



TMS/2

TM
S/2

Triennale
Malarstwa
Studenckiego

TM
S/2

Organizator konkursu	Instytut Sztuk Pięknych Kolegium Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Rzeszowski
Współorganizator	Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
Kurator	Dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR
Patronat	Prezydent Miasta Rzeszowa Konrad Fijołek Marszałek Województwa Podkarpackiego Władysław Ortyl Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego prof. dr hab. Sylwester Czopek Starosta Łańcucki Adam Mieczysław Krzysztoń
Jury TMS/2 Rzeszów 2024	Prof. dr hab. Joanna Stasiak – przewodnicząca zespołu, Akademia Pedagogiki Specjalnej w Warszawie Prof. dr hab. Jarosław Bauć, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku Prof. dr hab. Tadeusz Boruta, Uniwersytet Rzeszowski Prof. dr hab. Kazimierz Rochecki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu Prof. dr hab. Marian Waldemar Kuczma, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu Mgr Piotr Rędziniak, dyrektor Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
Sekretarz TMS/2	Mgr Anna Kamycka
Miejsce i czas trwania wystawy pokonkursowej	BWA Rzeszów, 21.03–21.04.2024
Fundatorzy nagród konkursowych	Prezydent Miasta Rzeszowa Konrad Fijołek Marszałek Województwa Podkarpackiego Władysław Ortyl Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego prof. dr hab. Sylwester Czopek Starosta Łańcucki Adam Mieczysław Krzysztoń Prezesi Przedsiębiorstwa Inżynieria Rzeszów – Grzegorz Król i Tadeusz Gratkowski

Podziękowania za współpracę i pomoc w organizacji Triennale

Pani Dyrektor Wydziału Kutury i Dziedzictwa Narodowego Katarzynie Pawlak
Pani Dyrektor Instytutu Sztuk Pięknych UR dr hab. Dorocie Sankowskiej, prof. UR
Pani Katarzynie Potockiej z sekcji redakcyjnej Urzędu Marszałka Województwa Podkarpackiego
Podziękowania dla jurorów TMS/2 oraz autorów tekstów do katalogu w osobach: prof. dr. hab. Tadeusza Boruty; dr. hab. Artura Mordki, prof. UR; dr. Pawła Batorego oraz dr Agnieszki Iskry-Paczkowskiej. Dla uczestników i prelegentów towarzyszącego wystawie symposium *Miara talentu*. Dla dr hab. Małgorzaty Drozd-Witek, prof. UR i dr Magdaleny Cywickiej, dr. Piotra Woronca i mgr. Łukasza Kuśnierza za pomoc organizacyjną oraz podziękowania dla pracowników administracyjnych Instytutu Sztuk Pięknych i dla osób z innych oddziałów za pomoc biurową i administracyjną.

Obrazy Jury **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



z potrzeby malowania

dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR | kurator Triennale Malarstwa Studenckiego / 2



Piszę ten tekst już po wystawie finałowej Triennale Malarstwa Studenckiego (w skrócie TMS/2), której otwarcie odbyło się 21 marca 2024 r. Bisko sto prac malarskich studentów uczelni i wydziałów artystycznych z terenu Polski zdobyło ściany Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie. Sukces pierwszej edycji Triennale w 2019 r. zachęcił nas do kontynuacji przedsięwzięcia, jednak z racji na pandemiczne okoliczności dopiero po pięciu latach. Druga edycja projektu, którego organizatorem jest Instytut Sztuk Pięknych Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, a współorganizatorem Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, zgromadziła 249 indywidualnych zgłoszeń elektronicznych i 788 prac malarskich. Zgodnie z regulaminem jury konkursu w składzie: prof. dr hab. Jarosław Bauć, prof. dr hab. Tadeusz Boruta, prof. dr hab. Marian Waldemar Kuczma, prof. dr hab. Kazimierz Rochecki, prof. dr hab. Joanna Stasiak – przewodnicząca zespołu oraz mgr Piotr Rędziniak dokonało wyboru prac do wystawy finałowej TMS/2 oraz wskazało obrazy i autorów do nagród konkursowych. Muszę powiedzieć, że było o co walczyć, gdyż uroczyste wręczenie pięciu nagród finansowych na łączną kwotę 35 000 zł oraz propozycje wystaw indywidualnych i zbiorowych dla laureatów w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych i Galerii r_z/ORz ZPAP miały miejsce podczas wernisażu triennale pośród wybranych drogą konkursu obrazów 47 autorów. Ekspozycja wzbudziła duże zainteresowanie wśród zwiedzających i stanowiła wartościową propozycję wystawienniczą w programie wystaw rzeszowskiej Galerii BWA.

Refleksja o samym studenckim malarstwie przychodzi później, ocena jakości prac potrzebuje czasu, osadzenia w aktualności wizualnych działań artystycznych, których wielość powoduje zacieranie się dziedzinowych różnic, jednocześnie pozwala przyrzyć się malarstwu jako wyborze kreacji. Przydaje się również porównanie z pierwszą edycją triennale, w której ton wyznaczały figuratywne przedstawienia o charakterze symbolicznym i naturalistyczne studia rzeczywistości. Jak wygląda studencka twórczość inspirowana, po pierwsze, samą uczelnią i programem studiów, po drugie, osobistymi doznaniem i treściami wynikającymi z potrzeby dorównania mistrzom lub szukania własnych dróg, rozwiązań ideowych i warsztatowych? Czy możliwe jest wyodrębnienie różnic warsztatowo-pracownianych w poszczególnych ośrodkach akademickich w Polsce? Takie badanie miałoby w tej sytuacji charakter wrażeniowy i niemiarodajny z racji bardzo wybiórczego doboru obrazów z poszczególnych uczelni, z których niektóre ośrodki nie były reprezentowane na wystawie końcowej. Kondycję konkretnych podmiotów musiałyby określać również prace słabsze, nieuczestniczące w wystawie, odzwierciedlające jednak pewne tendencje obrazowania. Jedno wydaje się niezmiennie: to warsztat, który nobilituje wizualny przekaz obrazu i pozwala punktować rzetelność wykonania w znaczeniu również technicznym. Na wystawę finałową dostały się prace, które można czytać na poziomie znaczeniowym, mające przesłanie natury ogólnej, a także takie, które mówią o swojej piktoralnej naturze płótna pokrytego farbami. Umiejętność określenia zakresu problemu malarskiego z pominięciem popisowego natłoku efektów to trudne zadanie dla młodych malarzy, których cechuje swoista euforia i radość wpisana w charakter poznawania, w odróżnieniu od minimalistycznej redukcji znaków i sygnałów malarskich właściwej – być może – dla nieco starszych twórców.

Tak jak w 2019 r. mieliśmy mnóstwo obrazów do przejrzania. Obowiązek ten spoczywał przede wszystkim na jurorach, którzy musieli odrzucić prace słabe i średnie, gdyż – podobnie jak w innych dziedzinach – poziom świadomości i umiejętności warsztatowych jest zróżnicowany i ta faza selekcji – myślę – nie stanowiła większych trudności. Wybór prac ciekawych, dobrych, interesujących, wśród nich tych nominowanych do nagród,

był znacznie trudniejszy, wymagał ustalenia hierarchii cech dzieła, także tych akceptowanych w zespole jurorskim podczas obrad. Zatem werdykt nie mógł uwzględniać średniej ocen, ale musiał być wynikiem wypracowania jednomyślnego stanowiska – konsensusu. Stało się tak, że nagrody otrzymali autorzy za poszczególne obrazy, mając jednocześnie w autorskiej propozycji inne prace stanowiące spójny zestaw stylistyczny, wzmacniający autorską propozycję i mówiący coś o indywidualnej drodze poszukiwań. Ocena jakości artystycznej obrazów należy do jurorów, którzy opierając się na na własnych doświadczeniach, nadają punkty za poszczególne obrazy, a ich suma to wynik pozycjonujący autora i jego prace na liście rankingowej. Jako że pojemność galerii jest zazwyczaj – i tu również – ograniczona, stanowi okoliczność weryfikującą, gdyż na wystawę trafia w sumie niewielka część wszystkich zgłoszonych prac, co świadczy o prestiżu triennale, ale jednocześnie rodzi niedosyt, że można było przyjąć nieco więcej ciekawych prac. W tej sytuacji wyróżnieniem stało się samo uczestnictwo w wystawie TMS/2, możliwość zawarcia znajomości i kontaktów podczas wernisażu wystawy głównej oraz późniejszych towarzyszących przedsięwzięciu wystaw laureatów, na co liczę w odniesieniu do studentów Instytutu Sztuk Pięknych i ich szerszych kontaktów artystycznych w przyszłości. Dalsze twórcze działania tych malarzy zdeterminowane są wizualną ciekawością świata i tymi uroczystymi momentami nagród i wyróżnień dającymi energię i utwierdzającymi w słuszności wyboru malarstwa jako nośnego środka wypowiedzi artystycznej.

I na koniec: samo malarstwo w polifonii aktualnych, artystycznych wystąpień zyskało w procesie pozycję medium, którego wyjątkowość nie może wynikać tylko z historycznej przestrzeni dokonań mistrzów ani – jak sądzę – z absorbowania elektronicznych algorytmów. Jakkolwiek intelektualne, to jego inteligencja nie jest sztuczna, gdyż jest poparta cielesnością i odnosi się do ciała, jego ruchomości, inteligencji, emocji wraz z intuicją i jej nieustannym weryfikowaniem przez rzeczywistość. Jedno jest niezmiennie: to ciągłe poszukiwanie odpowiedzi, fascynacja lub zdumienie światem. Fenomen nowych spojrzeń na rzeczywistość, tę potoczną, w której odkrywa się niespotykane wcześniej sensy i wrażenia. Mierzenie się z zewnętrzną wizualizacją nośników obrazu albo wywoływanie treści psychicznych, autowizualnych obleczone w piktoralny proces. Malarstwo nie przechytrza samego twórcy ani odbiorcy, jest w swoim zawikłaniu proste, być może dzieje się tak z powodu jego fizycznej materializacji, w której intelektualny koncept otrzymuje efekt cielesnej aktywności, wymagającej fizycznego utrudzenia, wrodzonych i wypracowanych cech jego twórcy. Jest zadziwiające, że młody artysta obracający się w otoczeniu elektronicznych rzeczywistości kuszących swoją wielomożliwością wybiera jednak elementarny kontakt z materią malarstwa. W jakim stopniu dzieje się to za sprawą pedagogów uczelni reprezentujących średnie i młodsze pokolenie, a ile jest w tym osobistej potrzeby powrotu, kontynuacji? Z pewnością przebywanie pośród przestrzeni malarskiej na terytorium umownego świata poparte osobistą realizacją w obrazie i wobec jego natury to niezwykle przeżycie. Potwierdzam to jako malarz, a tu jako obserwator i świadek początków artystycznych sukcesów, a w przyszłości może karier młodych malarzy.

Można zatem powiedzieć, że śmierć malarstwa jest po raz kolejny odroczone a obserwując cykliczność zjawisk, chyba nigdy nie nastąpi, widząc kolejne technologiczne mody, tendencje w swoim rozkwicie, przesileniu i regresie, w tym samo malarstwo wydające się wciąż jakby w stadium początku, tak jak rodzi się kolejny utalentowany, malarz, jego fascynacja, zapał i jego nadzieja na twórczą samorealizację. ■

Rzeszów, kwiecień 2024



Obrady Jury **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024

jakie jest malarstwo młodych?

prof. Tadeusz Boruta | Uniwersytet Rzeszowski

Każda forma cyklicznych wystaw zbiorowych o charakterze przeglądowym, otwartych na możliwie szerokie grupy twórców, obok walorów artystycznych ma wymiar poznawczy. Diagnostuje stan sztuki w zakresie wytyczonych przez organizatorów ram formalnych oraz pozwala obserwować przemiany i tendencje następujące w określonym przedziale czasu. Takie założenia rozeznania najmłodszej „sceny sztuki” towarzyszyły organizatorom 2. Triennale Malarstwa Studenckiego adresowanego do studentów kierunków artystycznych z całej Polski oraz do absolwentów, którzy obronili dyplom artystyczny w roku poprzedzającym Triennale.

Obecne Triennale jest dopiero drugą edycją prezentacji, ale już cieszy się olbrzymim zainteresowaniem młodych malarzy, o czym świadczy liczba 788 obrazów zgłoszonych do prezentacji przez 249 twórców. Tak masowy udział daje wgląd w stan edukacji artystycznej i pozwala na refleksję o kondycji młodego malarstwa w naszym kraju.

Wnioski trochę zaskakują. Mimo że od kilku dekad wieszczy się upadek tradycyjnych mediów artystycznych na rzecz multimediiów, instalacji artystycznych i działań performatywnych, to z perspektywy 2. Triennale Malarstwa Studenckiego należy stwierdzić, że w swojej masie młodzi adepci sztuki ciągle chcą malować w formie tradycyjnej: farbami olejnymi lub akrylowymi na płótnie. Co więcej, jest to malarstwo przedstawiające, często realistyczne, najczęściej figuratywne. Na tegorocznym konkursie bardzo niewiele było obrazów abstrakcyjnych oraz plastycznych „wyjść” poza płaszczyznę płótna. To świadczy, że tradycyjne, warsztatowe pojmowanie malarstwa jako transpozycji realności przestrzennej na płaszczyznę obrazu ciągle przyciąga uzdolnioną młodzież i jeszcze długo będzie podstawową formą ekspresji artystycznej. Bez przesady można stwierdzić, że tak konserwatywnie rozumiana forma wyrażania się poprzez malarstwo jest swoistym archetypem wśród twórców sztuk pięknych, zarówno w dawnych wiekach, jak i obecnie, a zapewne pozostanie takowym w przyszłości. Mimo sięgających początków XX wieku awangardowych tradycji redefininiowania pojęć określających sztukę (pionierskie próby Marcela Duchampa), ciągle olbrzymim powodzeniem na uczelniach artystycznych cieszą się kierunki edukujące malarzy, a sale wystawowe, muzea czy domy aukcyjne pełne są współczesnych obrazów.

Przyglądając się pracom przysłanym na 2. Triennale Malarstwa Studenckiego, nasuwa się także inna refleksja. Mimo olbrzymich przemian w sztuce, na kierunkach artystycznych w Polsce ciągle dominuje uczenie malarstwa w kategoriach i kryteriach wziętych z tradycji koloryzmu. Od blisko stu lat kierunek ten opanował edukację artystyczną, gdyż dawał on całościowy, komplementarny zbiór zasad i reguł, zgodnie z którymi należy malować obrazy, a tym samym koloryzm znakomicie nadawał się do nauczania i wydawania sądów wartościujących.

Na 2. Triennale Malarstwa Studenckiego najbardziej zaskoczyła mnie nieobecność w twórczości młodych aktualnych tematów ze świata społeczno-politycznego. Patrząc na obrazy prezentowane na wystawie w rzeszowskim BWA, miałem wrażenie, że studenci i absolwenci kierunków artystycznych żyją pod kloszem, wyizolowani od zjawisk, które w ostatnich latach dotkliwie nas dotyczyły, budziły emocje i lęki. Na konkursie brak było prac, które poruszałyby problematykę pandemii, wojny na Ukrainie, migracji, ekologii i innych doświadczeń obecnych w przestrzeni publicznej, budzących globalne i indywidualne emocje, a przy tym znajdujące wyraz w twórczości wielu współczesnych artystów.

2. Triennale Malarstwa Studenckiego stawia pytania, na które trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Czy młodzi adepci sztuki malarskiej, ignorując dominujące tematy społeczno-polityczne, w swojej twórczości izolują się od głośnego, natarczywego „tu i teraz”? Czy też jeszcze artystycznie nie dorośli, by wyrazić w twórczości specyfikę sceny, w której przyszło im żyć? Może uczelnie artystyczne nie przygotowują studenta do szukania formy plastycznej, która udźwignęłaby doświadczenia czasu i miejsca lub byłaby wyrazem buntu tak często przypisywanego kolejnym pokoleniom młodych twórców próbujących zaznaczyć swoje istnienie i odmienność. ■



Obrady Jury **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024

przyjemność oglądania / po-wystawie

dr Agnieszka Iskra-Paczkowska | Uniwersytet Rzeszowski

...kiedy przechodzi się od dzieła do dzieła,
trzeba zachowywać się jak antropolog,
który na każdej nowej wystawie poznaje inną kulturę...

Hal Foster, *Powrót realnego*

Wystawa w rzeszowskim BWA, dostępna dla odwiedzających od 21.03 do 21.04 bieżącego roku, była prezentacją ponad stu prac wyłonionych przez jury spośród niemal ośmiuset zgłoszonych na Triennale Malarstwa Studenckiego – TMS/2. Wernisaż wystawy był także rozstrzygnięciem konkursowej strony przedsięwzięcia, uhonorowaniem obrazów nominiowanych, wyróżnionych i laureatów nagród głównych.

Wprawdzie artysta ściga się przede wszystkim sam ze sobą, ale funkcjonuje w świecie sztuki, a mówiąc szerzej – w przestrzeni społecznej, w której rankingi czy konkursy stanowią jakąś formę potwierdzenia i ważnej, zwłaszcza dzisiaj, promocji. Zapewne jest to istotne szczególnie dla młodych twórców, gdy to potwierdzenie pochodzi od innych artystów – z „pola sztuki” (odwołując się do terminu Pierre’a Bourdieu). Sukces często jest sprowadzany do osiągnięć w „polu produkcji kulturalnej”, a ta ekonomiczna pragmatyka bywa niszcząca.

Wystawa to także szansa wzajemnego, pokoleniowego „zobaczenia” się i skonfrontowania. To też okazja dla tych, których sztuka interesuje, są jej ciekawi. Z tej perspektywy chciałabym podzielić się swoimi wrażeniami, które, siłą rzeczy, będą i subiektywne, i fragmentaryczne. Ekspozycja w BWA atakowała bowiem różnorodnością; obrazy wchodziły ze sobą w często zaskakujące interakcje. Rozumiem jednak, że kurator wystawy na pytanie Briana O’Doherty’ego – jak dużą przestrzeń powinno mieć dzieło sztuki, by mogło „oddychać” – musiał znaleźć salomonową odpowiedź, żeby udało się zaprezentować jak najwięcej prac.

Można się zastanawiać, czy (poza oczywistą wspólnotą pokoleniową) coś młodych twórców łączy. Przeważają obrazy olejne, pojawia się tempera, akwarele, akryl, węgiel, ołówek, spray, gwasz, barwniki naturalne (henna, olej, nawet orzech włoski, olsza czarna, glina lubelska, szkło wodne, siarczan żelaza), środki wybielające, wełna; techniki własne i mieszane, transfer na płótno, ksero; len, płótno, papier, deska, folia, płyta MDF, karton i blacha. W tej różnorodności widać poszukiwania warsztatowe – własnej formy, środków wyrazu, technik i materii; zróżnicowanie stylistyki i estetyki odpowiadające indywidualnej wrażliwości i malarskiemu temperamentowi. Rezultatem są zarówno obrazy figuratywne, zbudowane na konkretnym detalach, obiektywizmie przedmiotu obecnego w prze-

strzeni, jak i abstrakcje, w których człowiek czy rzecz roztopia się w materii malarskiej.

Używają takiego tworzywa, jakiego dostarcza im współczesność. To z jednej strony przekonanie o wyczerpaniu tradycyjnych form sztuki i wypracowanych w jej ramach paradygmatów (łącznie z ich możliwymi przekroczeniami), z drugiej zaś postulowana (oczekiwana?) jako szczególna wartość nowość, co często stoi w sprzeczności z autentycznością (prawdą dzieła). Ta bowiem wiąże się z działaniem zawieszającym kryteria zewnętrzne (a takim jest nowość jako wartość kulturowa). W sztuce wiarygodne przekroczenie tego, co było, musi wynikać z wewnętrznej logiki procesu twórczego, nie zaś z oddziaływań presumpcyjnych. Pojawia się w planie czy to indywidualnym jako progres artystyczny. Nowość intersubiektywnie dostrzegana wymaga określenia innych parametrów: jako wartość dzieła jest możliwa do określenia tylko w ramach strategii dla sztuki właściwych i znajomości tradycji. Autonomia dzieła – samowystarczalność obrazu – znika, staje się bowiem kategorią relacyjną w procesie wartościowania.

Formuła wystawy, jaką proponuje TMS/2, izoluje dzieła od kontekstów, które nie są z nimi bezpośrednio związane (choćby z pokusy metody biograficznej, z prostej przyczyny – braku danych), co uważam za zaletę, gdyż pozwala skupić się na samych obrazach, języku malarskim, autentyczności osobistej wypowiedzi. Widać w nich obszary tematycznie najbliższe, najsilniej angażujące, prowokujące do tego szczególnego sposobu porządkowania świata, jaki jest rezultatem twórczego kształtowania. Jak pisał Jerzy Wolf: „Człowiek do malarstwa się bierze, by organizować swoje własne odczucia”.

Obrazy, które przyciągają wzrok kolorem, plamą, gestem: abstrakcje chromatyczne w zgaszonej, wąskiej, organicznej paletce barwnej – „Chryst”; monochromatyczna, w ugrach i rdzawych brązach „Powierzchnia Zużyta” wydobywająca walory estetyczne tego, co zdegradowane; miedziano-szare dyptyki „Začmienia”; otwarte kompozycje ekspresyjnych – od głębokich kobaltów po gołębie błękity – „Śladów”; szlachetnie przydymiona paleta, miękkie, rozmyte smugi koloru „Wspomnienia”. Wyraźny ślad duktu pędzla, nasycony, intensywny kolor to ekstatyczne „Kalenie autorytetu” w kakofonii zagęszczonych plam i smug, białych form i rozmytych żółci,

brudnej czerwieni; „Paranoja rośnie w izolacji” – płatanina barw, linii wertykalnych i diagonalnych daje obraz zadziwiająco harmonijny; mocne, czyste kolory, dynamiczne kompozycje i rytmiczność, „Three Witches” i „Trash”.

Rzeczywistość – ta meta ta physica – wypreparowana niemal do graficznego znaku, sterylna w „K1”, „K3”, „K4”, „O1” – płasko kładzione czyste, pastelowe kolory, łagodne tonalne przejścia; trzy odsłony „Pejzażu metafizycznego”, świata in statu nascendi, na krawędzi istnienia.

Na wielu obrazach można było zobaczyć to, co najbliżej – potoczność, codzienność, czasem sprowadzoną do detalu, faktury, rytmu w codziennym zapętleniu niedostrzeganych, jak w akrylach na płótnie – „Bez tytułu”, gdzie ślady referencji odsyłają do tkaniny, gęstych, rytmicznych splotów ze śladami zużycia, do kostki brukowej, pęknięć w asfalcie, które w monochromatycznych obrazach ujawniają estetyczny potencjał. „Simple thing” to miękka plama koloru, malarskość skrywająca filiżankę, łyżeczkę w bliskim, lekko przeskalowanym kadrze. „Klisze” i „Kable”, utrzymane w ciepłych szarościach, precyzyjne i oszczędne, elegancką formą sprowadzają banalną sytuację przedmiotową do atrakcyjnej wizualnie, wyrafinowanej kompozycji. „Martwa natura z czerwonym śrubokrętem” – klasyczny temat malarstwa nasycza energią światło, piękna paleta barw i zwyczajność wesołego rozgardiaszu na pracownianym stole. Dzień z życia młodej bohemy, nieco ironicznie, szkicowo rozpisany został na „Kawkę” (wielkomięjski poranny tłok, kubek z kawą w dłoni podmiotu lirycznego), „Pracownia” (neutralna, ciemnobrunatna przestrzeń, w niej trzy czarno ubrane postaci), „Epilog” (bohater na tle, jak można domniemywać, swojego obrazu pogodnej natury).

„Bez tytułu”, gwasz na papierze, rozбивa jednorodną strukturę obrazu, łącząc w spójną kompozycję szorstko malowany portret w wąskiej gamie szarości, zdjęcie, białe ścinki papieru, nożyczki, nożyk. „Zapiski z pewnej niezwykłej nocy” – nastrojowy, wyciszony, subtelnie oświetlony obraz obrazu z aktem w tle.

„Druga Trzydzieści”, „Melatonina” to obrazy niepewnego, podległego czasowi statusu podmiotu: stonowana, wąska kolorystyka zacierająca kontury oddaje płynność „ja”: nakładające się i przenikające ujęcia – twarz, plecy, cień, wnętrze dłoni; „SAMSARA” – buddyjski cykl nieustających przemian – uosabiają trzy szkicowo malowane męskie sylwetki. „Wspomnienia 2” zaludniają dziesiątki twarzy ginących w mroku, tylko część z nich ocala w czasie strumień pamięci – wąska smuga pomarańczowego światła. Napięcie między różnymi materiałami (szal w czystych, nasyconych barwach, grynszpan szlachetny miedzianej płyty, spływające krople wody, przetarta struktura tynku), ich odporność i degradacja – „Rejestr upływającego czasu”, który dla wszystkiego, co istnieje, płynie inaczej.

Różnorodne nawiązania do tradycji portretu (autoportretu?) klasyczny motyw reinterpretują w indywidualny sposób. Dominują przedstawienia realistyczne, co w przypadku portretu oznacza uchwycenie zarówno podobieństwa fizycznego, jak i charakteru czy egzystencjalnej prawdy osoby. „Twój ananas” to pogodny portret dziecka z kolorystyczną dominantą kobaltu (tła, koszulki i czapeczki); tytułowy „ananas” może w równej mierze dotyczyć żółtej aplikacji zdobiącej czapkę co temperamentu samego malca. „Sen” utrzymany w ciepłych, jasnych barwach, szerokim planie dającym uczucie komfortu i spokoju; „Sen (w różu i zieleni) II” – bliski kadr twarzy i dłoni śpiącej dziewczyny, skąpany w nierealistycznym, opalizującym świetle. „Dyferencja” napięcie emocjonalne buduje na kontrastach: mocnej czerwieni tła, od którego ostro odcina się czerń włosów i biel twarzy portretowanej dziewczyny; „Rozpadało się” to hiperrealistyczny obraz kropel deszczu na dziewczęcej twarzy wypełniającej cały kadr; “That eye-on-the-object look” – kompozycja obrazu, zgodnie z tytułem, twarz portretowanej skrywa w cieniu, przesuwając uwagę na świetlisty obiekt i wysunięte ku niemu dłonie. „Bezdomny” – mocne pociągnięcia pędzla wydobywają z gładkiego, ciemnego tła zmęczoną męską twarz o ostrych rysach; „Dusza przebadana I” – wąska paleta zgaszonych barw i przeskalowany, wielkoformatowy schemat mózgu zatracza jakikolwiek ślad indywidualności. „Bez tytułu” – oszczędny, powściągliwy w formie olejny portret młodej dziewczyny, utrzymany w ciemnej tonacji podkreślającej jasną karnację twarzy i rąk, złociste pasma rozpuszczonych włosów; „Płaczka” – wprost na nas patrzy dziewczyna w czerni siedząca na trawie, niewzruszona, w eleganckiej pozie; w tle widać rozlewisko, drzewa pod wodą, niepokojące poczucie dysonansu wzmacnia biały kot zastępyły z myszą w zębach.

Obrazy narracyjne, umieszczające swoich bohaterów w dookreślonej przestrzeni, kontekście społecznym to studia samotności („Zagubiona”: blade, nagie ciało topielicy unoszące się na wodzie, w płasko malowanym post-industrialnym pejzażu); dyskomfortu („Brud I”, „Brud II”: ciasny kadr, chłodna kolorystyka fotograficznie ujętych detali i naga sylwetka myjącej się dziewczyny; znakiem wyobcowania z własnego ciała jest krzycząca żółć gumowych, roboczych rękawic na jej dłoniach); alienacji („The Village Girls During a Hypnosis Class”: sala, fotele, grupka młodych ludzi w solipsystycznym zapętleniu; scena zbudowana na kontrastach kolorystycznych – ciemne tło, białe twarze, ręce, skarpety, koszule); dramatycznych powiązań („1–2”: w sterylnej szarości realistyczna fizyczność ciał we wzajemnej relacji, podkreślonej czerwoną kreską drastycznej separacji). Tryptyk „Bez tytułu” powtarza – w zgaszonej kolorystyce – motyw dłoni podnoszącej kartę ze stołu; „Oczekiwanie” (obiekt): krzesło i narzucony na nie olej na płótnie z zarysem ubrania, z potencjalną obecnością człowieka, a może z jej śladem; „Time Sheller”, „Time Sheller I”: transgresyjna rzeczywistość hal, „twarze” manekinów?, robotów?, AI?, w których zaciera się granica między ludzkim a nie-ludzkim.

Dzieło wyrasta z ducha czasu, obrazy mówią coś nie tylko o kondycji pokoleniowej fali malarskiej, ale też o kondycji świata, która się w nich ujawnia: jeśli natura, to zdegradowana lub zagrożona. „Koza” – utrzymamy w subtelnych, rozbielonych szarościach obraz zwierzęcia w wiecznej niewoli; dystopijny cykl „Folwark Zwierzęcy” – ultramaryna jak czeluść piekielna, mocna plama realistycznych obrazów zwierząt hodowlanych uchwyconych w nienaturalnym, dramatycznym ruchu, przeniesionych w przestrzeń dramatu i agonii; „Przecinające” – utrzymane w chłodnych błękitach i kobaltach dzikie zwierzęta-hybrydy zatrzymane w ekspresyjnym, szalonym pędzie przez wymarły las, czerwony błysk (szaleństwa, groźby?) w oku jednego – obraz jak z onirycznego snu; „Siemiargł”: zwierzę czy/i wschodniosłowiański bóg malowany ekspresyjną plamą; „Żółty pies” sprowadzony w istocie do znaku; „Don Kichot – Człowiek z Człowieka” – apokaliptyczna wizja zwartych szeregów ludzi, turbin wiatrowych, nagiego człowieka dosiadanego przez konia.

„Bez tytułu” – pozbawiona ludzkiej obecności postindustrialna przestrzeń w kompozycjach otwartych, sepiowe bloki i faktura tła; „Krakowskie Przedmieście” – duch realnej przestrzeni miasta uchwycony w zagęszczonej formie palimpsestu, kolażu wysokiego z niskim, politycznego z religijnym, codzienności ze świątecznym; „Tłum” – ironiczny kontrast tytułu z pustą, sterylną przestrzenią peronu dworca, metra?; „Torowisko” – gra z realistycznym pejzażem: perspektywa z okna pociągu, mocna plama ciemnych składów, ostra żółć nieba, błękitna plama odległych budynków, kolor i skosy dynamizują kompozycję; „Za oknem”, z cyklu niepokój: obraz pożogi – kadr zawężony futryną okna – czerń kłębow dymu, ostra czerwień rozżarzonego nieba.

Warto na koniec dodać, że w TMS/2 udział wzięli studenci kilkunastu polskich uczelni, wśród których, co naturalne zważywszy na profil projektu, byli studenci malarstwa, ale także wielu innych kierunków (grafiki, edukacji artystycznej, konserwacji i restauracji dzieł sztuki, sztuk wizualnych, design’u, projektowania produktu i komunikacji wizualnej, fotografii, kreatywnego zarządzania w nowych mediach). To optymistyczne i jakoś ujmujące, że cenią dyscyplinę o takiej tradycji, tak odległą od spektakularnych wyczynów współczesnej technologii, i podejmują wyzwanie wypo wiedzi w medium, w którym najważniejszy jest indywidualny ślad ręki – żywa obecność. ■

Obrazy Jury **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Uroczyste otwarcie drugiej edycji Triennale Malarstwa Studenckiego odbyło się w gmachu Rzeszowskiego BWA. Poprzedziła je przedmowa wygłoszona przez organizatorów Triennale w osobach: dr. hab. Jarosława Sankowskiego, prof. UR – kuratora oraz Piotra Rędziniaka – dyrektora Rzeszowskiego BWA (1). Głos zabrał również Rektor UR prof. dr hab. Sylwester Czopek oraz Pan Stanisław Kruczek – członek Zarządu Województwa Podkarpackiego. Podczas otwarcia wręczono prestiżowe nagrody. Nagrodę Prezydenta Miasta Rzeszowa wręczył Pan Robert Homicki – pełnomocnik ds. rozwoju gospodarczego i przedsiębiorczości Urzędu Miasta Rzeszowa (2). Nagrodę Marszałka Województwa Podkarpackiego przekazał Pan Stanisław Kruczek (3), z kolei JM Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego osobiście wręczył nagrodę fundowaną przez Biuro Rektora UR (4). Nagrodę w konkursie ufundował również i wręczył starosta łańcucki Pan Adam Krzysztoń (5).

Kolejne nagrody TMS/2 wręczyli: Pan Grzegorz Król – dyrektor naczelny firmy Inżynieria Rzeszów (6) oraz prezes Związku Polskich Artystów Plastyków / Oddział Rzeszów Pani dr hab. Magdalena Uchman, prof. UR (7). W konkursie przewidziano również dwa wyróżnienia honorowe, które przyznali: kurator TMS/2 dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR oraz dyrektor rzeszowskiego BWA Pan Piotr Rędziniak (8). Podziękowania za pomoc w organizacji przedsięwzięcia otrzymała również dyrektor Instytutu Sztuk Pięknych UR Pani dr hab. Dorota Sankowska, prof. UR z rąk Pana Roberta Homickiego (9). Grono dwunastu nominowanych do nagród TMS/2 otrzymało specjalną nagrodę od Pani dyrektor w formie propozycji wystawy w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych UR.



JM Rektor UR prof. dr hab. Sylwester Czopek →
Otwarcie wystawy TMS/2 połączone z wręczeniem nagród laureatom konkursu
Galeria BWA w Rzeszowie, 2024





Wernisaż **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Wernisaż **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024





Wernisaż **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Wernisaż **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Do drugiej edycji Triennale Malarstwa Studenckiego – TMS/2 zgłoszono poprzez aplikację elektroniczną w formie zdjęć łącznie 788 prac malarskich 249 autorów z uczelni artystycznych i wydziałów artystycznych wyższych uczelni w Polsce. Powołane przez organizatorów Jury TMS/2 w składzie: prof. dr hab. Jarosław Bauć – Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, prof. dr hab. Kazimierz Rochecki – Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, prof. dr hab. Joanna Stasiak – Akademia Pedagogiki Specjalnej w Warszawie, prof. dr hab. Marian Waldemar Kuczma – Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz Pan Piotr Rędziniak – dyrektor Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie dokonało wyboru prac na wystawę w ramach Triennale, następnie wyłoniono listę uczestników finałowej wystawy.

Jury Triennale w składzie: prof. dr hab. Jarosław Bauć, prof. dr hab. Tadeusz Boruta (Uniwersytet Rzeszowski), prof. dr hab. Kazimierz Rochecki, prof. dr hab. Joanna Stasiak – przewodnicząca zespołu, prof. dr hab. Marian Waldemar Kuczma oraz Pan Piotr Rędziniak spośród zakwalifikowanych do wystawy wybrało krótką listę nominowanych do nagród. Obrady Jury TMS/2 odbyły się 29 stycznia 2024 r. w gmachu rzeszowskiego BWA w bezpośrednim kontakcie z obrazami. Podczas obrad wskazani zostali kandydaci do nagród konkursowych.

Wręczenie nagród odbyło się 21 marca 2024 r. w Galerii rzeszowskiego Biura Wystaw Artystycznych.

Lista nominowanych do nagród

Małgorzata Batorska
Datkiewicz Igor
Anna Dąbrowska
Zuzanna Dec
Hubert Dolinkiewicz
Mateusz Majchrzak
Paulina Pior
Lubosław Piriankow (pseudonim Allen Mack)
Karolina Starnowska
Oliwka Strzopa
Julia Śmirowska
Barbara Tymoszuk

Nominowani otrzymali Nagrodę Dyrektora Instytutu Sztuk Pięknych UR w postaci propozycji zbiorowej wystawy prac w Galerii Instytutu Sztuk Pięknych im. W. Kotkowskiego.



NAGRODY

GRAND PRIX – Nagroda Prezydenta Miasta Rzeszowa
Paulina Pior
za obraz: *Kable*, 2023, akryl na płótnie

Nagroda Marszałka Województwa Podkarpackiego
Karolina Starnowska
za obraz: *Simple thing*, 2022, olej na płótnie

Nagroda Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego
Oliwka Strzopa
za obraz: *Martwa natura z czerwonym śrubokrętem*, 2023, olej na płótnie

Nagroda – fundator przedsiębiorstwo Inżynieria Rzeszów
Igor Datkiewicz
za obraz: *Koza*, 2023, olej na płótnie

Nagroda – fundator Powiat Łańcucki
Piriankow Lubosław, pseudonim **Allen Mack**
za obraz *Time Shelter*, 2023, olej na płótnie

Nagroda Prezes Związku Polskich Artystów Plastyków / Oddział Rzeszów
Anna Dąbrowska
za obraz: *Bez tytułu*, 2023, olej na płótnie

Wyróżnienie Honorowe Kuratora TMS/2
Barbara Tymoszuk
za obraz: *Bez tytułu*, 2023, akryl na płótnie

Wyróżnienie Honorowe Dyrektora Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
Zuzanna Dec
za obraz: *Rejestr upływającego czasu*, 2023, olej na płótnie

Obrady Jury **TMS/2**, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



nagrody

TM
S/2



GRAND PRIX, nagroda ufundowana przez Prezydenta Miasta Rzeszowa – Paulina Pior

Kable, 2023, akryl na płótnie, 92 × 73 cm



Paulina Pior

Gazeta, 2023, akryl na płótnie, 70 × 70 cm



Paulina Pior
Krzeseła, 2023, akryl na płótnie, 70 × 60 cm



Paulina Pior
Klische, 2023, akryl na płótnie, 90 × 80 cm



NAGRODA Marszałka Województwa Podkarpackiego – Karolina Starnowska
Simple Thing, 2022, farba olejna, 100 × 70 cm



Karolina Starnowska
Rozgrywka, 2021, farba akrylowa, 100 × 70 cm



NAGRODA Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego – Oliwka Strzopa
<i>Martwa natura z czerwonym śrubokrętem, 2023, olej na płótnie, 73 × 100 cm</i>



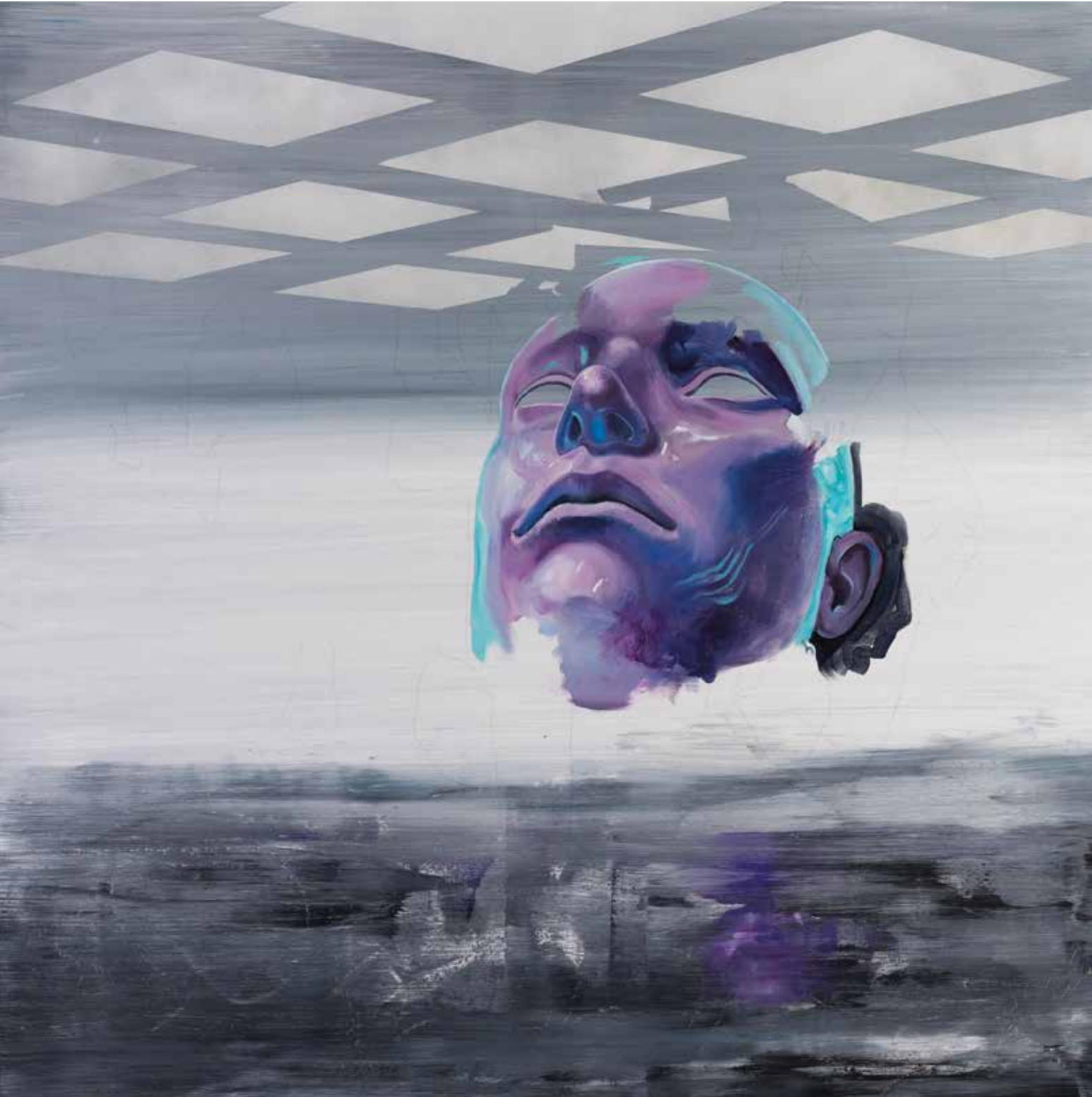
Oliwka Strzopa
<i>Podwójne okno – poranek, 2023, olej na płótnie, 100 × 150 cm</i>



NAGRODA – fundator przedsiębiorstwo Inżynieria Rzeszów – Datkiewicz Igor
<i>Koza</i> , 2023, olej na płótnie, 40 × 30 cm



NAGRODA – fundator Powiat Łańcucki – Lubosław Pirjankow pseudonim Allen Mack
<i>Time Shelter</i> , 2023, olej na płótnie, 150 × 150 cm



Lubořlaw Pirjankow pseudonim Allen Mack
Time Shelter II, 2023, akryl, olej, sprej, płótnie 100 × 100 cm



NAGRODA Prezes Związku Polskich Artystów Plastyków O/Rzeszów – Anna Dąbrowska
Bez tytułu, 2023, olej na płótnie, 120 × 90 cm



Anna Dąbrowska
Bez tytułu, 2023, olej na płótnie, 60 × 50 cm



Anna Dąbrowska
Bez tytułu, 2023, olej na płótnie, 60 × 50 cm



Wyróżnienie Honorowe Kuratora TMS/2 – Barbara Tymoszuk
Brak tytułu, 2023, akryl na płótnie, 100 × 130 cm



Barbara Tymoszuk
Brak tytułu, 2023, akryl na płótnie, 100 × 120 cm



Wyróżnienie Honorowe Dyrektora Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie – Zuzanna Dec

Rejestr upływającego czasu, 2023, olej na płótnie, 150 × 95 cm



Zuzanna Dec

Siostrzeństwo, 2023, olej na płótnie, 100 × 135 cm



Zuzanna Dec
<i>Bo czy pod stołem, który nas dzieli nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce</i> , 2023, olej na płótnie, 150 × 75 cm



Zuzanna Dec
<i>Zaklinanie</i> , 2022, olej na płótnie, 100 × 70 cm

Uczestnicy wystawy pokonkursowej _____ TMS/2
Galeria Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
21 marca – 30 kwietnia 2024

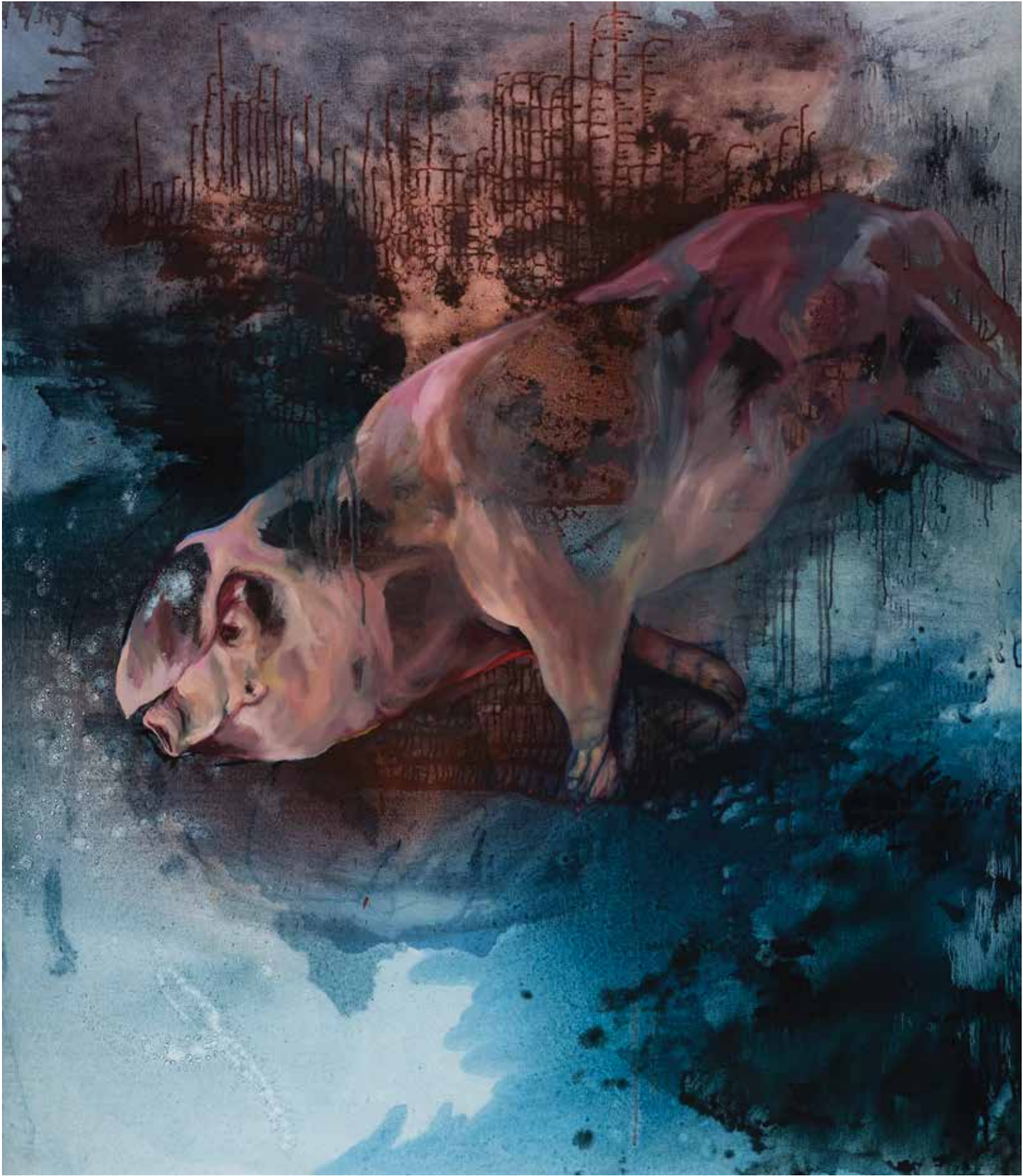
- B**
Małgorzata Batorska
Dagmara Bąk
Elżbieta Bogucka
- C**
Angelika Czerwińska
- D**
Igor Datkiewicz
Anna Dąbrowska
Zuzanna Dec
Hubert Dolinkiewicz
Aleksandra Drab
Karina Duszyk
- K**
Magdalena Kamińska
Katarzyna Kosior
Maja Kozłowska
Konrad Krzyżanowski
Małgorzata Kuczerawa
Julia Kuźniar
- L**
Katarzyna Laskowska
Justyna Leszkowicz
- M**
Mateusz Majchrzak
Julia Majewska
Olena Matoshniuk
Anna Mendera
Anna Miklis
Dawid Mrozik
- N**
Maria Nowicka
- O**
Florentyna Ostrowska
- P**
Paulina Pior
Jadwiga Połęcz
Lubosław Piriankow ps. Allen Mack
Aleksandra Przetak
- R**
Zuzanna Rutkowska
- S**
Karol Skwark
Julia Smiarowska
Oliwia Smoleń
Karolina Starnowska
Oliwka Strzopa
Lidia Suchocka
Julia Szymczykowska
- T**
Julia Tryczyńska
Barbara TymoszuK
- W**
Mateusz Waliduda
Maria Warzocha
Matylda Wilam
Inga Wójcik
- Z**
Maria Zmarzły
- Ż**
Agnieszka Żerdzińska
Marta Życińska

uczestnicy

TMS/2



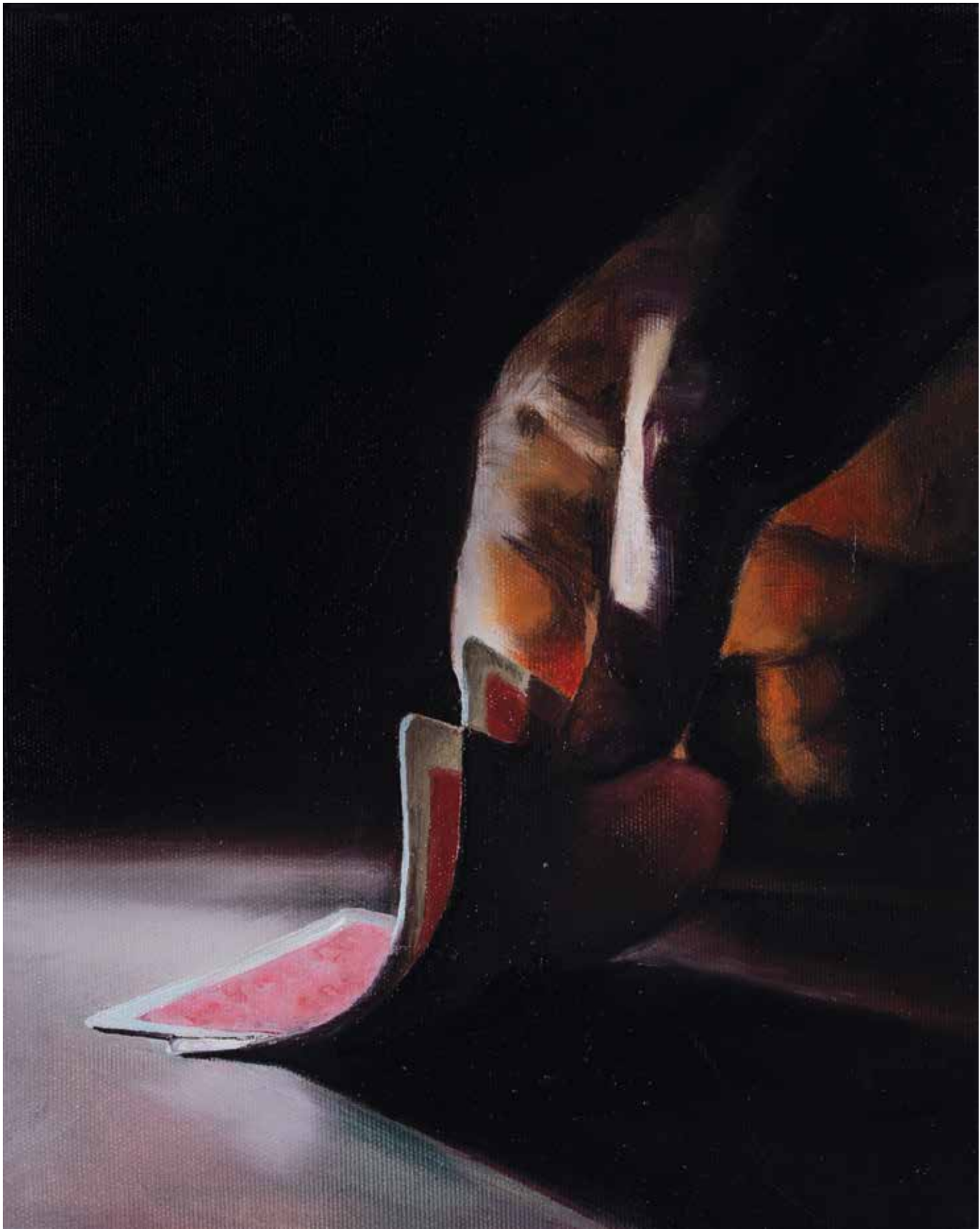
Małgorzata Batarska
Folwark zwierzęcy 01, 2022, olej na płótnie, 150 × 130 cm



Małgorzata Batarska
Folwark zwierzęcy 02, 2022, olej na płótnie, 150 × 130 cm



Małgorzata Batorska
Folwark zwierzęcy 03, 2022, olej na płótnie, 150 × 130 cm



Dagmara Bąk
Bez tytułu, 2023, olej na płótnie, 30 × 24 cm



Dagmara Bąk
Bez tytułu, 2023, olej na płótnie, całość 30 × 94 cm



Dagmara Bąk
Oczekiwanie, 2021, obiekt (olej na płótnie i krzesło), 86 × 54 × 47 cm



Dagmara Bąk
Oczekiwanie, 2021, olej na płótnie, 86 × 54 cm



Elzbieta Bogucka
<i>Chrust</i> , 2023, henna, olej, nawłóć na płótnie, 90 × 90 cm



Elzbieta Bogucka
<i>Cienie</i> , 2023, barwnik z nawłoci, siarczan żelaza na płótnie, 100 × 81 cm



Elzbieta Bogucka
<i>Cięty</i> , 2023, barwnik z orzecha włoskiego i olszy czarnej, glina lubelska, szkło wodne na płótnie, 60 × 50 cm



Angelika Czerwińska
<i>Zagubiona</i> , 2022, malarstwo olejne na płótnie, 120 × 150 cm



Dolinkiewicz Hubert
<i>Pejzaż metafizyczny I</i> , 2022, olej na desce, 89 × 55 cm



Dolinkiewicz Hubert
<i>Miny morskie</i> , 2022, tempera żółtkowa na płótnie, 150 × 130 cm



Dolinkiewicz Hubert
<i>Pejzaż metafizyczny II</i> , 2022, olej na desce, 89 × 55 cm



Dolinkiewicz Hubert
<i>Pejzaż metafizyczny III</i> , 2022, olej na desce, 89 × 55 cm



Aleksandra Drab

Brud I, 2023, oleje na płótnie, 100 × 150 cm



Aleksandra Drab

Brud II, 2023, oleje na płótnie, 100 × 70 cm



Karina Duszyk
Don't you know the world is built with blood, płotno, włóczka, węgiel, akryl, 80 × 100 cm



Karina Duszyk
Don Kichot – Człowiek z człowieka, 2023, olej płótno, 100 × 70 cm



Magdalena Kamińska
<i>Powierzchnia zużyta</i> , 2023, olej i papier na płótnie, 120 × 150 cm



Magdalena Kamińska
<i>Początek</i> , 2023, olej na płótnie, 150 × 120 cm



Katarzyna Kosior

Przecinające, 2023, akwarela, 25 × 18 cm



Maja Kozłowska

M, 2022, olej na płótnie, 100 × 130 cm



Konrad Krzyżanowski
Druga trzydzieści, 2023, olej na płótnie, 70 × 100 cm



Konrad Krzyżanowski
Melatonina, 2023, olej na płótnie, 73 × 60 cm



Małgorzata Kuczerawa
<i>Wspomnienie</i> , 2023, akryl na płótnie, 100 × 130 cm



Małgorzata Kuczerawa
<i>Zdarzenie</i> , 2023, akryl na płótnie, 100 × 130 cm



Julia Kuźniar
<i>Boginka</i> , 2023, olej na płótnie, 50 × 40 cm



Julia Kuźniar
<i>Płaczka</i> , 2023, olej na płótnie, 130 × 100 cm



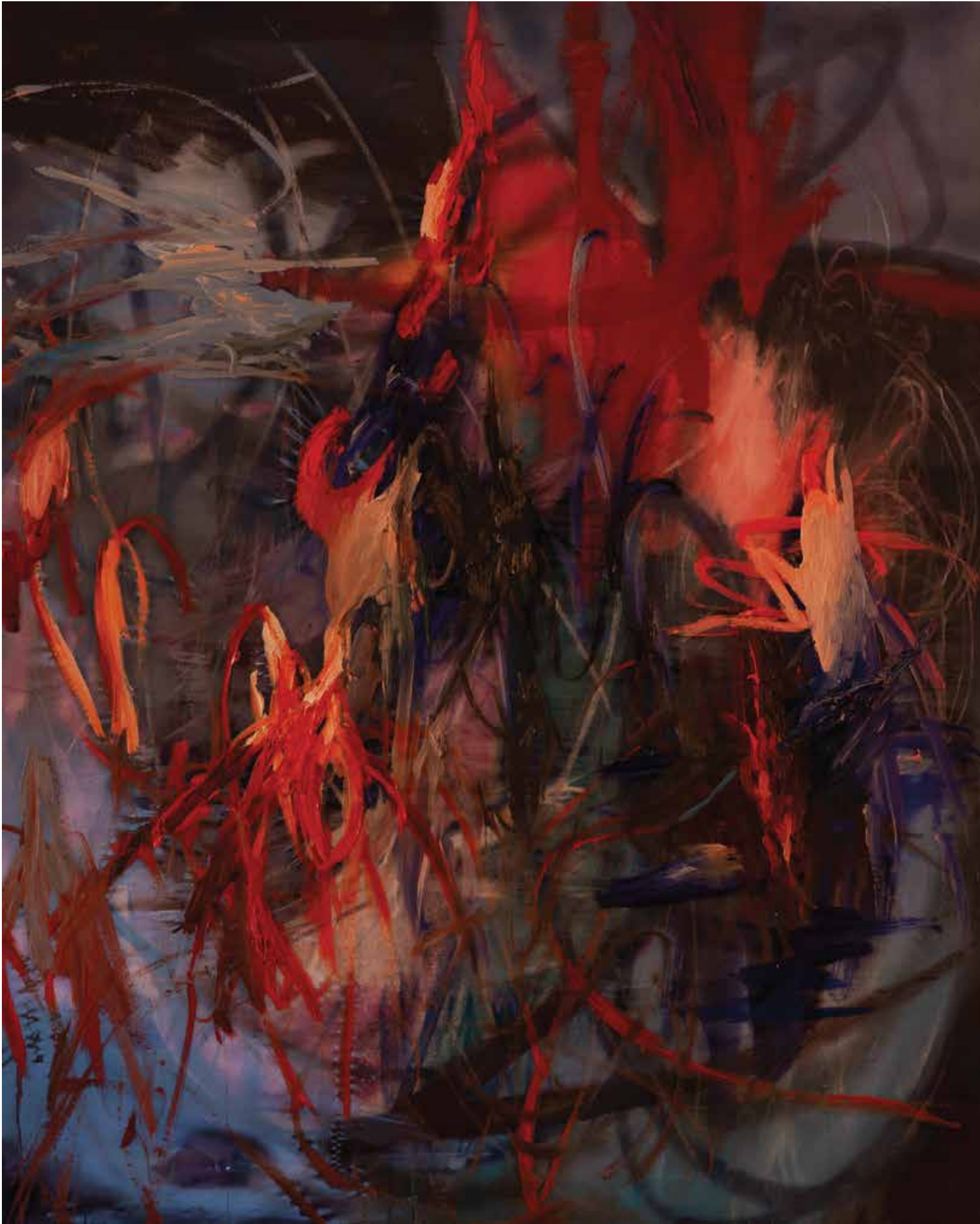
Julia Kuźniar
<i>Stworzenie kobiety</i> , 2023, olej na płótnie, 80 × 90 cm



Katarzyna Laskowska
<i>Tłum</i> , 2022, akryl, 70 × 100



Justyna Leszkowicz
Dancing on the enge, 2023, technika własna na folii, 120 × 90 cm



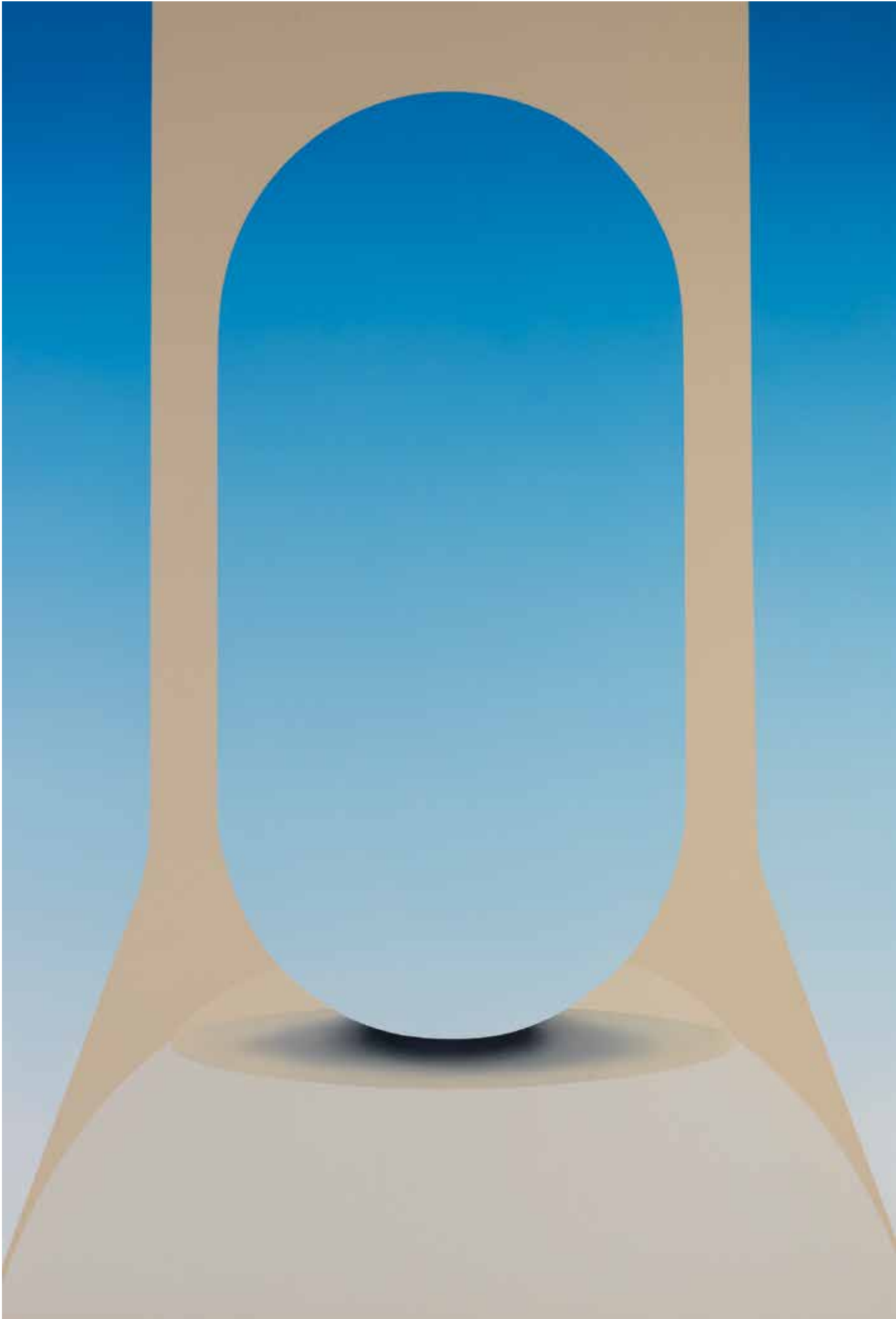
Justyna Leszkowicz
Midnight Blue September, 2023, technika własna na folii, 100 × 80 cm



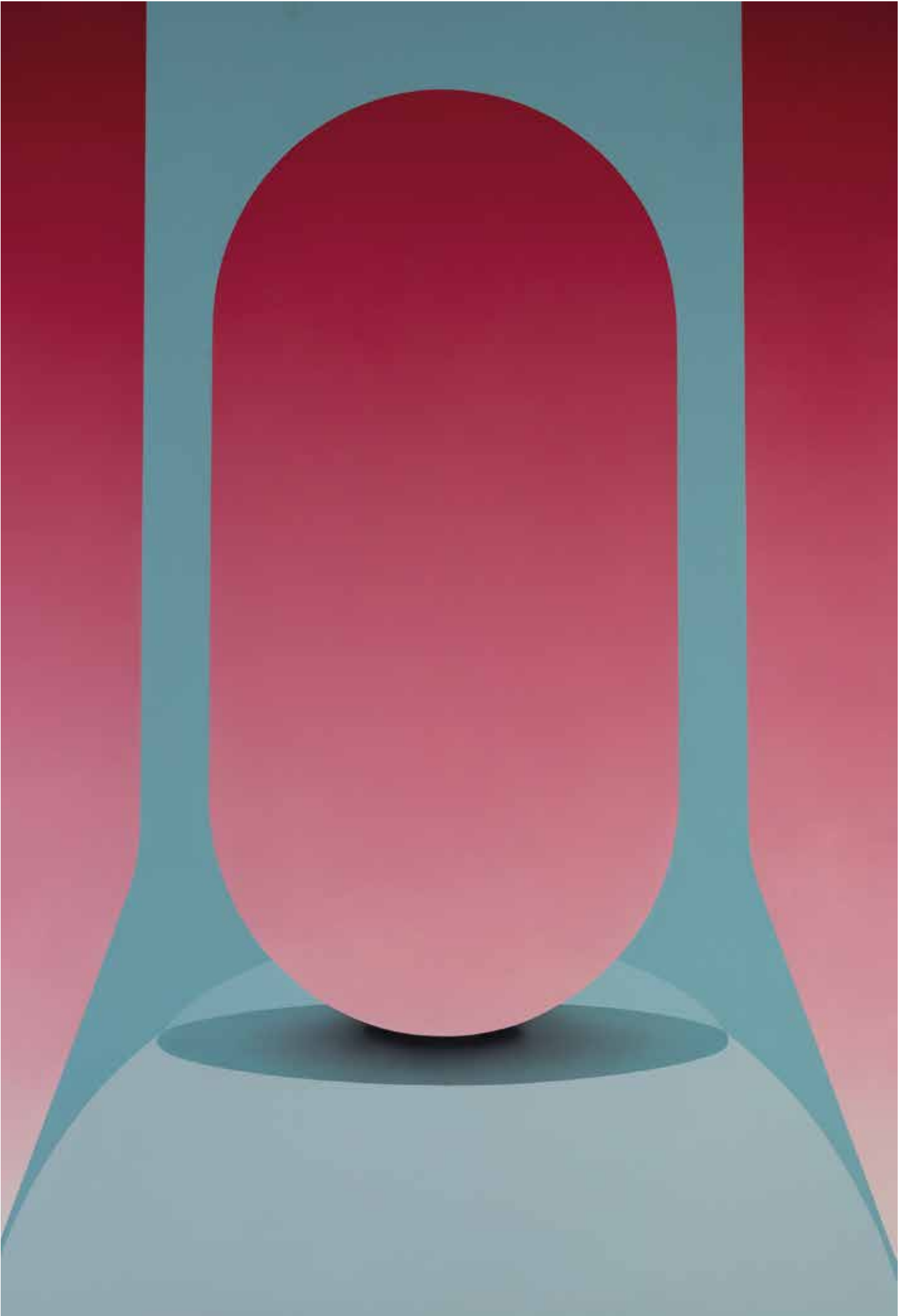
Justyna Leszkowicz
Three Witches, 2024, technika własna na folii, 120 × 100 cm



Justyna Leszkowicz
Trash, 2023, technika własna na foli, 150 × 100 cm



Mateusz Majchrzak
<i>K3</i> , 2022, olej, akryl, płyta mdf, 140 × 101 cm



Mateusz Majchrzak
<i>K4</i> , 2022, olej, akryl, płyta mdf, 140 × 101 cm



Mateusz Majchrzak
01, 2022, olej, akryl, płyta mdf, 140 × 101 cm



Julia Majewska
Torowisko, 2023, akryl i olej na płótnie, 120 × 100



Olena Matoshniuk
<i>Pocztówki (Mariupol, Bucza, Priwillia)</i> tryptyk, 2022, olej na płótnie, karton, 10,5 × 15 cm × 3



Olena Matoshniuk
<i>Ikona cykl niePokój</i> , 2023 olej na desce, 20,5 × 15 cm



Olena Matoshniuk
<i>Za oknem cykl niePokój</i> , 2022, olej na płótnie, 60 × 120 cm



Anna Mendera
<i>Ślady No2</i> , 2023, olej na płótnie, 70 × 57 cm



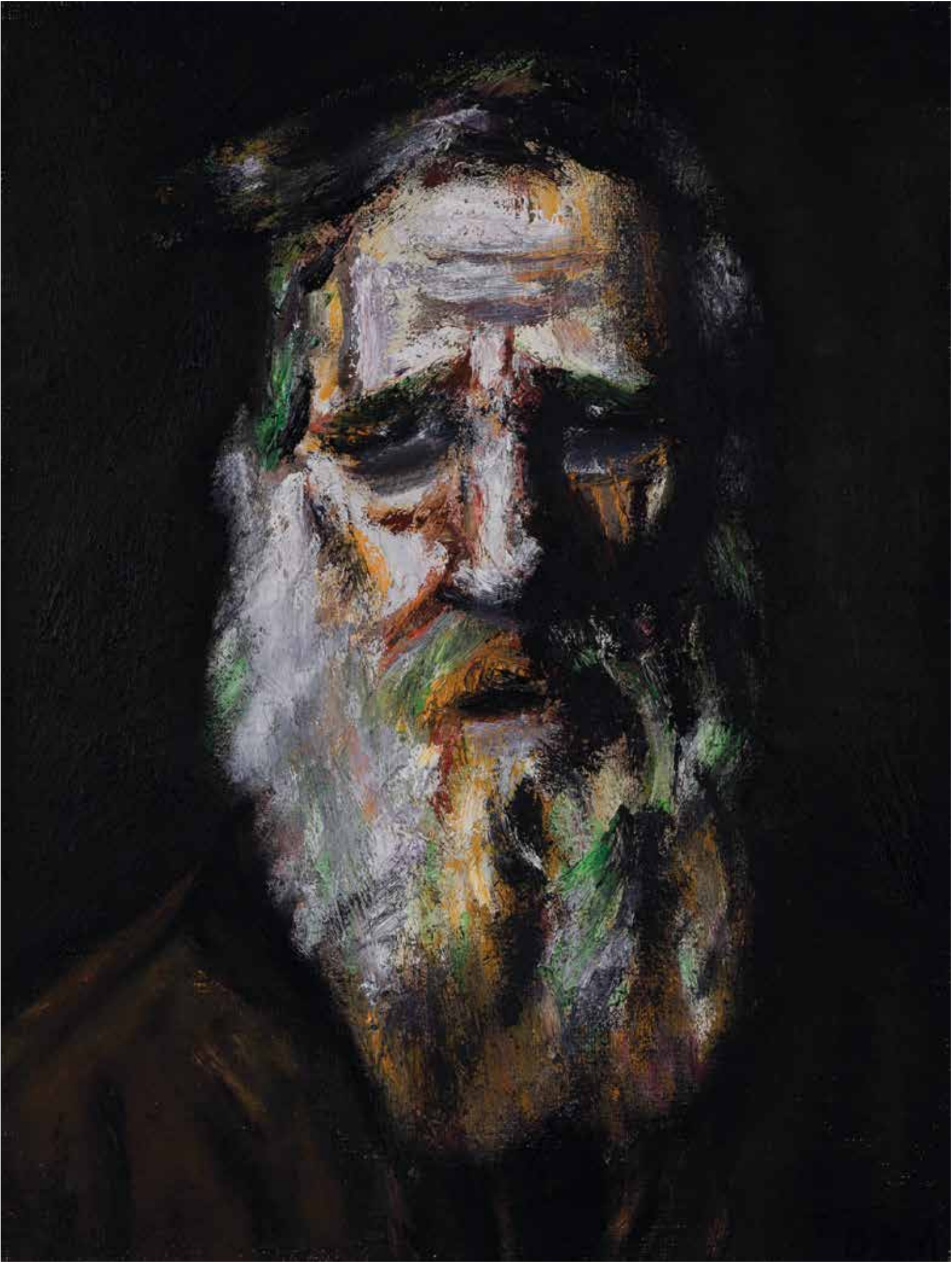
Anna Mendera
Ślady No1, 2023, olej na płótnie, 60 × 69 cm



Anna Miklis
The Village Girls During a Hypnosis Class, 2023, akryl, kreda i węgiel na desce, werniksowane, 70 × 100 cm



Dawid Mroziak
Bezdomny 2, olej deska, 51 × 46 cm



Dawid Mroziak
Bezdomny, olej płótno, 40 × 30 cm



Dawid Mrozik
Samsara, olej płótno, 100 × 70 cm



Maria Nowicka
Windows 01, 2023, akryl na płótnie, 100 cm × 100 cm



Jadwiga Połec

Zaćmienie III, 2022, dyptyk, technika mieszana na podłożu blachy, 27,5 × 66 cm



Jadwiga Połec

Zaćmienie II, 2022, dyptyk technika mieszana na podłożu blachy, 44 × 54,8 cm



Florentyna Ostrowska
Krakowskie Przedmieście, 2023, olej i transfer na płótnie, 80 × 120 cm



Aleksandra Przetak
Bez tytułu, 2022, akryl, 50 × 70 cm



Zuzanna Rutkowska
<i>Sen</i> , 2023, akryl na płycie, 70 × 100 cm



Karol Skwark
<i>Epilog</i> , 2023, olej na płótnie, 130 × 110 cm



Karol Skwark
<i>Kawka</i> , 2023, olej na płótnie, 90 × 120 cm



Karol Skwark
<i>Pracownia</i> , 2023, olej na płótnie, 110 × 120 cm



Karol Skwark
<i>Tam i z powrotem</i> , 2023, olej na płótnie, 90 × 60 cm



Julia Smiarowska
<i>Bez tytułu</i> , 2023, gwasz na papierze, 80 x 60 cm



Oliwia Smoleń
<i>Sen (w różu i zieleni) II</i> , 2023, olej na płótnie, 20 × 20 cm



Oliwia Smoleń
<i>Zanurzenie IV</i> , 2023, olej na płótnie, 20 × 20 cm



Oliwia Smoleń
Zanurzenie V, 2023, olej na płótnie, 30 × 30 cm



Julia Tryczyńska
Dyferencja, 2023, akryl, 50 × 40 cm



Lidia Suchocka
Wspomnienia 2, 2023, farby olejne na płótnie lnianym, 150 × 100 cm

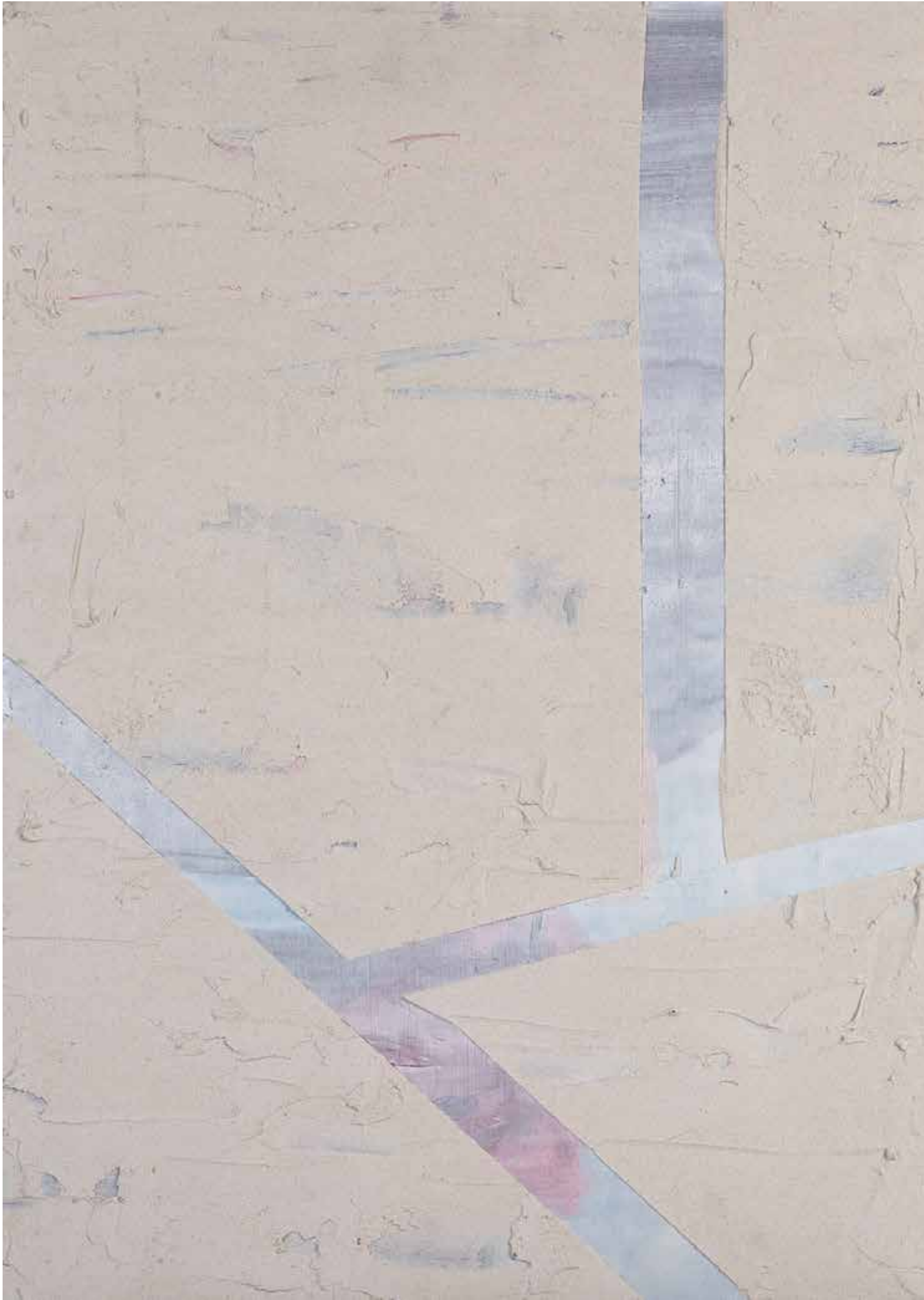


Julia Szymczykowska
Rozpadło się, 2023, olej na płótnie, 90 × 130 cm



Mateusz Waliduda

Cichosza 2, 2023, akryl na desce, 70 × 50 cm



Mateusz Waliduda

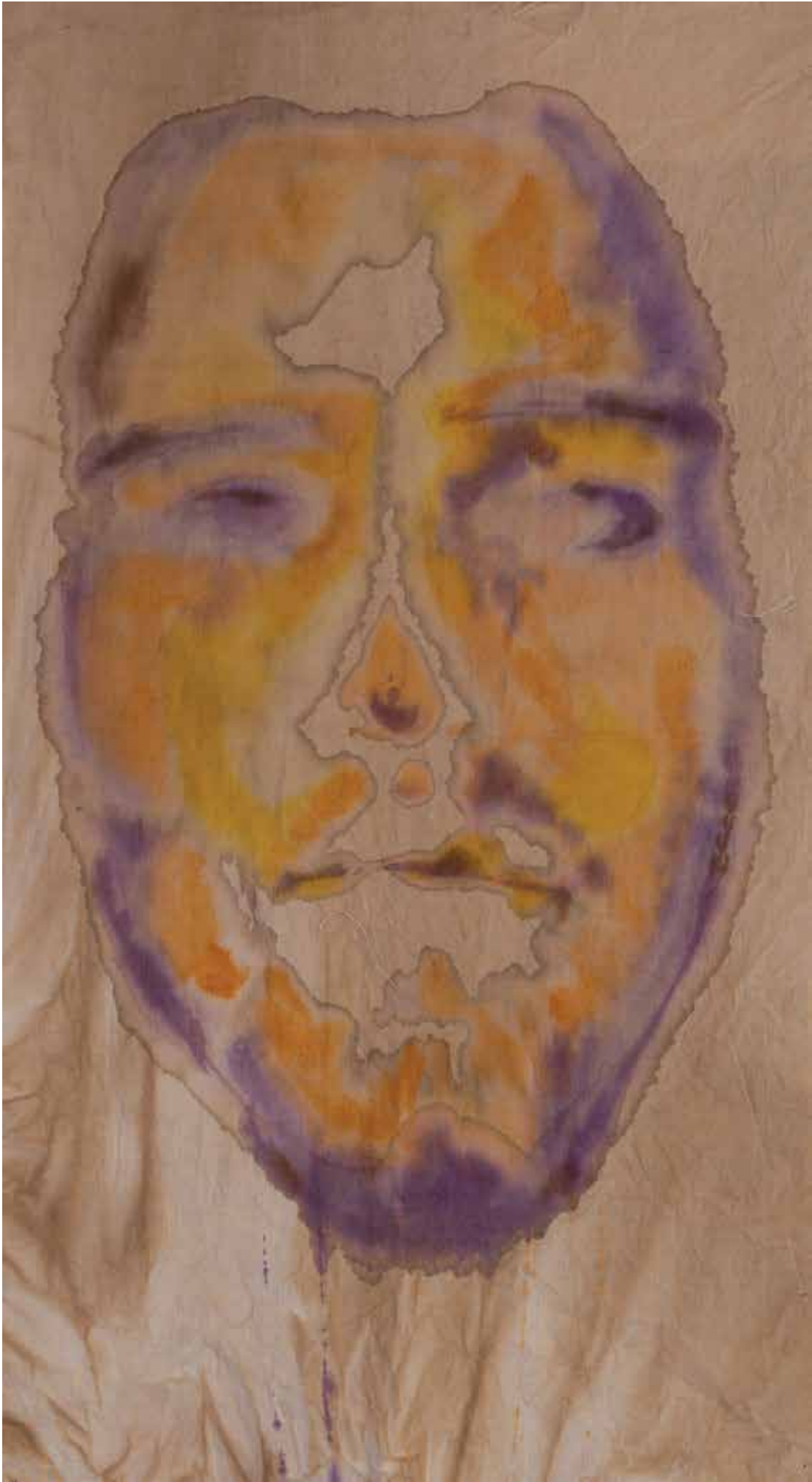
Cichosza, 2023, akryl na desce, 70 × 50 cm



Maria Warzocha
<i>Całun I</i> , 2023, malarstwo na tkaninie, barwniki naturalne, 94 × 64 cm



Maria Warzocha
<i>Całun II</i> , 2023, malarstwo na tkaninie, barwniki naturalne, 75 × 44 cm



Maria Warzocha
Warzocha Maria, Dusza Przebadana II, 2023, malarstwo na tkaninie, barwniki naturalne, środki wybielające, 133 × 104 cm



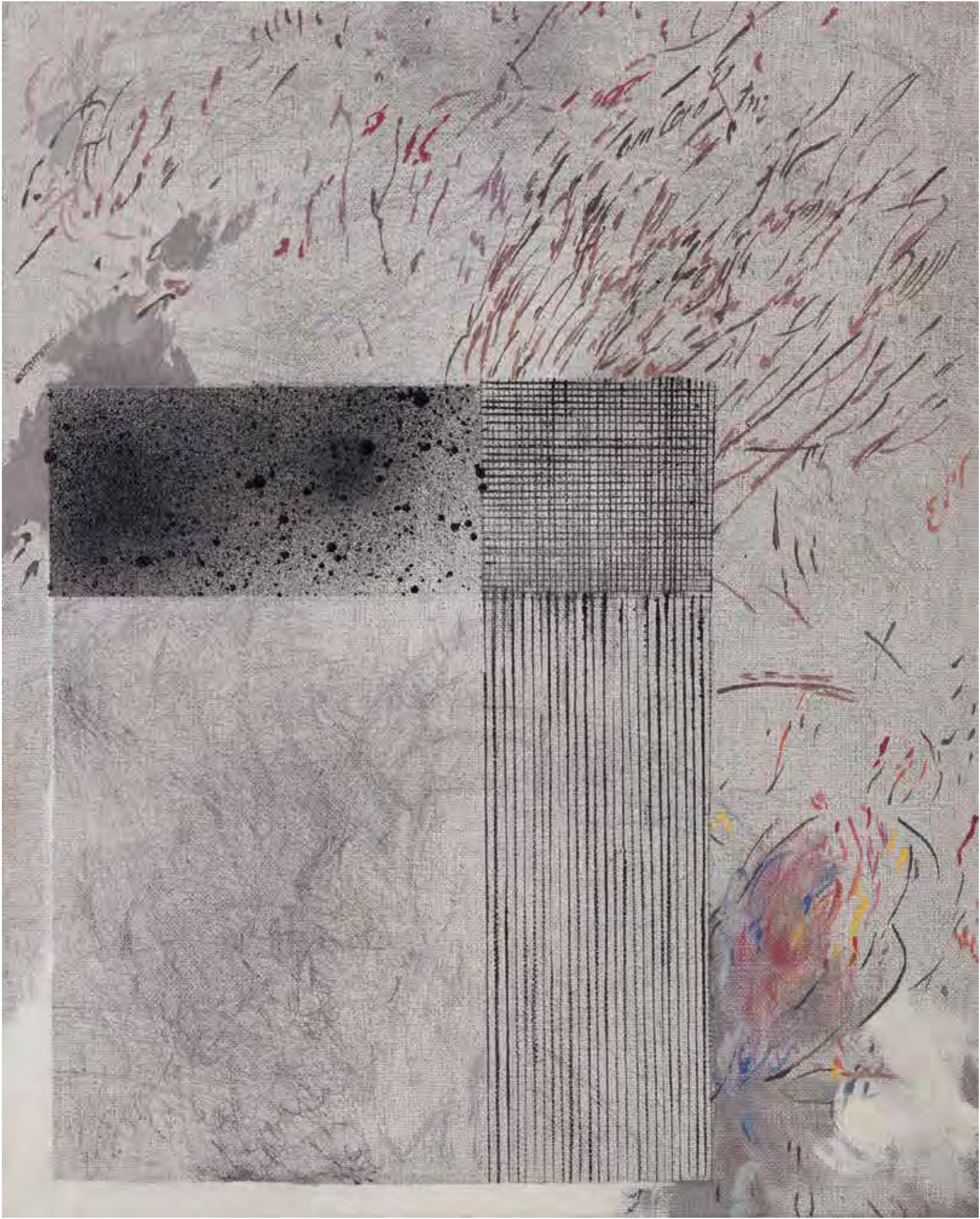
Maria Warzocha
Warzocha Maria, Dusza Przebadana I, 2023, malarstwo na tkaninie, barwniki naturalne, środki wybielające, 137 × 100 cm



Matylda Wilam
That eye-on-the-object look, 2023, olej na płótnie, 80 × 60 cm



Inga Wójcik
Klonowanie, 2023, olej, ołówek na płótnie, 91 × 110 cm



Inga Wójcik
Matematyka, 2023, olej, ołówek, spray na płótnie, 41 × 33 cm



Inga Wójcik
Zapiski z pewnej niezwyklej nocy, 2023, olej, ołówek na płótnie, 83 × 100 cm



Inga Wójcik
<i>Sen o czarnym ptaku</i> , 2023 olej na płótnie, 110 × 90 cm



Maria Zmarzły
<i>Twój ananas</i> , 2021, olej na płótnie, 100 × 150 cm



Agnieszka Żerdzińska
<i>Drzewo</i> , 2023, olej na surowym płótnie lnianym, 90 × 60 cm



Agnieszka Żerdzińska
<i>Siemiargł</i> , 2022, olej na surowym płótnie lnianym, 80 × 120 cm



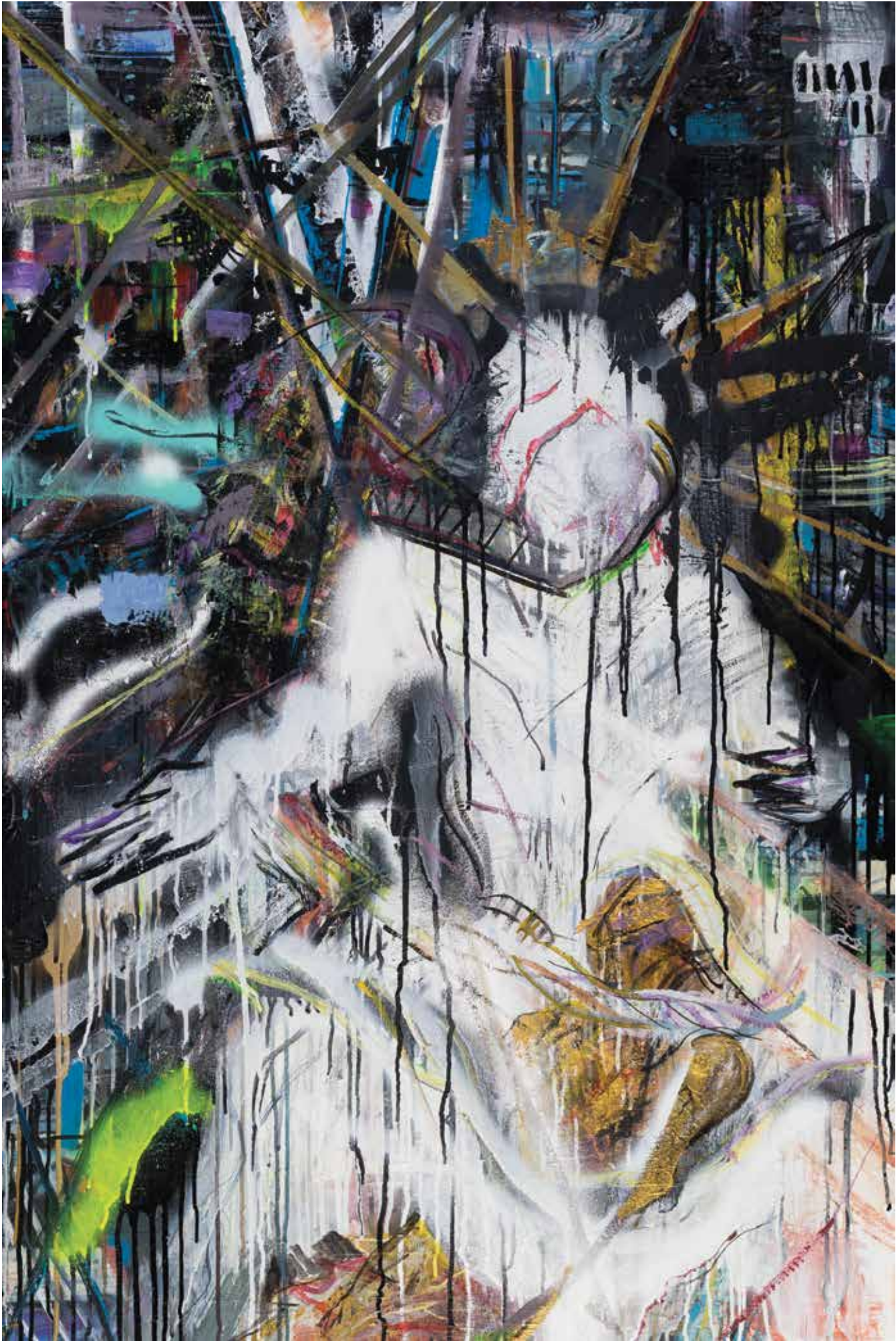
Agnieszka Żerdzińska
<i>Zęby na śmierć</i> , 2022, olej na surowym płótnie lnianym, 100 × 140 cm



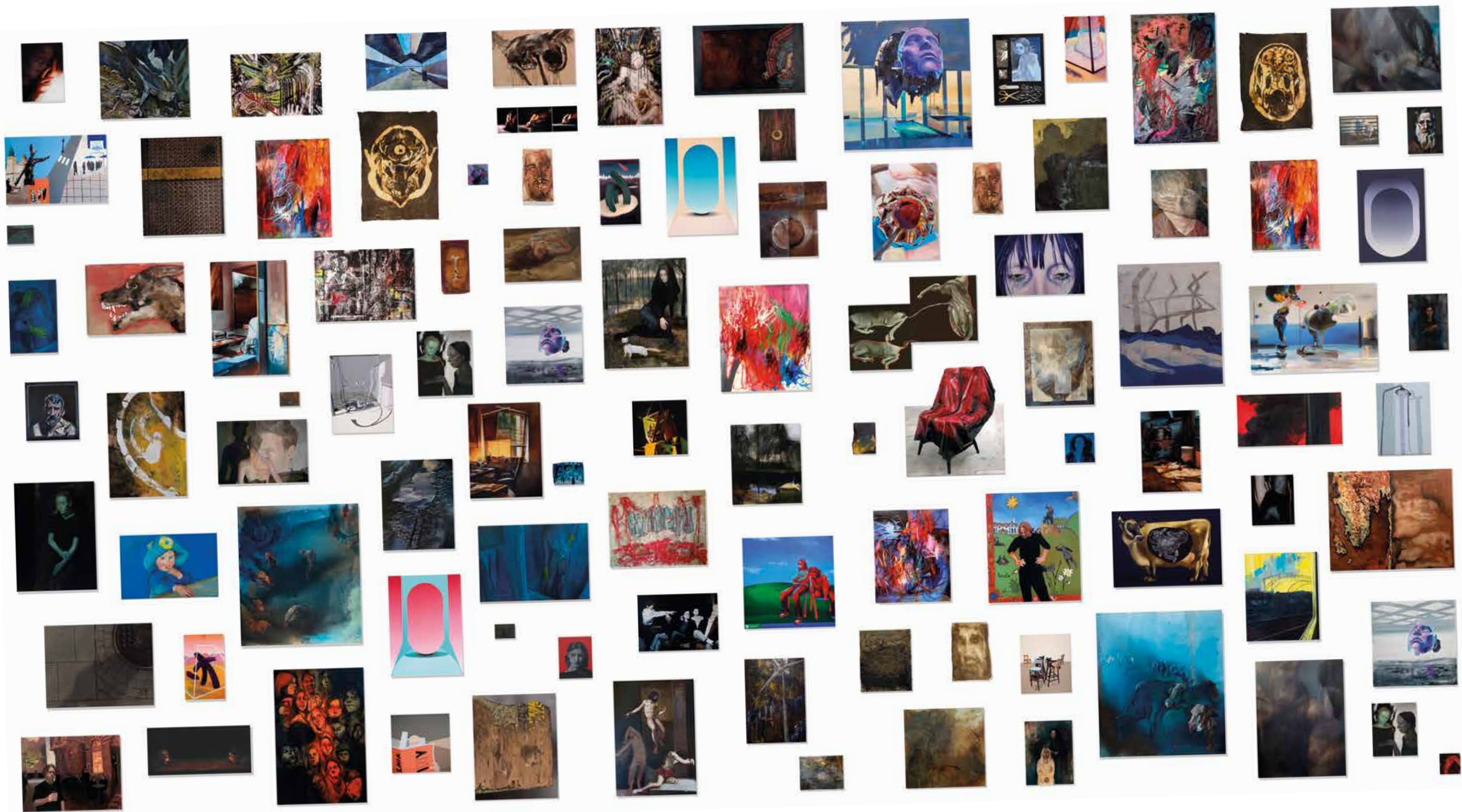
Agnieszka Żerdzińska
<i>Żółty pies</i> , 2023, olej na surowym płótnie lnianym, 100 × 140 cm



Marta Życińska
<i>Kalenie autorytetu</i> , 2023, akryl i sprej na płótnie, 90 × 130 cm



Marta Życińska
<i>Priorytet troski</i> , 2023, akryl, olej i sprej na płótnie, 120 × 80 cm



symposium
Miara
talentu

TM
S/2

„Talent” w dziejach myśli o sztuce – próba zarysowania genezy i historii pojęcia

dr Paweł Batory | historyk sztuki, dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Rzeszowie

Przez „talent” rozumiemy dzisiaj przede wszystkim wrodzone predyspozycje człowieka w jakiejś dziedzinie zwykle połączone z wysokim poziomem zdolności (nawet ponadprzeciętnym) w pewnym określonym kierunku. Próba zgłębienia historii tego terminu oraz idei, jakie za nim stoją, wymagałaby wieloletnich badań nad zachowanymi źródłami pisanymi, co jest zadaniem być może dla całego zespołu badaczy. Niniejszy tekst potraktuje temat dosyć ogólnikowo i skrótowo, próbując zasygnalizować zaledwie złożoność problemu, posiłkując się jedynie fragmentarycznymi ustaleniami naukowców (np. w zakresie nowożytnych hiszpańskojęzycznych traktatów o sztuce) oraz wypisami z dzieł teoretyków sztuki, jakich dokonali Władysław Tatarkiewicz i Jan Białostocki w swoich popularnych kilkutomowych opracowaniach¹. Autor zdaje sobie sprawę z niedostatków przyjętej metody, ma jednak nadzieję, że ze względu na popularyzatorski w gruncie rzeczy charakter jego wywodu zostanie mu to wybaczone.

Na słowo „talent” przyjęło się przekładać łaciński termin *ingenium*, które oznaczać może także „umysł”. Jest to dosyć znamienne, gdyż umiejscawia pojęcie talentu bliżej racjonalności i rozumu niż emocji i natchnienia. Podobnie włoski i hiszpański odpowiednik *ingenio* niesie w sobie takie znaczenia, jak pomysłowość, spryt, zmyślność i dowcip, i bliskie jest angielskiemu *wit* oraz staropolskiemu „dowcipowi”, które oznaczały rozum, inteligencję, zmyślność². To od *ingenium* i *ingenio* pochodzi wreszcie słowo „geniusz”, którego przecież bez talentu wyobrazić sobie nie sposób. Dzieje sztuki pełne są zresztą legendarnych opowieści o wrodzonych talentach wielkich artystów, którzy swoim umiejętnościami od najmłodszych lat wprawiali innych w osłupienie. Topos ów stosowany był m.in. wobec tak wielkich nazwisk: jak Apelles, Giotto, Michał Anioł, Tycjan, Rubens czy Velázquez.

Łacińskie *ingenio* stało blisko greckiego φύσις oznaczającego „naturę”, co podkreśla cechy i predyspozycje wrodzone, a nie wyuczone. Odróżniano je od terminów ἐμπνοία (natchnienie) oraz ἐκπληξίς (wzruszenie, dosłownie: oszołomienie). Co najmniej od wczesnej nowożytności *ingenio* pozostaje centralnym elementem dyskusji na temat powstania i kultu indywidualnego artysty, a także teoretycznych artykułacji takich krytycznych pojęć jak „styl” czy „smak”. Do tego typu spojrzenia droga była jednak długa i kręta.

Pewnym zaskoczeniem może być fakt, że w czasach antyku termin „talent” nie był stosowany względem artystów zajmujących się sztukami, które dziś nazywamy pięknymi (rzeźba, malarstwo) czy budownictwem (architektura). O talencie mówiono przede wszystkim w odniesieniu do poezji. Miało to związek z tym, że architektura, rzeźba i malarstwo

są rzeczą reguł. W starożytnej Grecji i Rzymie τέχνη i *ars* związane były z konkretnymi umiejętnościami praktycznymi, jakie mógł osiąść człowiek. Umiejętność wykonania jakiegoś przedmiotu (naczynia, obrazu, posągu, odzieży, okrętu) była rzeczą reguł, które należało poznać i do nich się stosować. Chodziło o określone mechanizmy postępowania. Malarstwo i rzeźbę, jako że wymagały aktywności fizycznej, zaliczano do sztuk pospolitych (*artes vulgares*), a nie do cenionych wyżej sztuk wyzwolonych (*artes liberales*), wymagających jedynie aktywności umysłowej. Talent był więc domeną ludzi parających się sztukami wyzwolonymi, wynikało to również z tego, że w refleksji teoretycznej pojęcie to przeciwstawiano nauce, nabytemu wykształceniu, owemu poznaniu reguł, według których należy postępować zajmując się malarstwem lub rzeźbą.

Talent (naturę) i naukę (wykształcenie) przeciwstawiano sobie, nie rozstrzygając, który z tych dwóch czynników twórczości jest ważniejszy (Alkidamas) albo już to faworyzując wrodzone predyspozycje (Pindar, Epicharm, Isokrates), już to akcentując rolę uczenia się (Protagoras). Nie brakowało też tych, którzy próbowali wypracować formułę kompromisową, godzącą jedno z drugim (Demokryt, Cyceon, Horacy, Witruwiusz, Kwintyliusz)³. Demokryt twierdził, że „wrodzony talent szczęśliwsze rokuje wyniki niż nędzna sztuka, i z Helikonu wyklucza poetów przy zdrowych zmysłach”, [ale] „żadnej sztuki i żadnej nauki niepodobna osiąść bez uczenia się”⁴.

Cyceon i eklektycy pisali o talencie nie tylko w odniesieniu do poetów, ale również innych artystów i doszli do niezwykle cennego spostrzeżenia, że to właśnie talent decyduje o pluralizmie, różnorodności sztuki. Cyceon pisał w *De oratore* (III 7, 26): „Ta obserwacja wzięta z natury rzeczy daje się przenieść także do dzieł sztuki. Jedno jest rzeźbiarstwo, w którym celowali Myron, Poliklet, Lizyp; niepodobni byli do siebie talentem, ale jednak nie chcielibyśmy, żeby którykolwiek z nich był inny, niż był rzeczywiście. Jedno jest także malarstwo i jego zasada, a jednak Zeuksis, Aglaofon, Apelles są między sobą najzupełniej niepodobni, a żadnemu z nich nic w jego sztuce nie zdaje się brakować”⁵.

Niektórzy antyczni autorzy próbowali wzbogacić rozumienie talentu, np. zestawiając go z Erosem (Eurypides), natchnieniem (Arystoteles), wyczuciem (stoicy) lub podkreślając odpowiedzialność człowieka za talent (Platon), którego istotnym składnikiem jest pilność, czyli staranność, uwaga, myślenie, czujność, wytrwałość i praca (Cyceon).

W zdającą się nie kończyć starożytną dyskusję na temat relacji natury (talentu), czyli φύσις i sztuki (τέχνη), znajomości reguł wprowadzono z czasem jeszcze jeden człon, a mianowicie praktykę (μελέτη), „to znaczy doświadczenie, wyćwiczenie pisarza, pozwalające mu dobrze wyzyskać temat i znajomość sztuki”⁶.

1 J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce: od starożytności do 1500 roku*, Gdańsk 2001; tenże, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce: 1500–1600*, Gdańsk 2007; tenże, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce: 1600–1700*, Gdańsk 2009; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 1988.

2 Zob. S. Barańczak, *Wstęp*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009, s. 7–8.

3 Zob. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., t. 1, np. s. 43–55, 99–110, 196–231.

4 Cyt. za tamże, s. 104.

5 Cyt. za tamże, s. 205.

6 Tamże, s. 231.

TMS/2 – Sympozjum:
dr Paweł Batory, dr hab. Artur Mordka, prof. UR,
prof. Tadeusz Boruta,
Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Dyskusja i wypracowana formuła kompromisowa przeniosły się poniekąd w czasy średniowiecza. Oryginalnym wkładem poetyk średniowiecznych w interesujące nas zagadnienia jest to, że obok osobistych uzdolnień (talentu), teorii (znajomości reguł) i praktyki (*exercitium*, czyli doświadczenia) wprowadzono jeszcze „lekturę” lub „pamięć”, czyli znajomość dobrych autorów mogących służyć za wzór, a więc podkreślono rolę wzorców i tradycji. Nurt ten wybrzmiał szczególnie mocno w estetyce Wiktorynów, czyli zakonników z podparyskiego opactwa Świętego Wiktora. Hugon ze Świętego Wiktora pisał w *Didascaliconie* tak: „Ludzie zajmujący się nauką powinni odznaczać się jednocześnie talentem i pamięcią, gdyż te dwie rzeczy tak się ze sobą łączą w każdym przedmiocie studiów i dziedzinie wiedzy, że jeśli zabraknie jednego, drugie nikogo nie zdoła doprowadzić do doskonałości. (...) Talent odkrywa mądrość, a pamięć jej strzeże. Talent to pewna siła w naturalny sposób zakorzeniona w duchu, żywotna sama przez się. Talent pochodzi z natury, korzystanie z niego mu służy, tłumí go nadmierna praca, a wyostrza zrównoważone ćwiczenie. (...) Istnieją dwie rzeczy, które pobudzają talent: lektura i rozważanie. Lektura ma miejsce, gdy zasady i wskazówki czerpiemy z pism”⁷.

Gorącym orędownikiem triady „sztuka” (*Kunst* – rozumiana jako „umiejętność”), „talent” (*Gewalt*, czyli „moc”, „cudowny dar”) i doświadczenie (*Brauch* – wprawa) był jeszcze na przełomie XV i XVI wieku Albrecht Dürer, artysta w pełni renesansowy⁸.

Korzenie dzisiejszego rozumienia talentu tkwią gdzieś u początków nowożytności. Pojawienie się wielkich indywidualności epoki renesansu sprawiło, że zwrócono większą uwagę na rolę *ingenio*⁹, akcentując jednak – jak to czynił Alberti – jego związki z umysłem i rozumowaniem. Talent był więc bardziej rzeczą umysłu niż emocji lub natchnienia. Ponadto humaniści „choć poezję wynosili ponad wszystko, a więc i ponad sztuki, to jednak więcej niż pisarze poprzednich epok zdawali sobie sprawę z jej pokrewieństwa ze sztukami”¹⁰, czego wyrazem była horacjańska formuła *ut pictura poësis*, do której nowożytni myśliciele mieli powracać nieustannie.

Swoisty „zmierzch teorii” (termin Tatarkiewiczza) i przełom w rozumieniu sztuki, artysty i talentu następuje ok. 1600 r., w epoce manieryzmu i rodzącego się baroku. Nad racjonalnie sformułowanymi przez humanistów renesansu powszechnymi zasadami opartymi na regułach matematycznych i geometrycznych zaczynają tryumfować czynniki irracjonalne, wyobrażenia i ekspresja, nielekąjące się odważnych eksperymentów.

Jednocześnie już od schyłku XVI stulecia, aż po pierwszą połowę XVIII wieku, zaczynają być wydawane olbrzymie ilości traktatów o twórczości artystycznej, próbujące dowartościować naturalny talent (co ciekawe, w dosyć karkołomny sposób łącząc go np. z takimi cechami i okolicznościami jak budowa fizyczna, dieta, klimat, temperament itp.)¹¹. Były one

popularne zwłaszcza w Hiszpanii, czyli kraju, który wydał tak wielkie i oryginalne osobistości artystyczne jak El Greco i Velázquez. W księgach tych termin *ingenio* (pojawiający się w wielu wariantach, takich jak *ingenioso*, *agudeza de ingenio*, *natural ingenio*, *ingenio peregrino*) oznacza nie tylko naturalny talent, ale i sprawność umysłową, bystrość umysłu, kreatywną wyobraźnię, genialną pomysłowość. Zostaje jednocześnie zestawiony z takimi terminami jak *habilidad* i *maña* oznaczającymi zręczność, umiejętność projektowania i tworzenia¹², zgodnie z popularną wówczas maksymą przytaczaną m.in. przez Huarte de San Juana (*Examen de ingenios para las ciencias* z 1575) i Carducho (*Diálogos de la pintura* z 1633): *Natura facit habilem, ars facilem, usus autem potentem* (hiszp. *La naturaleza solo haze habil, y el arte facilita, y el uso haze poderoso*; pol. „Natura czyni [człowieka] zręcznym, sztuka łatwym, ale ćwiczenie [praktyka] potężnym” – tłum. własne)¹³.

Szczególnie wpływowe było dzieło Jusepe Martíneza *Discursos practica-bles del nobilísimo arte de la pintura* (ok. 1673), w którym podobnie jak jego poprzednicy, autor podkreśla znaczenie zasad i nakazów oraz odwieczną ideę, że artyści powinni podążać za swoimi naturalnymi skłonnościami (często używa w tym kontekście słowa *genio*), jednocześnie twierdząc, że zdolności takie, jak: *discreción*, *elección*, *gusto* i *resolución* – atrybuty, których, co najważniejsze, nie można się nauczyć – mają kluczowe znaczenie w negocjowaniu przestrzegania nakazów i zasad¹⁴.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że chyba po raz pierwszy w dziejach myśli o sztuce zaczęto na tak wielką skalę dostrzegać i doceniać oryginalność artysty i jego dzieła. Francesco Pacheco i El Greco, którzy byli nie tylko praktykami, ale i teoretykami sztuki, dawali pierwszeństwo talentowi przed nauką i znajomością reguł, co miało być również sposobem na dowartościowanie artysty (jego wyjątkowość, indywidualność) oraz malarstwa (sztuk pięknych) jako sztuk wyzwolonych¹⁵. Pacheco pisząc o największych współczesnych mu mistrzach malarstwa (Velázquez, Rubens), stwierdza, że ich dzieła charakteryzują się zręcznością i szybkością, a także niezależnością od wzorców zaczerpniętych od innych malarzy.

Istotnym składnikiem owej oryginalności będącej przejawem indywidualnego talentu artysty jest *ingenios caprichosos* („kapryśna pomysłowość”), a więc kreatywność, innowacyjność i wolność. Juan Huarte de San Juan w swoim *Examen de ingenios para las ciencias* (1575; wyd. poprawione: 1594) ilustruje potrzebę tych cech sugestywnym przykładem o kozach i owcach. Píše, że istnieją talenty (*ingenios inventivos*) tak doskonałe, że nie potrzebują nauczyciela, który by ich prowadził. To oni są motorem postępu i jak wąsające się wolno kozy wyznaczają nowe drogi i kierunki, prowadząc za sobą te owce (żeby nie powiedzieć barany), którym brak inwencji (*copiadores*)¹⁶.

Czyżby oryginalność, innowacyjność, kreatywność i wolność tworzenia, które dziś jesteśmy skłonni uważać za wyznaczniki miary talentu, korzeniami sięgały epoki manieryzmu i baroku?

Owa radosna swoboda tworzenia została jednak dosyć szybko poskromiona przez wykształcenie się doktryny sztuki klasycznej i narodziny akademii. Doktryna ta uformowała się jeszcze w renesansowych Włoszech, od XVI w. znana już była we Francji, a teraz została oficjalnie przyjęta, rozbudowana i zrealizowana poprzez założenie Akademii Fran-

M. Cacho Casal, *The ‘true likenesses’ in Francisco Pacheco’s Libro de retratos*, „Renaissance Studies”, vol. 24, nr 3, 2010, s. 381–406; C.M. Hutchings, *The Examen de ingenios and the Doctrine of Original Genius*, „Hispania”, May, 1936, vol. 19, nr 2, s. 273–282; C. Ripollés, *Juan Sánchez Cotán’s Still Lifes and Artistic Ingenio in Early Modern Toledo*, „Boletín del Museo del Prado”, t. XXXVI, nr 54, 2018, s. 102–109.

12 J. Ramón Marcaida, *Velázquez, ingenioso: Intertextuality and Biographical Artifice in Early Modern Spanish Artistic Writing*, „Bulletin of Spanish Visual Studies”, vol. VI, nr 1, 2022, s. 77.

13 Tamże, s. 84.

14 Tamże, s. 15.

15 To właśnie w tym czasie do szczytowej fazy dochodzi walka o uznanie sztuk plastycznych za *artes liberales*, czyli działalność przede wszystkim umysłową. Szczególnie sugestywnym wyrazem owych tendencji są ryciny Francisco Fernándeza w księdze Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), na których personifikacje malarstwa (m.in. na karcie tytułowej) posiadają atrybuty wskazujące na aktywność intelektualną i umysłową pracę malarzy (koncepcja *inventione*), takie jak nakrycie głowy ze skrzydłami, korony i wieńce laurowe, otwarte księgi. Zob. tamże, s. 8–10; J. Andrews, L.R. Bass, *‘Me juzgo por natural de Madrid’...*

16 J. Ramón Marcaida, *Velázquez, ingenioso...*, s. 24–25.



TMS/2 – podczas sympozjum, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024

cuskiej¹⁷. Przyczyniła się ona walnie do rozkwitu twórczości i teorii zwanej akademizmem, który zdominował krajobraz sztuki europejskiej co najmniej do końca XIX w. Sztuka na powrót stała się rzeczą ściśle przestrzeganych reguł, a pierwsze wyłomy w murze akademizmu nastały wraz z pojawieniem się romantycznej koncepcji sztuki i artysty, która położyła akcent na indywidualizm, subiektywizm, osobiste przeżycia, kreatywność i oryginalność, przyznając dużą rolę wrodzonemu talentowi. Romantyczny artysta rozumiany jest już nie jako wyraziciel idei moralnych czy propagandy władzy, ale wrażliwy „geniusz” i udręczony wizjoner, który poprzez sztukę wnosi nowe spojrzenie na rzeczywistość. Sam talent może stać się źródłem cierpień, które jednak wzbogacają dzieło artysty i świadczą o jego nadzwyczajnej wrażliwości na otaczający świat.

W budowaniu nowego spojrzenia na sztukę, rolę artysty oraz ideę talentu nie do przecenienia jest dorobek Immanuela Kanta, zwłaszcza jego *Krytyka władzy sądzenia* (1790). Píše on w niej m.in., że „sztuka piękna możliwa jest wyłącznie jako produkt geniuszu. (...) Geniusz jest talentem, darem natury, który ustanawia reguły dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona predyspozycja twórcza artysty sam należy do przyrody, można by się wyrazić, geniusz jest wrodzoną predyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia reguły dla sztuki. (...) Cechą charakteru geniusza jest oryginalność talentu (...). Geniusz może dostarczyć twórcom sztuki pięknej jedynie bogatego materiału, lecz opracowanie tego materiału (...) oraz jego forma wymagają wykształconego przez szkołę talentu” (V 307–308, 310)¹⁸. Jako że autor tego powierzchownego szkicu nie czuje się na siłach, by analizować, a nawet streszczać myśli Kanta, niech ten zbiór cytatów będzie tylko sygnałem wskazującym na doniosłość i istotność myśli filozofa z Królewca w interesującym nas temacie.

Wiek XX i XXI zdają się na powrót dowartościowywać indywidualny talent artysty, który przejawia się w takich właściwościach, jak oryginalność, pomysłowość, indywidualność, kreatywność, innowacyjność, a niekiedy wolność rozumiana jako odrzucenie reguł. Wydaje się, że odwieczne pytanie o relację między indywidualnym talentem a wykształceniem i praktyką nic nie traci na aktualności, a być może jest tym większym wyzwaniem dla współczesnej akademii. Myślę, że świadomość historii owych zmagañ może pomóc w poszukiwaniu nowych odpowiedzi na pytania o miarę talentu. ■

17 Pierwsze akademie kształtące artystów powstają we Włoszech już w XVI w.: w 1563 Giorgio Vasari zakłada Accademię delle Arti del Disegno, a w 1577 powstaje Akademia św. Łukasza w Rzymie. Jednak to założona przez kard. Richelieu w Rzymie w 1635 r. Akademia Francuska, a następnie akademie malarstwa i rzeźby (1648), muzyki (1669) i architektury (1671), połączone następnie w istniejącą do dziś Akademię Francuską, stają się miejscem sformułowania akademickiej teorii sztuki i nadają jej ostateczny kształt.

18 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. M. Żelazny, red. M.A. Chojnacka, K. Kaśkiewicz, M. Marciniak, Toruń 2014, s. 185, 188–189.

Dwie drogi – studium twórczości – Nicolas de Staël, Piotr Potworowski

dr hab. Jarosław Sankowski, prof. UR | Instytut Sztuk Pięknych KNH, Uniwersytet Rzeszowski

Materiał pomocniczy do referatu: *Dwie drogi – studium twórczości – Nicolas de Staël, Piotr Potworowski*. Referat był poszerzony o projekcję elektroniczną wybranych dzieł tytułowych malarzy.

Chciałbym odnieść się do zagadnienia talentu i tego, co stanowi o jego sile. Jednak tych kilka obserwacji nie ma na celu wypracowania definicji talentu ani jego cech uniwersalnych, ale pokazanie urzeczywistnienia, zmateriali-zowania w działaniu tej predyspozycji, która bez wewnętrznego nakazu, bez materii, bez ciała nie istnieje. Dwie przypomniane w wystąpieniu oso-bowości niejako ilustrują takie urzeczywistnienie.

Talent to szczególna predyspozycja umysłu, zmysłów i całego szeregu związanych z tym cech osobowych, które prowadzą do rozwoju w wybra-nej dziedzinie działalności. Rzecz w tym, czy ktoś obdarzony takim talentem nieomylnie dąży do spełnienia w tej właśnie dziedzinie, którą talent obejmuje, czy błędzi realizując doraźne życiowe potrzeby? Tego się nie dowiemy w przypadku osobowości, które wiedzione przymusem chwili wybrały inny, praktyczny sposób samorealizacji. Sztuki wizualne, w tym malarstwo wymaga szczególnych warunków wyboru: uporu, determinacji, odwagi podjęcia ryzyka, przede wszystkim ogromnej chęci wewnętrznego nakazu realizacji w takim, a nie innym obszarze twórczo-ści. Wynika to raz z uzdolnień wrodzonych i rozwijanych, dwa z przyjem-ności, satysfakcji czy wręcz uzależnienia. Okazuje się, że sama łatwość obrazowania, choćby w tradycyjnych technikach, tzw. smykałka nie jest jeszcze gwarantem sukcesu, choć przydaje się na początku drogi twór-czej i ułatwia podjęcie takiej właśnie decyzji. Wspomniany talent wymaga uzdolnień pomocniczych, aby się urzeczywistnił. Uzdolnienia pomocnicze to cechy osobowe, które umożliwiają zaistnienie osobowo-ści w środowisku, predyspozycje osobowościowe, społeczne niezbędne do nawiązania kontaktu z odbiorcą i nie zależy to wyłącznie od jakości artystycznej prac, ale od umiejętności ich „sprzedania” wraz z autorską doktryną ich powstania.

Połączenie w wystąpieniu dwóch malarzy – wybitnych postaci na scenie XX-wiecznego malarstwa: **Piotra Potworowskiego** i **Nicolasa de Staëla** nie ma na celu wykazania różnic czy stylistycznych podobieństw, kreacji malarskiej, ale determinację w dążeniu do celu, którym jest autentyczny przejaw artyzmu. Artysta wyznaczając lub wycinając własny kierunek roz-woju, terytorium eksploracji, jest, jak sądzę, sam na tej drodze, którą podąża jako pionier, odkrywca czy wynalazca, posługując się terminem naukowym. Jego miejsce pracy to laboratorium, w którym dochodzi do licznych prób, które niekoniecznie mają potwierdzić jakąś tezę. Poszu-kiwania w tym przypadku dotyczą znalezienia formy do rzeczy i zjawisk dobrze znanych. Te odkrycia i nieznanne terytoria są blisko, tuż w zasięgu ręki, oka i innych zmysłów. Dotyczą wizualnego nazwania blasku słońca, zapachu wiatru czy linii horyzontu do pochwycenia i wykreślenia ruchem ręki. Malarski związek wspomnianych bohaterów z pejzażem jest klu-czowy do pojęcia sensu ich twórczości. W obu przypadkach istotny okres osiągnięć artystycznych przypada na lata powojenne XX w.

O jakości czy wymiarze talentu świadczy tu walka o własną odrębność i autentyzm decyzji nie zawsze zgodnych z doraźnym nurtem sztuki i oczekiwaniami grup przyzwyczajonych do sprawdzonych rozwiązań, które powielane stają się formalną rutyną.

Wspomniane wcześniej pojęcie sukcesu w przypadku Nicolasa de Staëla – bohatera wystąpienia ma wieloznaczny wydźwięk, biorąc pod uwagę ide-alistyczne podejście do własnej pracy i roli malarza w XX w. Tragiczny koniec życiorysu malarza wpisuje się być może w trend podobnych poko-leniowych przedwcześnie zakończonych dróg życia artystów. Być może w tym przypadku podyktowany jest związkiem francuskiej tożsamości de Staëla z rodzajem nostalgii charakteru wyniesionej z miejsca urodzin. Ten reprezentant Ecole de Paris musiał jakoś przenieść wrażliwość wschodnią na zachodni grunt nacechowany tendencją poszukiwań formy, zarówno w sztukach wizualnych, jak i w muzyce.

Nicolas de Staël – Nikołaj Władimirowicz Staël von Holstein urodził się 5 stycznia 1914 r. w Petersburgu w rodzinie arystokratycznej. Jego matka grała na fortepianie i zajmowała się malarstwem, ojciec w randze gene-rała pełnił funkcję zastępcy generała w Twierdzy Pietropawłowskiej. Rewolucja 1917 r. zmusiła rodzinę do opuszczenia Rosji i schronienia się w Estonii, potem w Polsce. Lata 1922–1930 spędził w Belgii, a w 1932–1933 studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. Był zdol-nym uczniem; z łatwością przychodziła mu nauka języków, miał też suk-cesy sportowe. Od 1933 zaczął podróżować i samotnie studiować dzieła mistrzów malarstwa w Holandii, Francji, w Hiszpani i we Włoszech. W roku 1936 malował w Maroku z natury, jednak wiele prac z tego okresu zniszczył, wyrażając tym swój autokrytycyzm co do efektów własnej pracy. (https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas_de_Sta%C3%ABl)

Poszukiwanie miejsc, zmienianie domów, pracowni, krajów i potrzeba cią-głego odświeżania doprowadza do rodzaju niecierpliwości. Ciągły głód obrazu jego intensywności powoduje zainteresowanie tą chwilą, w której materializuje się płaszczyzna farby.

Dumny, ale dręczony przez wątpliwości de Staël to wojownik „o zmysło-wych delikatnych nozdrzach, które musiały się zмагаć z dziwnymi zapachami kadzidła i szpitala”. Tak poetycko opisał malarza Georges Duthuit¹.

Płótna z okresu 1945–1948 to abstrakcyjne kompozycje o dużej sile wyrazu, budowane mocnymi często diagonalnymi pociągnięciami pędzla – kre-chami uzupełnianymi gęstą materią malarskiego wypełnienia. Są to kom-pozycje często w ciemnej czasem mrocznej tonacji, dominuje w nich gama brązów ugrów, szarości, czerni ze stłumionymi akcentami żywszych kolo-rów. Być może dochodzi tu do głosu echo twórczości rosyjskich artystów

^[1] Georges Duthuit (1891–1973) – francuski pisarz, krytyki sztuki i historyk. Był redaktorem nowej wersji czasopisma literackiego “Transition”, kluczowym komentatorem twórczości H. Matisse’a (jego teścia), Nicolasa de Staëla, Jean-Paula Riopelle’a i Brama van Velde’a. Utrzymywał bliskie kontakty z surrealistami, zwłaszcza z André Massonem. W 1939 roku znalazł się w gronie intelektualistów zwołanych w ramach Kolegium Socjologicznego George’a Bataille’a. Część jego korespondencji na temat sztuki współczesnej z Samuelem Beckettem tworzy tekst Trzy dialogi, pierwotnie opubli-kowany w “Transition” 49.

– Łarionowa i Gonczarowej oraz rewolucyjnych działań konstruktivistycz-nych artystów. Można jednak dostrzec, że kompozycje de Staëla jakkol-wiek abstrakcyjne mają związek z naturą, choćby poprzez intensywne organiczne oddziaływanie malarskiej powierzchni przypominającej pień drzewa lub wnętrze lasu. O sile talentu świadczy konsekwencja w udosko-nalaniu warsztatu, ale również gotowość na zmiany i ciągła potrzeba poszukiwania. Jednak te zmiany wynikają u de Staëla ściśle z malarskiego procesu rozwoju.



Composition-Paysage (Le Castelet), 1953, https://www .art.com, fragment

W roku 1948 i późniejszych latach gwałtowne pociągnięcia – krechy ustę-pują miejsca zróżnicowanym płaszczyznom grubo nakładanych barwnych pól koloru. Pędzel ustępuje innym narzędziom – szpachli, deskom, dając frapujący efekt szorstkości granic płaszczyzn malarskich. Bogactwo tek-sturalnych szczegółów: grudek, dziobów, kropek, bruzd uczestniczy w grze powierzchni z rozprowadzanymi, rozcieranymi płaszczyznami, konkrety-zując namacalność wzrokową powierzchni obrazu. Gama kolorów rozjaśnia się, „brunatne” zamieniają się w oliwkowe zielenie i szarości odseparo-wane od siebie malarskimi miedzami, w których dostrzec można wcze-śniejsze warstwy koloru. Obrazy jaśnieją, mrok zamienia się w chropowatą szarość, strefy ciemnych barw nie rozlewają się na całą kompozycję, ale są odseparowane w zamkniętych figurach. Znika niemal zupełnie krecha na rzecz płaszczyzn często zbliżonych do prostokąta – wynik śladu narzę-dzia. Motyw konstruowany jest z namysłem wynikającym z możliwości wielokrotnego nawarstwiania płaszczyzny, wypracowywania, co stabili-zuje motyw w zatrzymanym kształcie, dając wrażenie przemyślanej kon-strukcji, mniej dynamicznej od wcześniejszych realizacji z lat 1945–1948. Kolorystyczne „ziemie” dają poczucie stabilności i naturalności środowi-ska obserwacji. Każde pole kompozycji posiada własny wolumen barwny, dając możliwość rozegrań pośród niewielkich różnic kolorystycznych w bar-dziej monochromatycznych zestawieniach.

Podróże na południe do Hiszpanii i Włoch oraz fascynacja futbolem na Parc de Princes wpływają na kolorystykę obrazów. Od roku 1953 pojawiają się odważne zestawienia kolorystyczne wynikające z potrzeby budowania obrazu kontrastami chromatycznymi, a nie jak wcześniej jako gry barw w obrębie ogólnego tonu. Grubo nakładana farba nie jest już niezbędna jako nadrzędny budulec powierzchni. Pozostaje jeszcze płaszczyzna o ostrych konturach, ale pojawia się przestrzeń pejzażu z jego charaktery-styką barw skąpanych w bezpośrednim świetle rozgrzanego południa lub emanujących pigmentową siłą farby.

Takie malarstwo przynosi artyście rozgłos i uznanie u krytyków sztuki i możliwość wystawiania w prestiżowych galeriach. Jednak w odróżnieniu od kolegów „po pędzlu”, płynących z nurtem modnej wówczas abstrakcji, de Staël nie zerwał z naturą, instynktownie przeczuwając, że abstrakcja niepoparta obserwacją natury staje się nowoczesną dekoracją. Spór figu-racji z abstrakcją uważał za jałowy, twierdząc, że „obraz zawsze ma jakiś

temat, czy chcemy tego, czy nie”. Nie opowiadał się jako abstrakcjonista ani jako realista widząc prawdę jako układ form widzialnych, które stano-wią relację z rzeczywistością i wchodzą z nią w reakcję konsekwencji pro-cesu konstrukcji i emocji.

Prawdziwa indywidualność nie lubi tłumy. Nakazem malarskiej autentycz-ności po 1952 Nicolas de Staël upłynnił materię malarską malując proste przedmioty, nadając im miękką formę farby jakby nasyconej powietrzem.

Tadeusz Piotr Potworowski urodził się w Warszawie w 1898 r. Potrzebę malowania rozbudził w nim brat matki malarz-samouk. Potworowski walczył w wojnie polsko-bolszewickiej, został dwukrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych i medalem za wojnę 1918 r.

Od 1921 r. uczył się w artystycznej Szkole Konrada Krzyżanowskiego, następnie był uczniem Józefa Pankiewicza w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1924 r. powołana przez mistrza oraz studentów, m.in. Jana Cybisa, Hannę Rudzką Cybisową, Józefa Czapskiego, Artura Nachta,

Talent jako trwała dyspozycja do malowania

dr hab. Artur Mordka, prof. UR | Instytut Filozofii KNH, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Zawarte w tytule tego wprowadzenia do katalogu *Triennale Malarstwa Studenckiego 2. Miara talentu* wyrażenie „trwała dyspozycja” jest zaczerpnięte z *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa, w której pisał on, że „sztuka jest identyczna z trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia. Otóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyślaniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze; bo nie są wytworami sztuki te rzeczy, które z konieczności istnieją lub powstają, ani te, które istnieją lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury”¹. Arystoteles zatem użył wyrażania „trwała dyspozycja”, by sprecyzować pojęcie sztuki i wykazać różnicę między nią a innymi formami aktywności człowieka. Jednakże znaczenie, jakie się z nim wiąże, może zostać wykorzystane także w próbie rozjaśnienia talentu jako szczególnej dyspozycji do malowania, która przyczynia się do tego, że powstaje estetycznie wartościowy obraz. Nie jest to zadanie proste z kilku względów.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Po pierwsze, talent nie stanowi zjawiska wyłącznie artystycznego, wszak z powodzeniem możemy zauważyć jego obecność u przedstawicieli różnych dziedzin, a także u wielu innych osób, które z malarstwem nie mają nic wspólnego. Możemy bowiem stwierdzić, że dana osoba ma talent do tańca, inna – do gry w szachy, a jeszcze inna – do wykwintnego serwowania posiłków czy prowadzenia rozmów towarzyskich. Talent zatem zdaje się zjawiskiem niemal powszechnym i niełatwo znaleźć osobę, która byłaby go zupełnie pozbawiona. Brzmi to bardzo optymistycznie, jednakże dla nas stanowi istotną przeszkodę, gdyż trudno nam podać cechę odróżniającą jeden rodzaj talentu od drugiego, a tym samym dookreślić specyfikę talentu malarskiego.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Po drugie, jedna i ta sama osoba może mieć różne talenty lub lepiej: jeden talent, ale o różnych wektorach. Wprawdzie może on się objawić najpełniej w twórczości malarskiej, jednakże stanowi coś, co znacznie wykracza poza tę twórczość. Wydaje się, że talent malarski stanowi pochodną czegoś bardziej pierwotnego, które dopiero przy sprzyjających okolicznościach może się zaktualizować w malarskim dziele sztuki. Tak na przykład ktoś może mieć talent do harmonijnego zestawiania kolorystycznego swego ubioru, widzenia takiego zestawienia w świecie przyrody, dostrzegania go w zwykłych rzeczach. Nie jest to jednak talent ściśle malarski, ten bowiem ujawnia się dopiero w pracy nad płótnem.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Po trzecie, talent uchodzi zwykle za pewną wrodzoną własność czy też dar natury, nie jest zatem zasługą malarza, ale przyrody, która hojnie, acz zupełnie przypadkowo, rozdaje swe cenne dary. Już sofisci w osobie mówcy Isokratesa podkreślali, że talent jako „dar natury jest najważniejszy i znacznie wybija się ponad wszystko”². Takie genetyczne uwarunko-

wanie talentu zwalnia nas niejako z obowiązku wykazania jego istnienia. Talent jest dyspozycją, jednakże nie jest ona wypracowana przez malarza, wszak stanowi zastany fakt biologiczny. Z jednej strony ta przyrodnicza koncepcja talentu znacząco obniża jego wartość, można bowiem uznać, że zdanie „malarz ma talent” jest wówczas równoważne zdaniu „malarz ma np. 180 cm wzrostu”, skoro zarówno talent, jak i wzrost są dziełem natury. Z drugiej zaś wartość tę akcentuje i pozwala dostrzec błysk talentu w dziele czy też pewien polot w pracy nad nim, a nawet łatwość w jego malowaniu. Wprawdzie są to w dużej mierze pozory, gdyż udany obraz stanowi pochodną wieloletniego doświadczenia malarskiego, opanowania warsztatu, nauki widzenia, a nawet teoretycznego namysłu, jednakże obecny w procesie twórczym talent objawia się niekiedy wyraźnie jako trwała dyspozycja. Zauważyli go sofisci, dodając zarazem, że jest to tylko pewna potencja aktualizowana dzięki nieustannej pracy, w którą wpisana jest przecież także artystyczna porażka.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Zauważył go także Platon, pisząc w dialogu *Fajdros*: „Kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną”³. Wprawdzie ma on tu na uwadze talent poetów, niemniej można wnioskować, że także inni twórcy powinni być nim obdarzeni. Uwaga Platona o talencie jest dla nas szczególnie cenna, gdyż filozof ten rozumie sztukę jako *technē* (τέχνη), podkreślając, że każdy może się jej nauczyć, o ile opanuje reguły wytwarzania danego przedmiotu i rozpozna praktyczne dobro, które sztuka wnosi do ludzkiego życia. Niemniej nawet on tak nieprzychylnie nastawiony do malarstwa, i tak podejrzliwy wobec poetów, których chętnie by usunął ze swojego idealnego państwa, doceniał znaczenie talentu w ich działaniach. Doceniał je także Jerzy Wolff, pisząc: „Bo pomimo iż talent nie stanowi wszystkiego, ale jednak bez niego umysł nawet i światły nie dokona tak wiele, jak ktoś może mniej światły, ale z wielkim talentem. O tyle, że podświadomość tu działa jednak w stopniu potężnym oraz że coś narzuca – od czasu do czasu przynajmniej – z taką mocą ogromną, że się jej niekiedy nawet głupiec nie oprze. A cóż dopiero Matejko!”⁴.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Po czwarte, gdy zapytamy, w czym miałyby się konkretnie przejawiać talent malarski, to otrzymujemy odpowiedzieć tak wieloznaczną, że trudno nam sprecyzować, do czego się on w istocie sprowadza i w czym się wyraża. Czy talent wyraża się np. w doborze właściwego formatu płótna, w wypracowaniu trafnego zestawienia kolorystycznego, w konstrukcji przestrzeni, figury, malarskiej akcji? A być może w tym wszystkim jednocześnie? Możemy o to zapytać samych malarzy, jednakże nie znajdziemy u nich jasnej odpowiedzi i nie wynika to bynajmniej z ich skromności. Zwykle nie

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

PWN, Warszawa 2009, s. 124.

3 Platon, *Fajdros*, przełożył oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 49.

4 J. Wolff, *Matejko, w: Wybrańcy sztuki. Szkice*, wybrał i posłowiem opatrzył S. Cichowicz, PWN, Warszawa 1982, s. 188.

mówią oni i nie piszą o swym talencie malarskim ani o talencie dostrzeżonym u innych malarzy. O czym natomiast piszą i mówią? O sposobie budowania obrazu, o konstrukcji jego formy, ustanowieniu zestawienia kolorystycznego, konieczności lub zbędności wprowadzenia do płaszczyzny obrazu przedmiotu malarsko przedstawionego, jego relacji do innych form obrazu. Problem talentu nie pojawia się prawie w ich rozważaniach nad obrazem. Nie przekreśla to wprawdzie jego istnienia, jednakże spycha je na dalszy plan.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Po piąte, tytuł tej wystawy *Miara talentu* sugeruje, że talent ma różne stopnie, różne miary, nie jest zatem w sobie niezróżnicowaną jednością. Jeśli jednak talent ma różne miary, to zasadnicze pytanie dotyczy jego skali czy też zakresu. Nie chodzi przy tym o jego wartościowanie, w którym uznajemy, że ktoś ma wielki talent. Pytanie o miarę talentu może być rozumiane zupełnie inaczej, w ten mianowicie sposób, że dany malarz może przejawiać talent na przykład w uchwyceniu subtelności kolorystycznych, w widzeniu stopnia jasności i nasycenia danej jakości barwnej w jej zastawieniu z inną. Jest zatem niejako kolorystycznie utalentowany i ma dużą szansę, by dołączyć do grona kolorystów. Inny twórca natomiast może mieć rysunkową „miarę w oku” i tak operować malarską linią, że możemy w tym dostrzec jego talent.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Wyróżnione trudności pokazują, że opis tego fenomenu jest trudny i o wiele trudniejszy od opisu fenomenu genialności, który wydaje się spotęgowaną formą talentu i ze względu na to wyostrzenie łatwiej go uchwycić. Kant pisał w swej *Krytyce władzy sądzenia*: „Z tego widać, że genialność jest: 1) talentem tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła (...); pierwszą jej właściwością musi zatem być oryginalność; 2) że wytwory genialności (...) nie powstały przez naśladowanie (...); 3) że ona sama nie może opisać lub naukowo wykazać, w jaki sposób tworzy swe dzieło (...); 4) że przyroda dyktuje za pośrednictwem geniusza prawidła nie nauce, lecz sztuce, a i to tylko o tyle, o ile ona ma być sztuką piękną”⁵. Talent natomiast wymyka się opisowi, jest o wiele bardziej nieuchwytny od genialności, choć przecież stanowi zjawisko relatywnie częste.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Aby zjawisko to rozjaśnić, można potraktować je nie tyle metafizycznie, jak Platon, ani nie tyle biologicznie, psychologicznie czy socjologicznie, ile warsztatowo jako trwałą dyspozycję do malowania, użyć zatem aparatury pojęciowej Arystotelesa do uchwycenia jego specyfiki, odpowiednio ją jednak modyfikując.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Czym bowiem jest dla tego myśliciela dyspozycja? Za tym pojęciem nie kryje się żadne tajemnicze rozumienie talentu. Dyspozycją jest dla Arystotelesa wypracowana przez artystę i dlatego trwała sprawność tworzenia dzieła sztuki, w naszym wypadku – obrazu. Podobnie taką dyspozycją jest zdrowie jako osiągnięta i pielęgnowana sprawność organizmu, która pozwala człowiekowi nie tylko funkcjonować w świecie, lecz cieszyć się także życiem.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Akceptacja takiego rozumienia talentu pozwala na jego przewartościowanie i osłabienie biologicznej genezy. Talent bowiem jako trwała dyspozycja nie jest dany, ale nabywany czy też ustanawiany. Teza ta może początkowo wydawać się nedorzeczna i sprzeczna z powszechnie przyjętym rozumieniem talentu jako czegoś, co się po prostu ma i co nie wymaga starań w jego uzyskaniu. Akcentuje ona jednak to, że talent jako trwała dyspozycja jest raczej rezultatem pracy malarskiej, nieustannego doskonalenia warsztatu, ciągłych prób znajdowania formy malarskiej i takiej formy widzenia, która potrafi dostrzec jakości malarskie i utrwalić je na płaszczyźnie obrazu. Wyrażenie „utalentowany malarz” wskazuje wówczas nie tyle na jego szczególną własność wrodzoną czy mu ofiarowaną, ile na własność przez niego wypracowaną.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Co wówczas znaczy zadanie „odkryć w sobie talent malarski”? Znaczy ono przede wszystkim to, że malarz w swej wieloletniej i często usianej porażkami pracy nad obrazami odkrywa, że niektóre jego działania na płaszczyźnie wnoszą więcej artystycznych jakości niż inne, że zatem powinien je nieustannie pogłębiać i doskonalić. Wyrażając to językiem Arystotelesa: powinien wzmacniać tę dyspozycję do malowania, która przynosi bardziej wartościowe rezultaty. W odkryciu jego talentu pomocni są także inni

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

^[1] Kant, Krytyka władzy sądzenia, przełożył oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 233.

malarze, którzy być może nawet lepiej widzą tę dyspozycję od niego samego, a także krytycy i teoretycy malarstwa, którzy niejako z zawodu powinni ją dostrzegać.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Jeśli talent można i trzeba wypracować oraz nieustannie odkrywać, to można go również stracić. Ta bolesna strata może być dwojako rozumiana. Po pierwsze, talent można zupełnie zaprzepaścić, a przyczynia się do tego dość swobodne rozumienie sztuki jako daru niebios, którym dowolnie można dysponować bez obawy jego utraty. To pseudoromantryczne rozumienie sztuki jako czynności czysto duchowej pomija zupełnie warsztatowy wysiłek w malowaniu obrazu. Unieważnia lub co najmniej osłabia sens nieustannej edukacji malarskiej, ciągłego pobierania lekcji widzenia, a ostatecznie krytycznego nastawienia twórcy do swoich dzieł. Takie potraktowanie talentu sprawia, że traci on swą spójność, przestaje być „trwałą dyspozycją” i co najwyżej tylko chwilowo się objawia. Utrata talentu nie jest czymś niezwykłym, wystarczy bowiem odejść od sztalugi na dłuższy czas, by po talencie zostało tylko wspomnienie. Po drugie, przyczyną utraty talentu może być popełnienie grzechu akademizmu, który polega na tym, że malarz zamiast realizować swe potencje twórcze, wpada w malarskie koleiny, które prowadzą do prostego powielania formy, akceptowania schematów i konwencji, a tym samym produkowania „fasadowych” obrazów. Koleiny te i konwencja tłamszą jego talent, a w skrajnym wypadku prowadzą do jego utraty. Toteż niezbędne jest wypracowanie takiej samoświadomości malarskiej, która dostrzeże to niebezpieczeństwo groźne dla każdego malarza.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Utrata talentu rozumianego jako trwała dyspozycja do malowania może mieć także charakter pozorny. Dzieje się tak wtedy, gdy malarz zauważa, a właściwie odczuwa, że wyczerpał już swe aktualne możliwości ustanowienia danej formy obrazu, że tym samym stracił talent do malowania. Wpada w malarską „depresję”, gdyż wszystko, co tworzy, wydaje mu się powtarzaniem tego samego, zatem kręceniem się w kółko. Ten rodzaj „depresji” trwający niekiedy dość długo, nawet lata, zapowiada jednak wypracowanie nowej formy, w której talent ujawni swą siłę.

Artur Mordka, prof. UR, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski

Ostatnia refleksja o talencie ma optymistyczny wydźwięk. Talent powinien bowiem być nagradzany, co czyni zaprezentowana wystawa. Wszelkie konkursy malarskie, prezentacje w galeriach, biennale czy triennale oprócz swego zadania estetycznego, nagradzają także utalentowanych malarzy, wzmacniają zatem trwałość dyspozycji do malowania. ■

^[1] Arystoteles, Etyka nikomachejska, 1140 a, przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła D. Gromska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 196.

^[2] Isokrates, Philippius 27, cytat za: W. Tatarkiewicz, Historia estetyki, t. 1, Wydawnictwo Naukowe



Symposium **TMS/2** Miara talentu, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Symposium **TMS/2** Miara talentu, Galeria BWA w Rzeszowie, 2024



Projekt graficzny DTP	Mirosław Pawłowski
Kurator TMS/2	Jarosław Sankowski
Reprodukcje obrazów	Łukasz Kuśnierz
Zdjęcia z wystawy	Łukasz Kuśnierz Piotr Dawid Woroniec
Logo Triennale, plakat, ulotki, bannery, informacje na Facebooku	Marcin Dudek Jarosław Sankowski
Korekta tekstów	Magdalena Cywicka Małgorzata Drozd-Witek
Druk	ARTIS Poligrafia, Toruń

Wydawca

Instytut Sztuk Pięknych Kolegium Nauk Humanistycznych UR

ISBN 978-83-8277-216-6



Uniwersytet Rzeszowski
Instytut Sztuk Pięknych

Triennale Malarstwa Studenckiego / 2

Rzeszów 2024



Wystawa pokonkursowa

Galeria BWA w Rzeszowie
ul. Jana III Sobieskiego 18



21.03 — 21.04.2024