na płótnie, 150 x 120 cm



Helen Jarosz

Hom6, 2018, olej, na płótnie, 150 x 100 cm



Paulina Jolda

Postforma, 2018, olej na płótnie, 120 x 120 cm



Katarzyna Kamianowska

Nieobecność, 2018, akryl na płótnie, 120 x 60 cm



Filip Kampa

Morazim, 2018, olej na płótnie, 140 x 100 cm



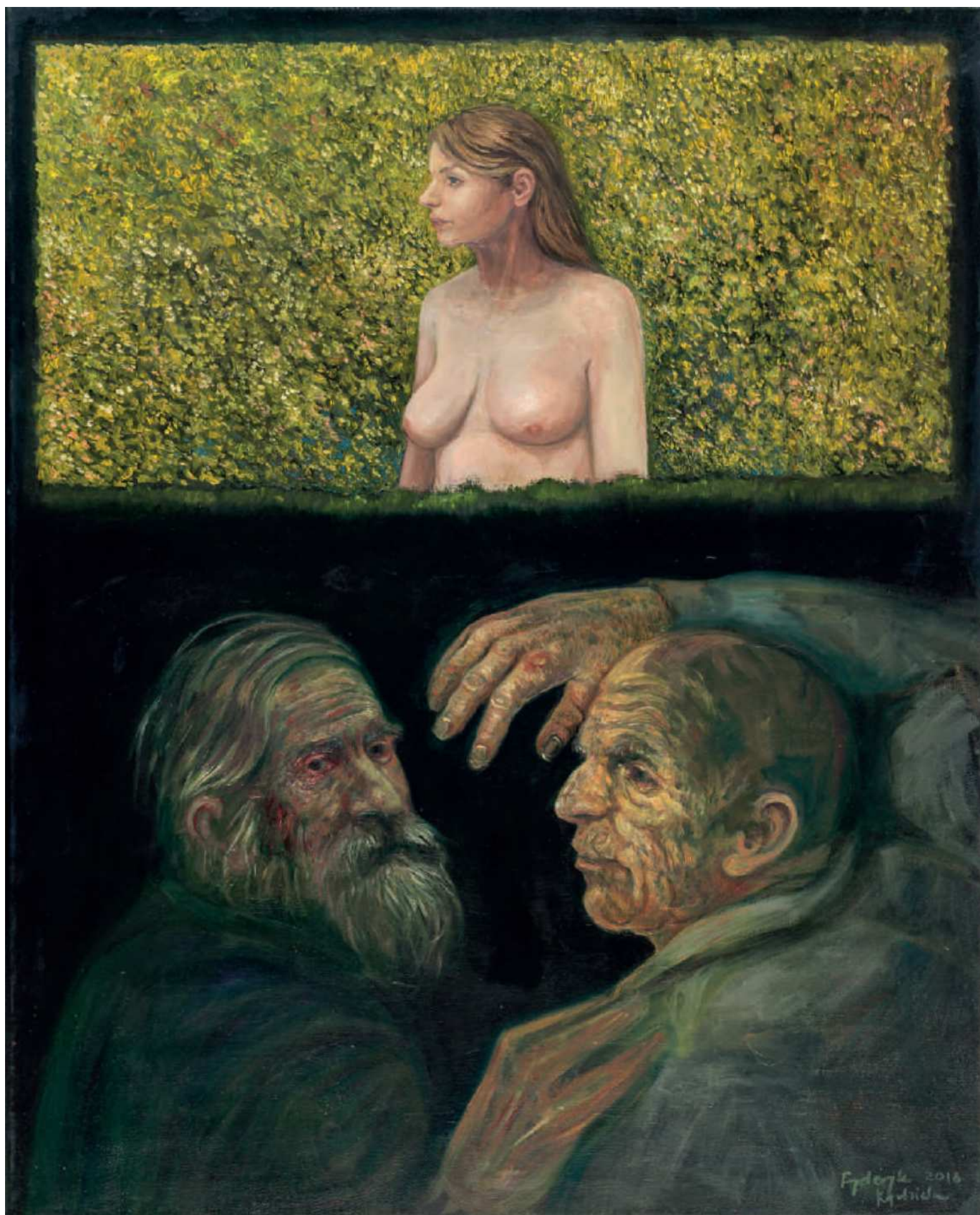
Filip Kampha

Martwa natura z arbuzem, 2018, olej na płótnie, 100 x 100 cm



Filip Kampka

Urodzaj z nas szydził, 2018, olej na płótnie, 130 x 100 cm



Fryderyk Kądziało

Zuzanna i starcy, 2018, olej na płótnie, 93 x 72 cm



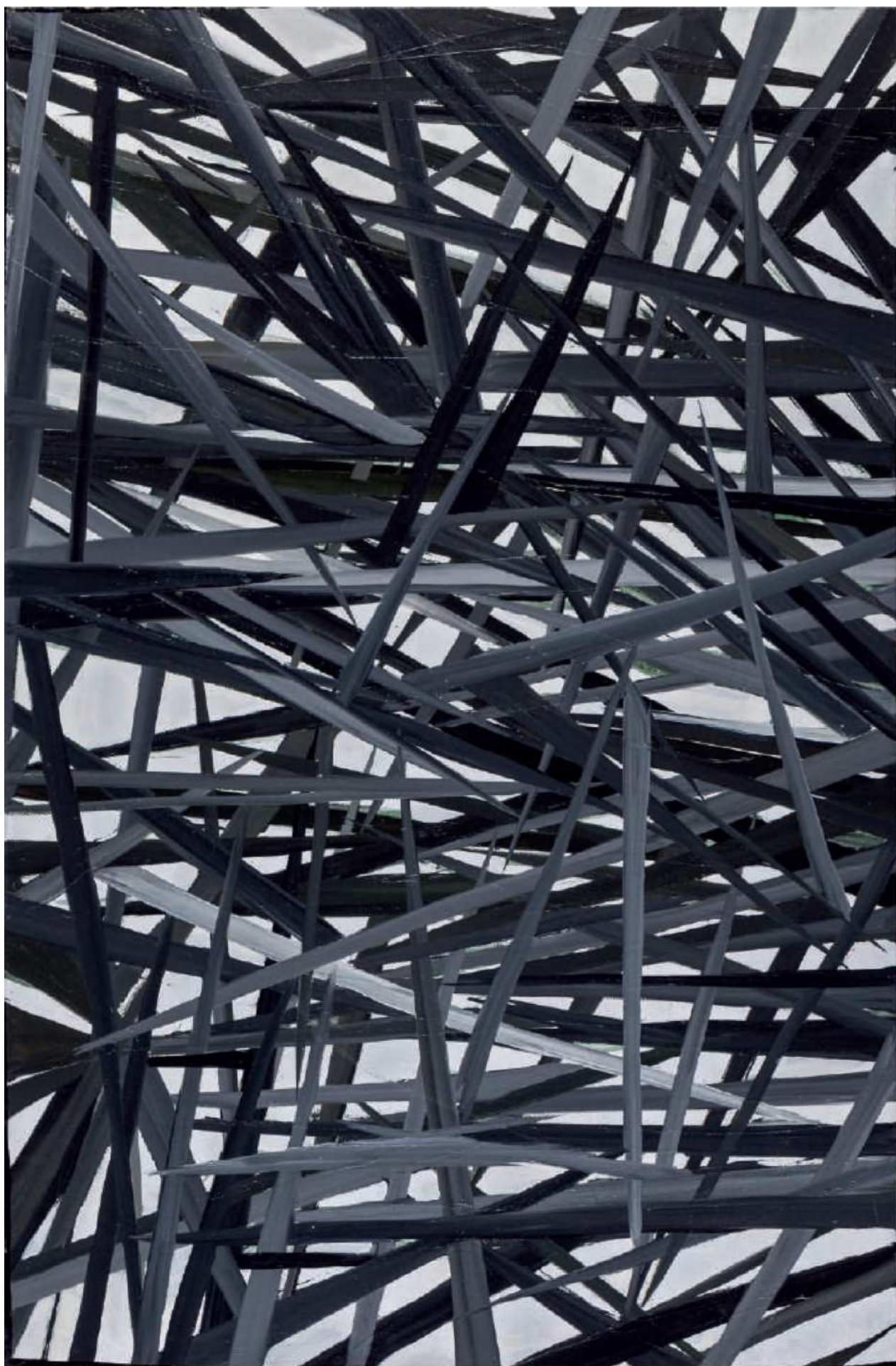
Kamil Klonowski

Udkrycie Ameryki I, 2017, tusz i tempera jajowa, 70 x 50 cm



Kamil Klonowski

Udkrycie Ameryki II, 2018, tusz i tempera jajowa, 30 x 50 cm



Svetlana Kohutnytska

Zakazany owoc, 2017, olej na płótnie, 100 x 70 cm



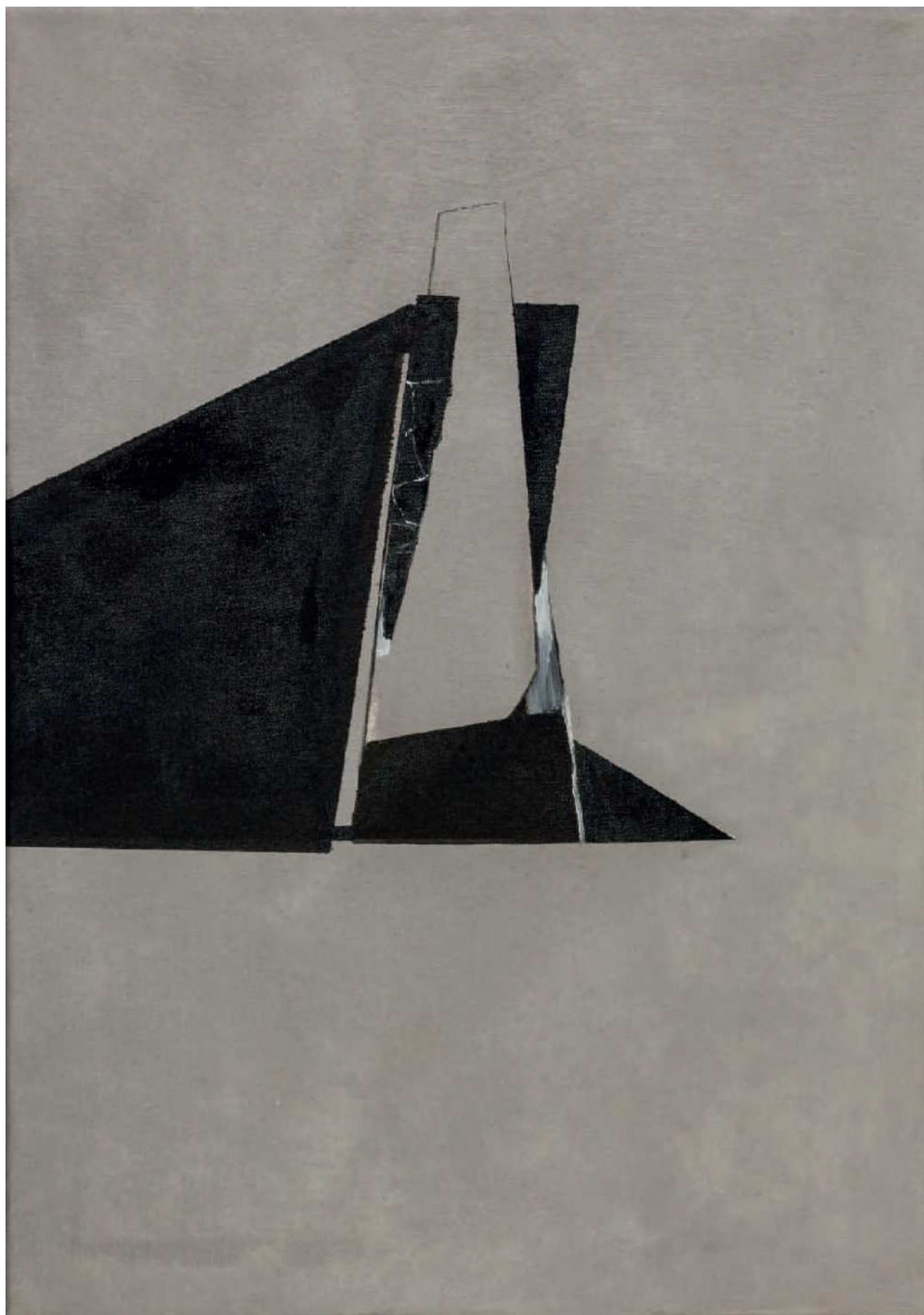
Alicja Koperska

Łykł Szary 1, 2018, olej na płótnie, 75 x 55 cm



Alicja Koperska

Lykl Szary 2, 2018, olej na płótnie, 75 x 55 cm



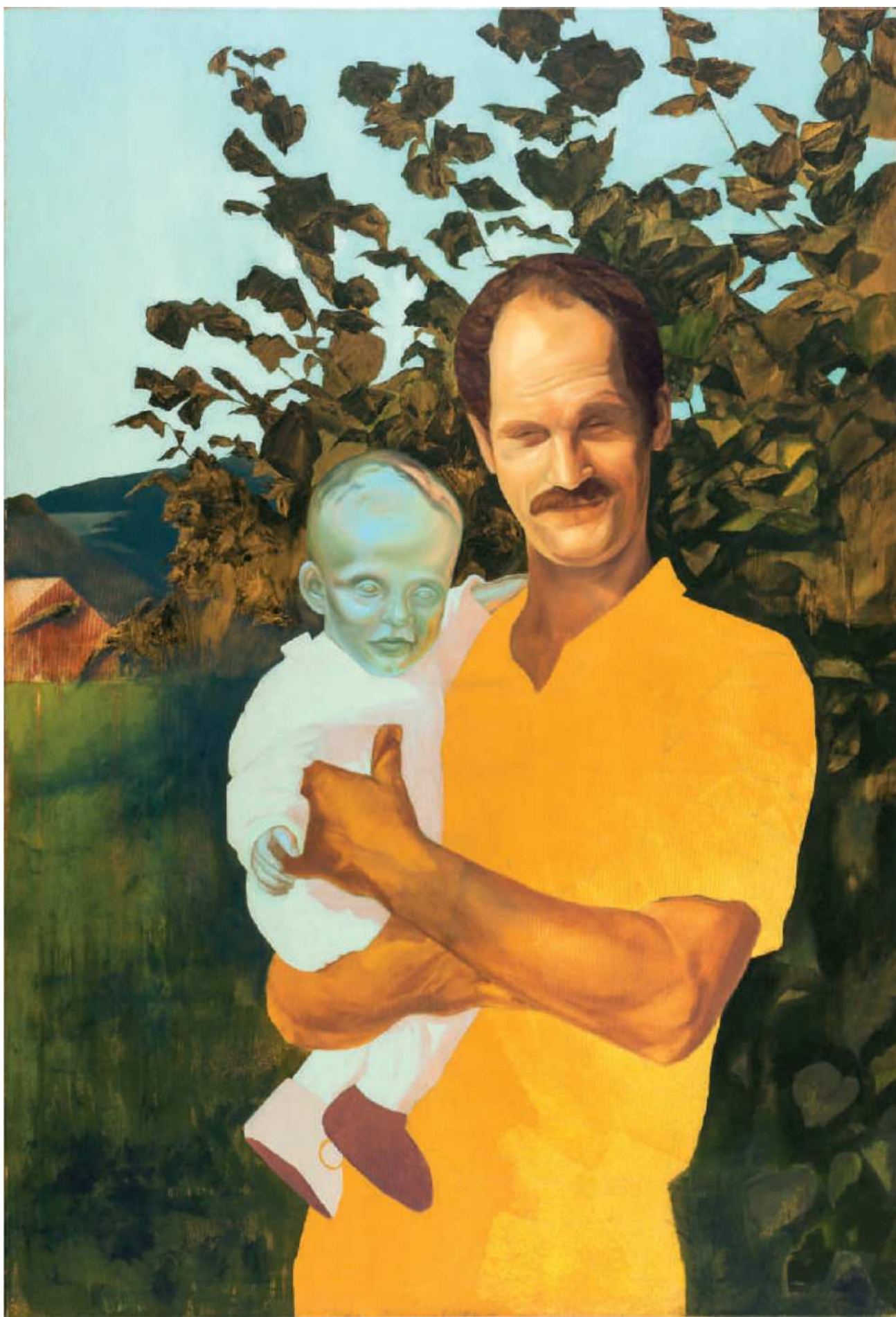
Alicja Koperska

Lykl Szary 3, 2018, olej na płótnie, 75 x 55 cm



Justyna Korzeń

Ciała mówiące, 2018, olej na płótnie, pastel, 150 x 110 cm



Justyna Korzeń

Konfrontacja z innymi, 2018, olej na płótnie, pastel, 140 x 100 cm



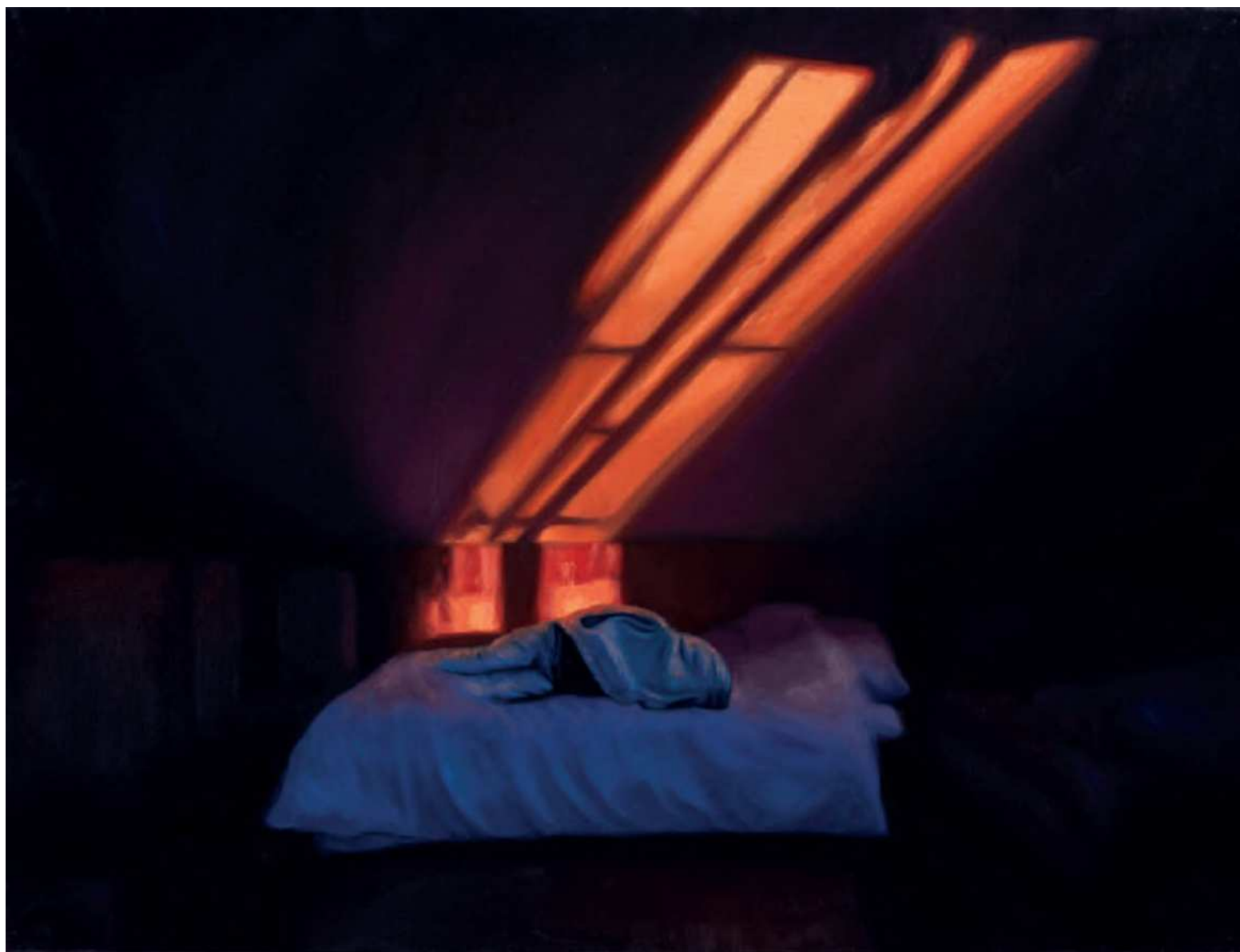
Natalia Krzywda

Aprile, 2018, akryl na płótnie, 70 x 100 cm



Andrzej Kulig

Bez tytułu, 2018, olej na płótnie, 70 x 50 cm



Andrzej Kulig

Bez tytułu, 2018, olej na płótnie, 60 x 81 cm



Bartłomiej Kulpa

New Dimensions, 2017, technika własna, smoła, olej silnikowy, farba na blasze, 94 x 118 cm



Monika Kwolek

Niewyroźnie ostre, 2018, ole, na płótnie, 100 x 100 cm

0084 – tms/1 17 257 04



Dawid Lasz

Myśl, 2018, olej na płótnie, 130 x 120 cm



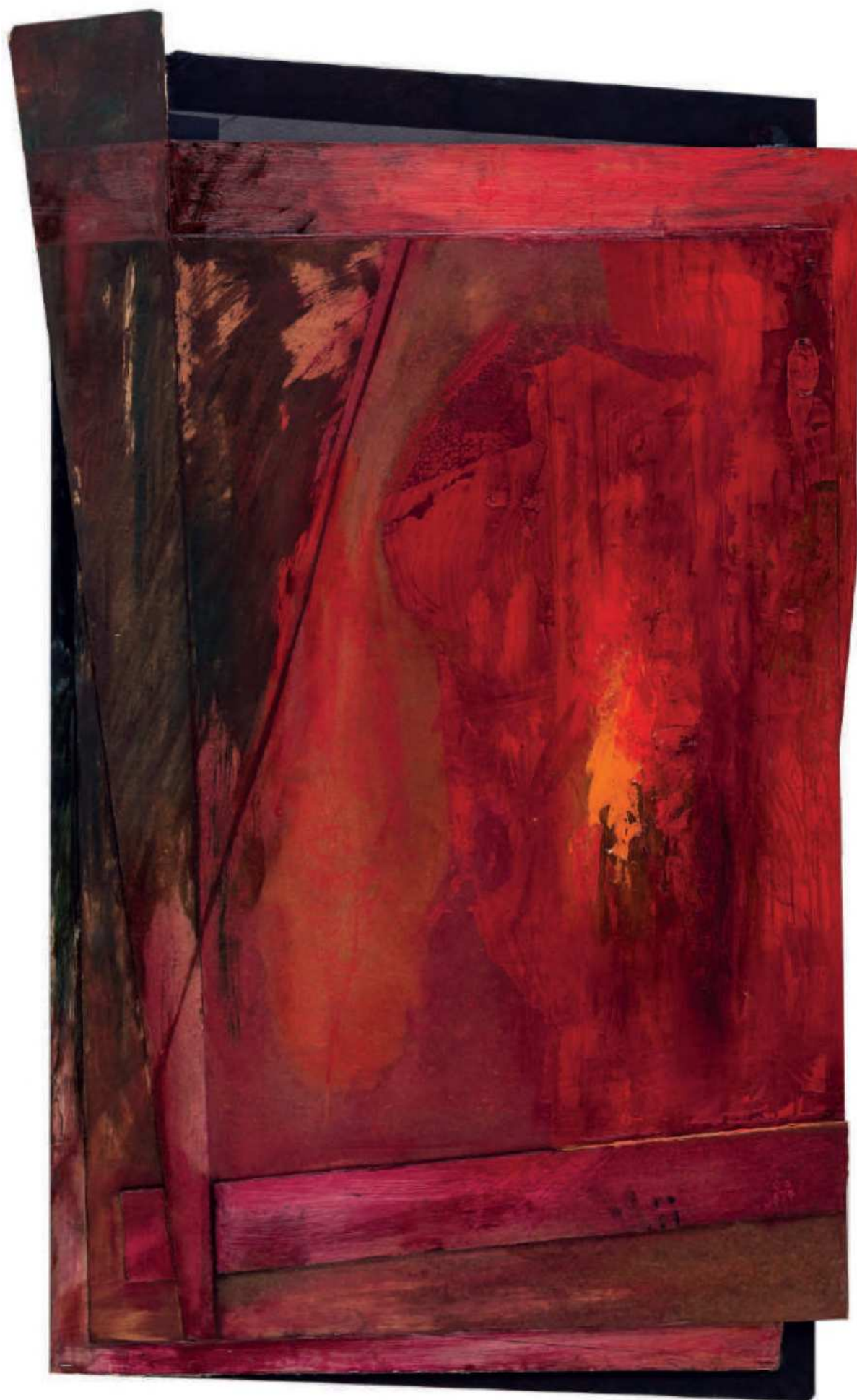
Magdalena Martyn-Mróz

Zajac, 2018, akryl na desce, 50 x 50 cm



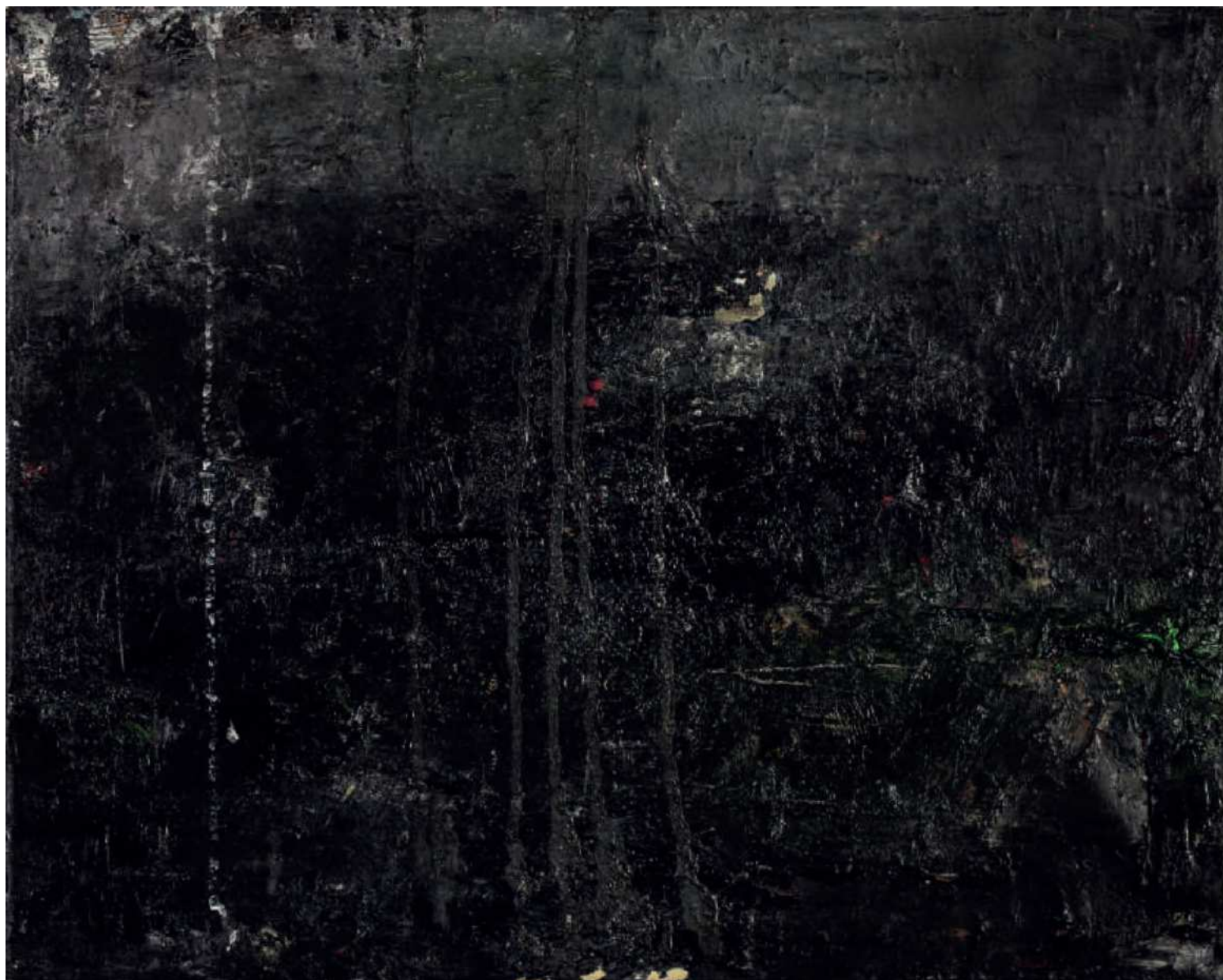
Michał Laurentowski

Podróż, 2018, olej na płótnie, 100 x 150 cm



Gabriela Leśniok

Bez tytułu, 2018, olej na desce, 126 x 74 cm



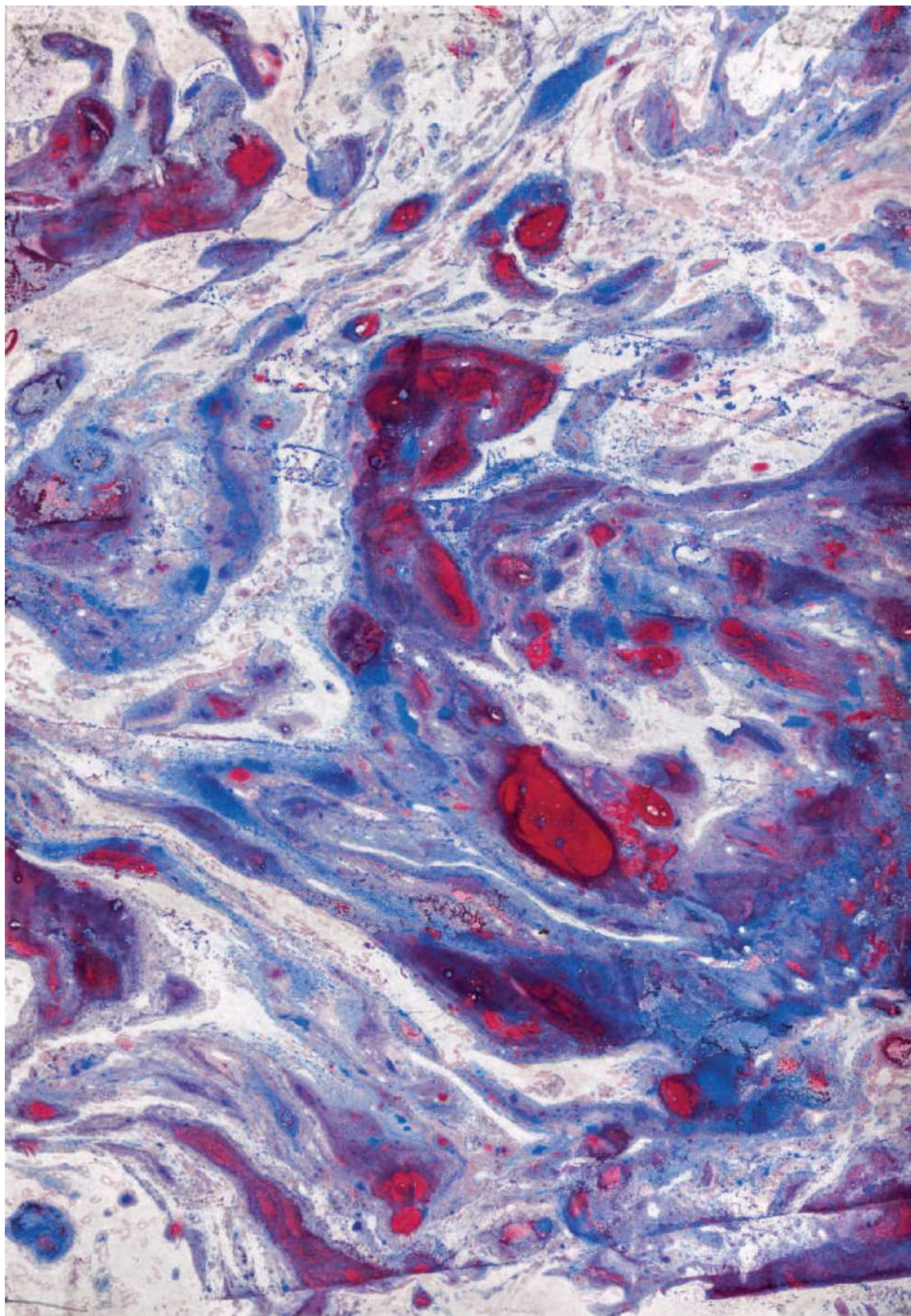
Kamil Łata

Pejzaż 2, 2018, olej na płótnie, 40 x 50 cm



Kamil Łata

Pejzaż 3, 2018, olej na płótnie, 50 x 70 cm



Agnieszka Mazgai

Prądy morskie, 2016, technika mieszana, farby olejne, woda, papier, 21 x 14,8 cm



Etera Mrówka

Nudy, 2018, olej na płótnie, 50 x 60 cm



Karol Mularczyk

Nokturn i pejzaż zimowy, 2018, olej na płótnie, 100 x 150 cm



Matúš Niemiec

Jan Nepomucen, 2018, olej na plátně, 100 x 50 cm



Matúš Niemiec

Diakon mediolański z Chrystusem zmartwychwstałym, 2018, olej na płótnie 85 x 60 cm



Matúš Niemiec

Ksiądz udzielający wiatyku, 2018, olej na płótnie, 80 x 45 cm



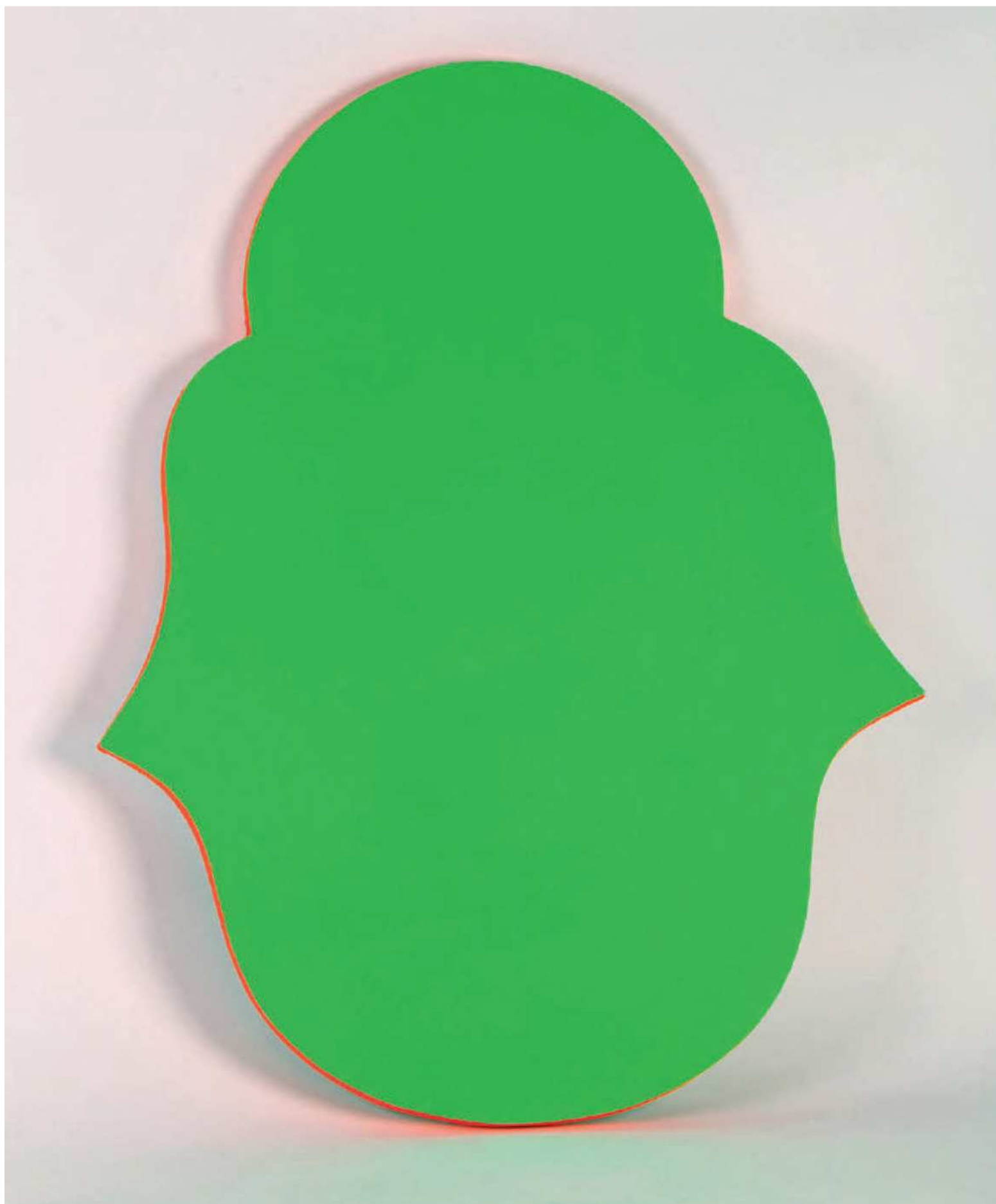
Mariusz Ołowski

Pejzaż Adorgan XXI, 2018, tech. własna, 35 x 50 cm



Iza Opietka

Grey plus, 2018, akryl na płótnie, s todruk, 150 x 150 cm



Alicja Pruchniewicz

Bt2, 2018, sklejka elastyczna, płótno, akryl, 130 x 100 cm



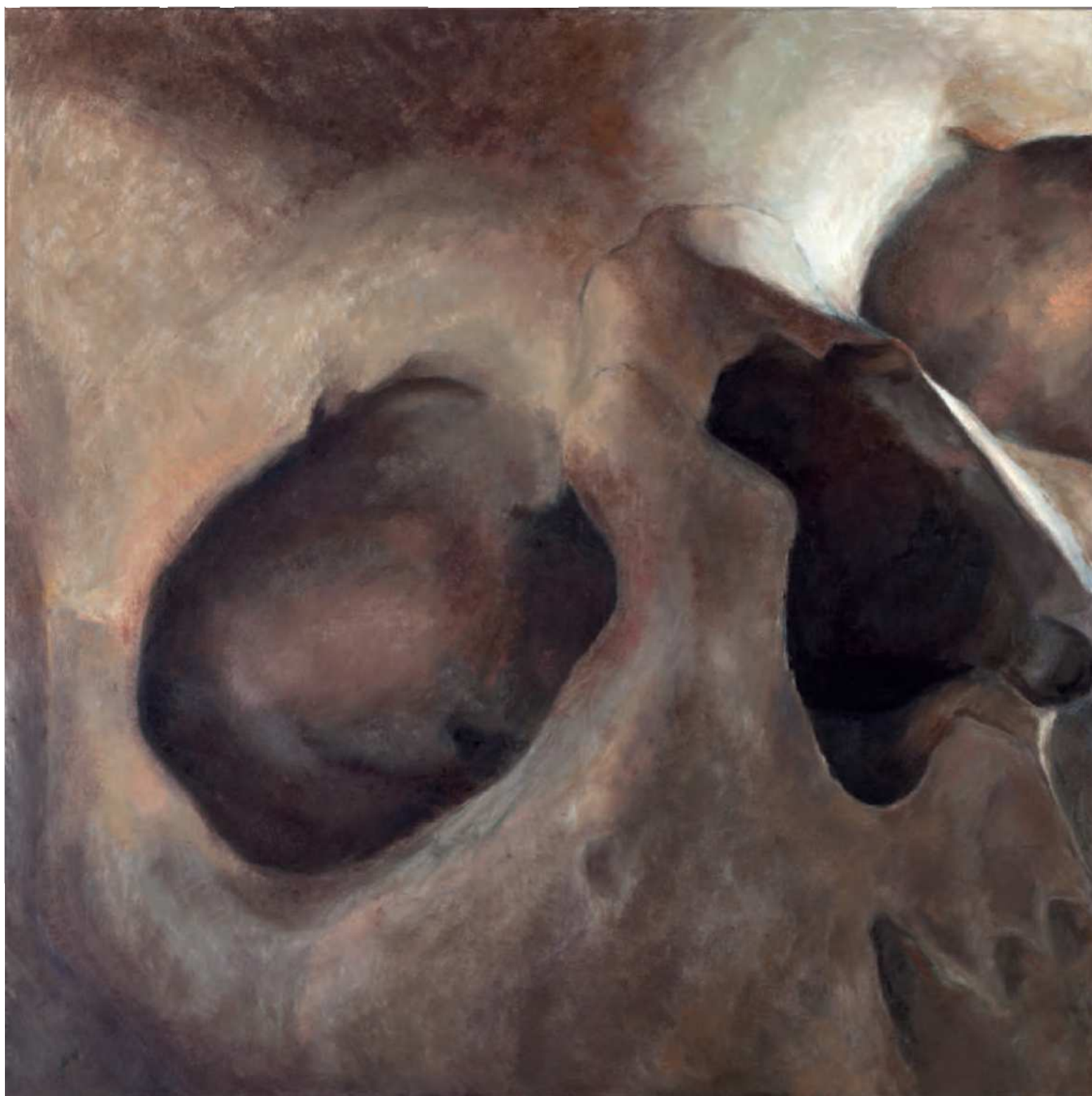
Marta Sawoni

Uciechła III, 2018, akryl na płótnie, 60 x 30 cm



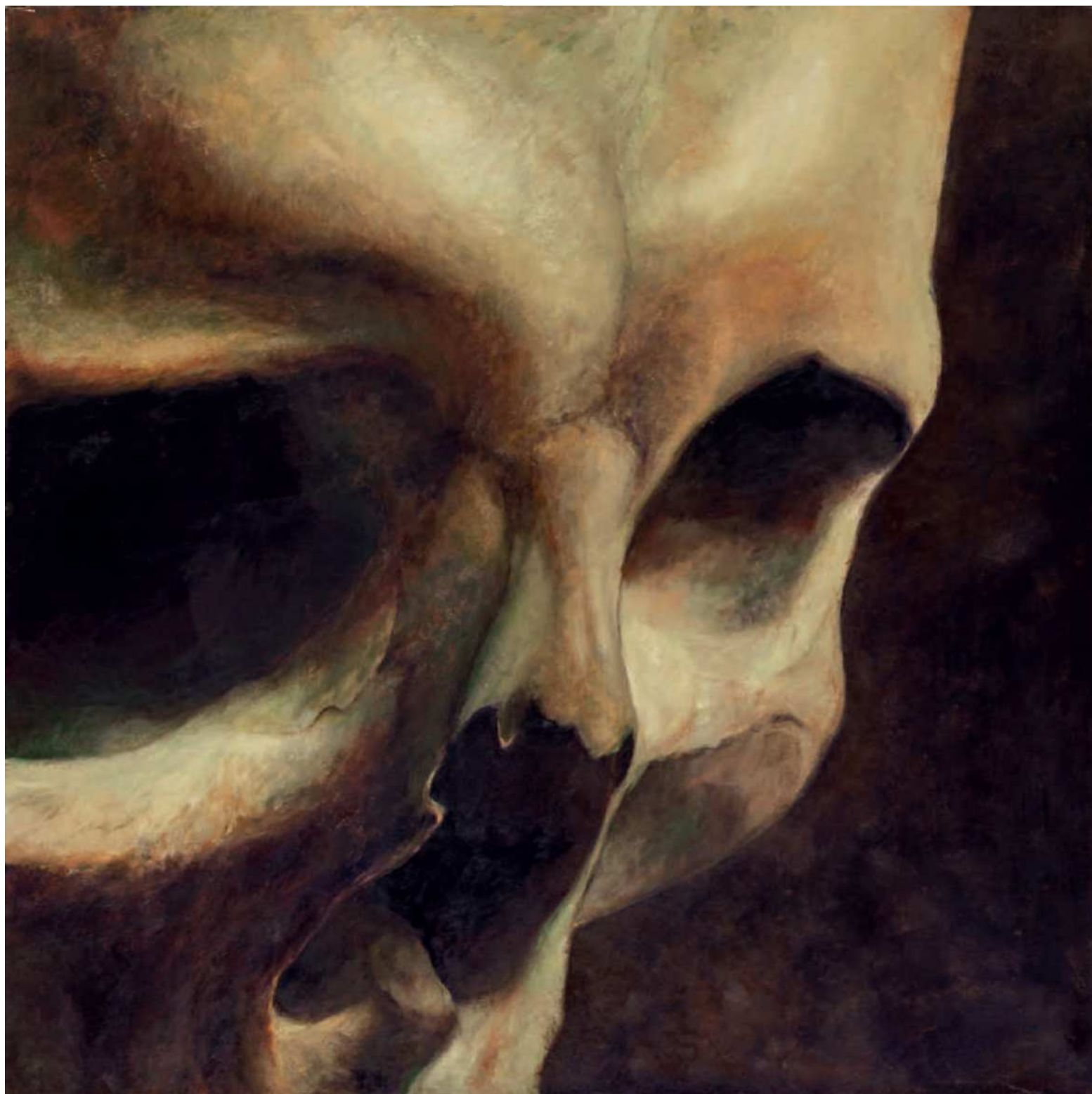
Marta Sawoni

Utchłań I, 2018, akryl na płótnie, 80 x 90 cm



Magdalena Skowron

Luna, 2016, olej na płótnie, 120 x 120 cm



Magdalena Skowron

Itł 2016, olej na płótnie, 120 x 120 cm



Radosław Suliga

Sekwencja, 2018, akryl na płótnie, 70 x 70 cm



Marek Świątek

Autoportret w stanie ciężkim, 2018, technika olej na wodorozcieńczalną, akryl na płótnie, 120 x 80 cm



Alicja Świąćka

Sunburn I, 2018, akryl na płótnie, 100 x 150 cm



Małgorzata Werla

Wyssane z palca - separowany, 2018, olej na płótnie, 100 x 120 cm



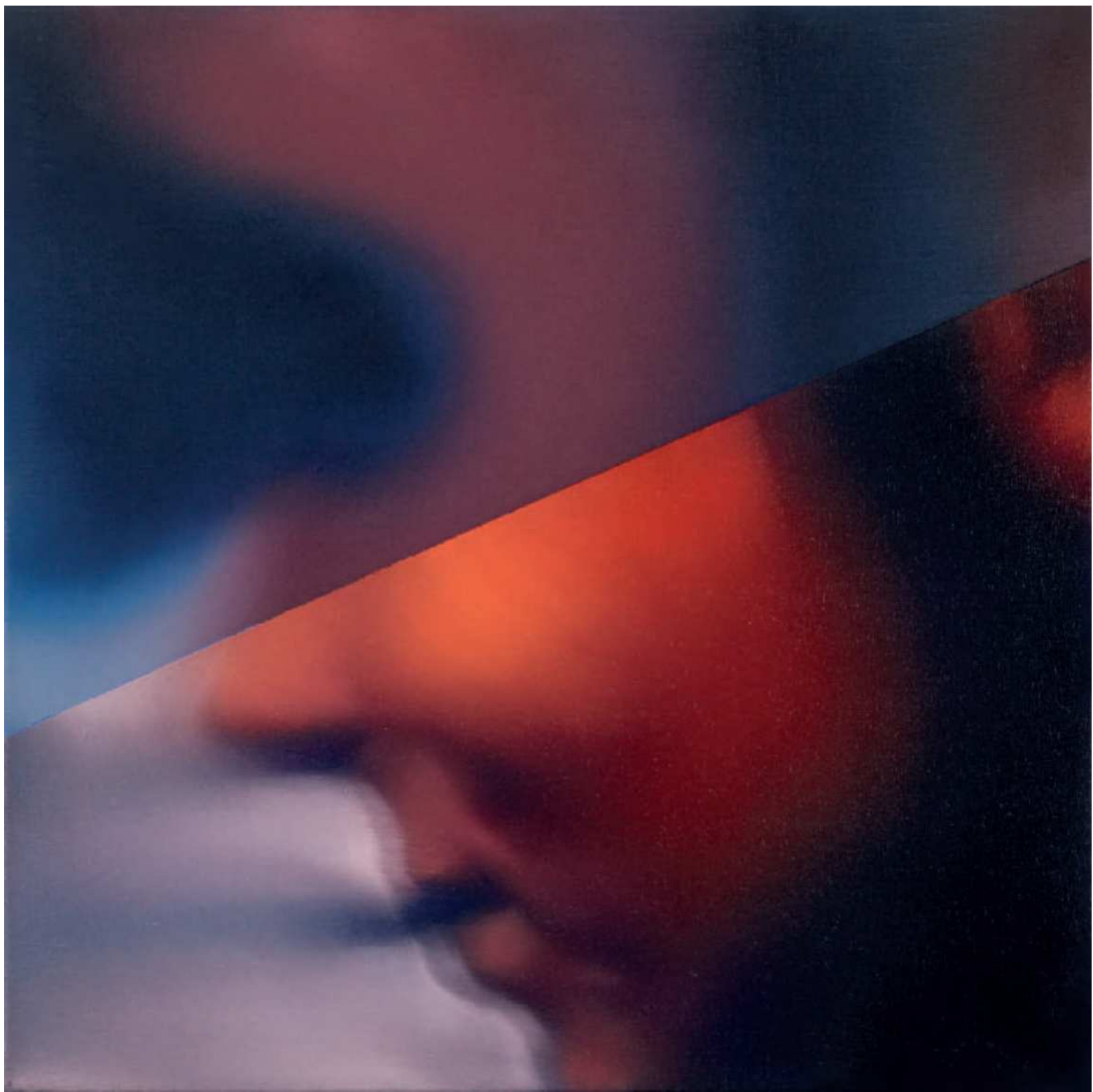
Karolina Warzocha

Gracjarnia, 2018, akryl na zagruntowanej tekturze, 100 x 70 cm



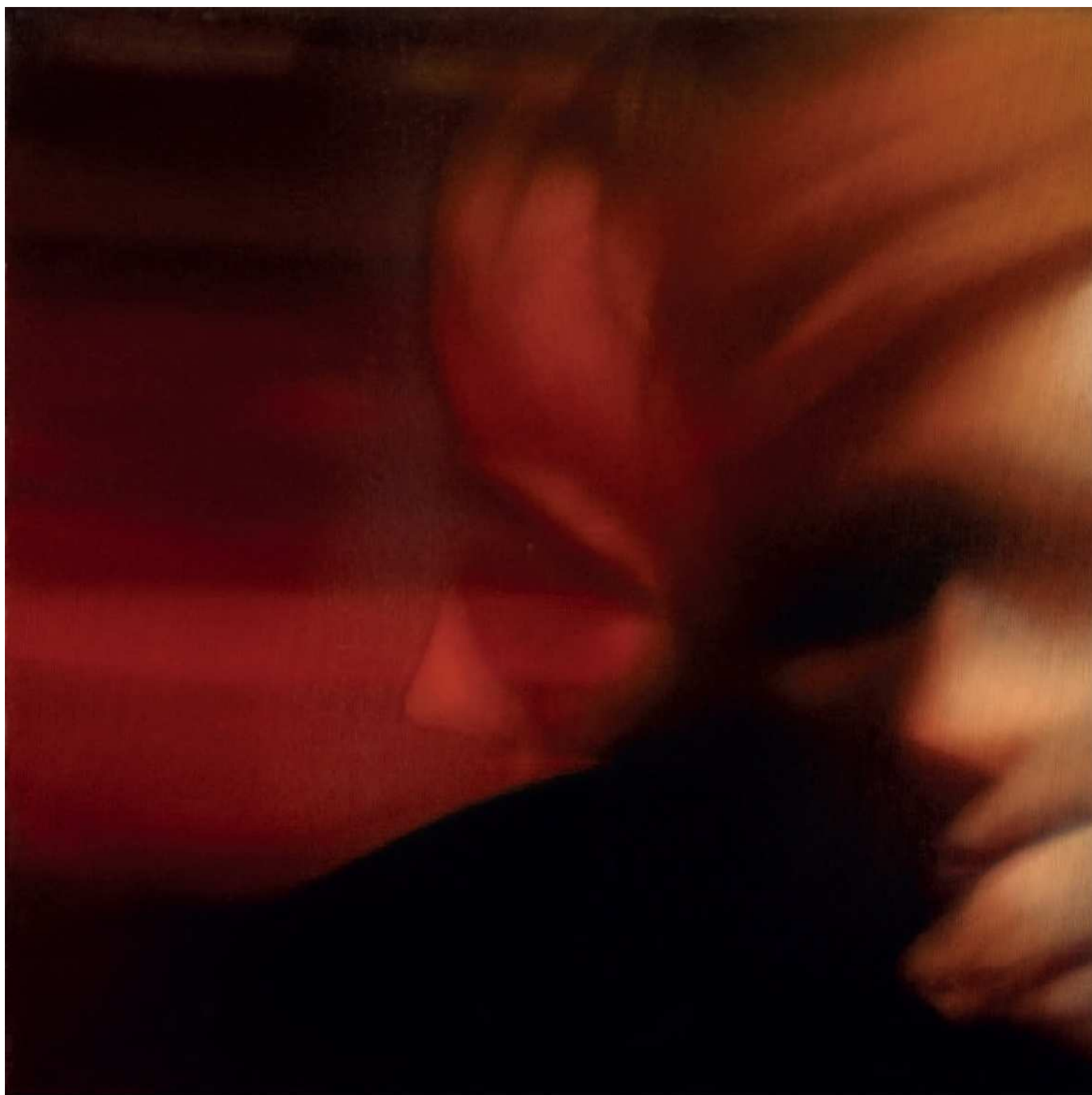
Karolina Warzocha

Strychomania, 2018, akryl na zagruntowanej tekturze, 70 x 100 cm



Tomasz Wiktor

tonia, 2018, ole, na płótnie, 40 x 40 cm



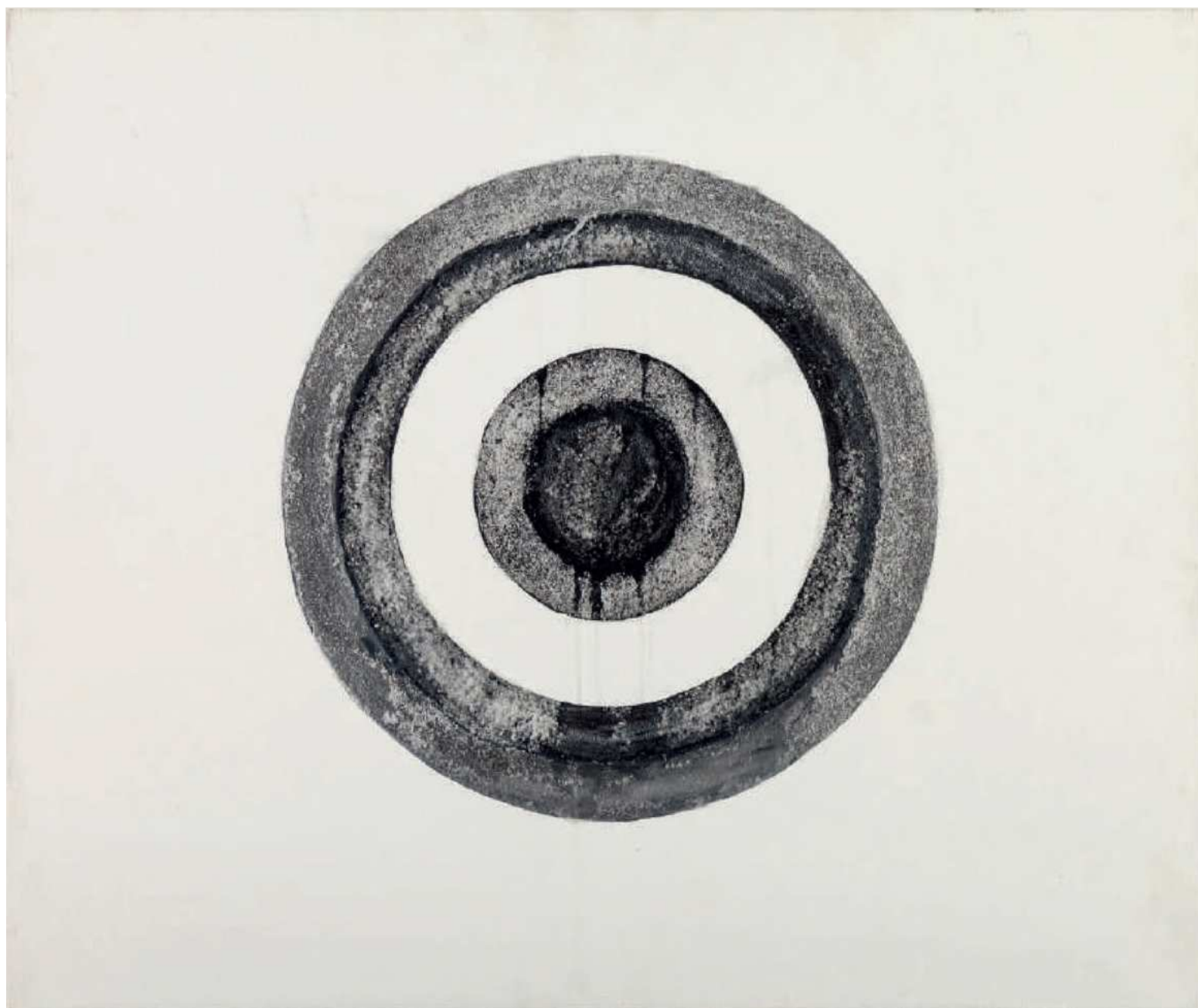
Tomasz Wilk

Echo II, 2018, olej na płótnie, 40 x 40 cm



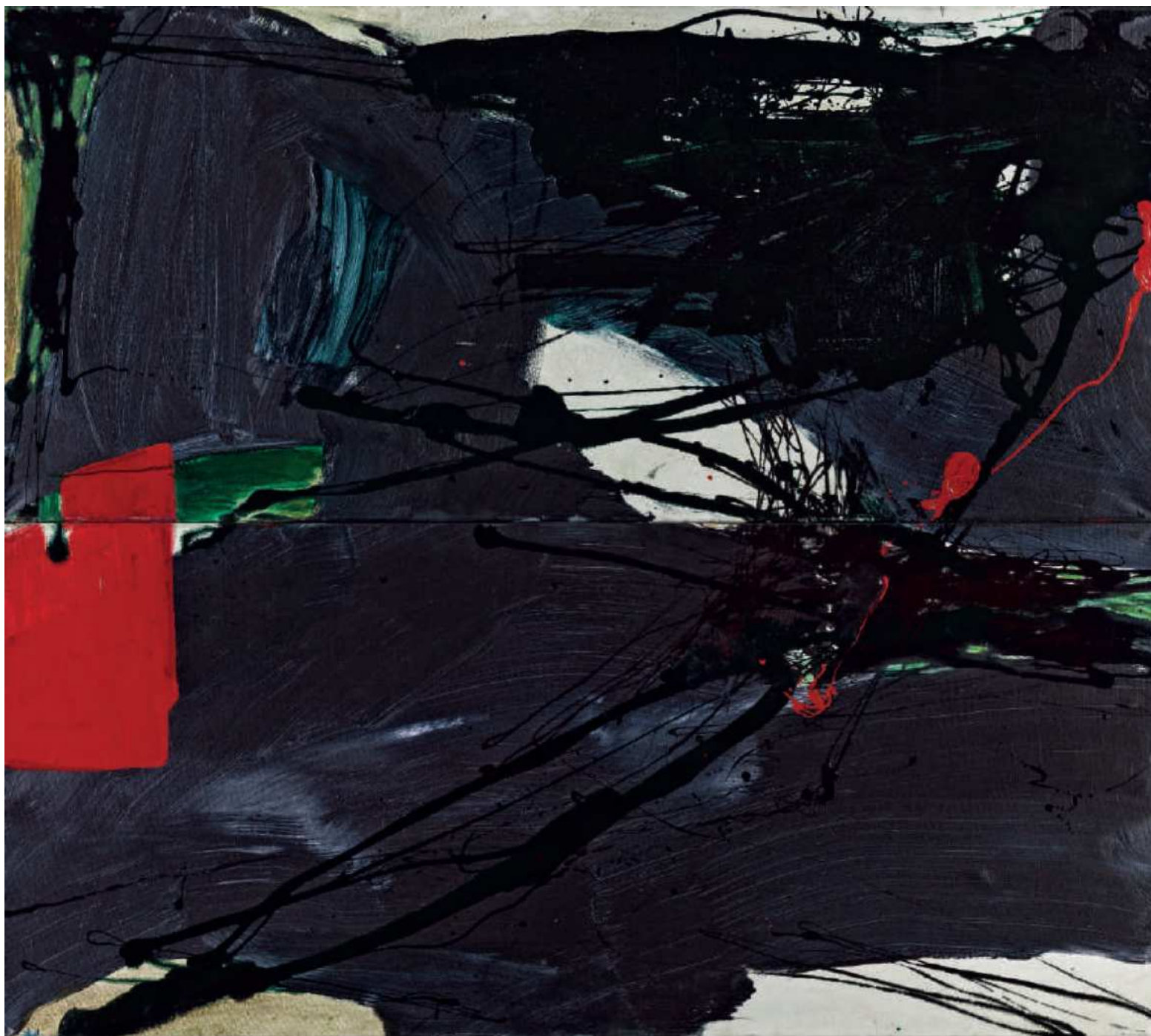
Maciej Wodiczko

Romb I, II, dyptyk, 2018, akryl na płótnie, 50 x 100 cm



Weronika Wodczak

Słodko, 2018, kolaż, 50 x 60 cm



Karolina Wojdyła

Bez tytułu, 2018, farba akrylowa, olejna ftalowa na płótnie, dyptyk, 100 x 110 cm



Kacper Woźny

Schylek – fałszywa wibracja końca, 2018, olej na płótnie, 100 x 150 cm



Barbara Wójcik

Hańczarka, 2016, akryl na płótnie, 120 x 100 cm



Barbara Wójcik

Organistka, 2017, akryl na płótnie, 100 x 140 cm



Barbara Wójcik

Bez tytułu, 2016, akryl na płótnie, 120 x 140 cm



Angelika Zajdlie

Przenikanie, 2017, szklina malarska na blasze, 50 x 70 cm



Tomasz Zjawiony

Udrzucenie, 2018, olej na płótnie, 100 x 140 cm



Tomasz Zjawiony

Żyjemy kiedyś, 2018, olej na płótnie, 100 x 140 cm



Katarzyna Żugaj

Miejski detal 2018 akryl na płótnie, 73 x 50 cm



Katarzyna Żugaj

Miejski detal II, 2018, akryl na płótnie, 70 x 50 cm



Michał Żądło

Autoportret, 2018, olej na płótnie, 50 x 50 cm



TM
S/1

WIŚNIOWA 2019

1. Międzynarodowy

Plener

Malarski

Okolice

Malarstwa

W konkursie na najlepszy obraz
Jury przyznało następujące nagrody:

I nagroda – Filip Kampka, ASP Gdańsk
II nagroda – Katarzyna Tereszkievicz, WS UR Rzeszów
III nagroda – Artur Soletskyi, ASP Lwów

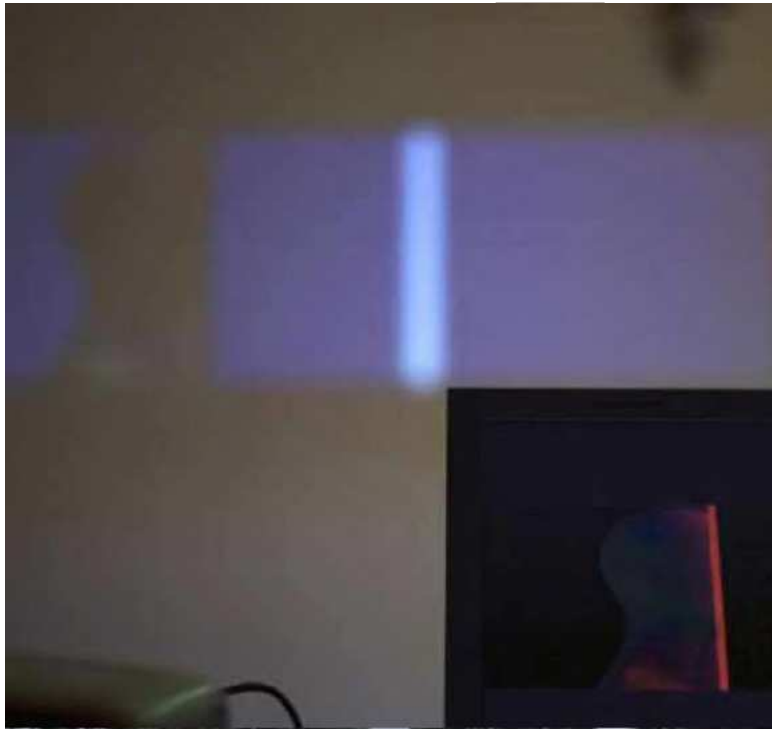




















Projekt graficzny DTP	Mirosław Pawłowski
Korekta	Bogdan Strycharz
Reprodukcje	Krzysztof Pisarek
Zdjęcia	Lukasz Kuśnierz Mirosław Pawłowski Magda Uchman Piotr Woroniec jr Katarzyna Tereszkiewicz
Logo Triennale, plakat, ulotki, bannery, informacje na Facebooku	Marcin Dudek
Druk	ARTIS Poligrafia, Toruń

Wydawca

Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

ISBN 978-83-7996-688-2



Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki

Triennale Sztuki w Rzeszowie 2019

Patronat honorowy

Prezydent Miasta Rzeszowa
Marszałek Województwa Podkarpackiego
Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego
Dyrektor Wydziału Kultury, Sportu
i Turystyki Urzędu Miasta Rzeszowa



Patronat

Rzeszowski Dom Kultury
Inżynieria Rzeszów S.A.
Kultura w Rzeszowie



Wystawa pokonkursowa

Galeria BWA w Rzeszowie
ul. Jana III Sobieskiego 18

7.03 – 7.04.2019



TM
S/1



www.bwa.rzeszow.pl
www.ws.ur.edu.pl/tms

