

Dr hab. Rafał Kowalski

Warszawa, 20 maja 2022 r.

Wydz. Malarstwa

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Recenzja pracy doktorskiej Pana mgr Marcina Ziółkowskiego pt. *Obrazy niejednoznaczne*, w związku z przewodem doktorskim wszczętym przez Radę Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Promotor: dr hab. Sławomir Toman, prof. UMCS

Informacje ogólne

Pan mgr Marcin Ziółkowski urodzony w 1967 roku rozpoczął studia stacjonarne na kierunku Grafiki Wydziału Artystycznego UMCS w roku 2009 i ukończył je w 2015 roku. Z dołączonego do dokumentacji biogramu dowiadujemy się także, że jest on z wykształcenia Technologiem Produkcji Lotniczej. Jego życie zawodowe w dużej mierze związane jest z technicznym wykształceniem. Pracował w Zakładzie Badawczo Rozwojowym PZL Świdnik, firmie Merkator reprezentującej firmę Canon w Polsce a od 2000 roku prowadzi firmę zajmującą się techniką biurową i poligraficzną. Jako swoje doświadczenie dydaktyczne przytacza pracę jako wolontariusz podczas zajęć poświęconych rysunkowi oraz grafice wydawniczej w ramach pracy zleconej na studiach podyplomowych w macierzystej uczelni. Jest autorem 10 wystaw indywidualnych między innymi we Francji i Luksemburgu i uczestnikiem 5 wystaw zbiorowych.

Ocena rozprawy doktorskiej

Przygotowana przez Pana mgr Marcina Ziółkowskiego rozprawa pod kierunkiem dr hab. Sławomira Tomana, prof. UMCS składa się z dzieła artystycznego, trzynastu obrazów wykonanych w technice olejnej na płótnie oraz pracy pisemnej będącej ich autorskim opisem wraz z jej wersją przetłumaczoną na język angielski. Całość zatytułowana *Obrazy niejednoznaczne*, to zbiór bliskich sobie formalnie i tematycznie prac o wymiarach między: 110/80 cm a 160/140 cm, opatrzonej każda tytułem będącym numerem kolejności rozpoczęcia jej powstania. Niekiedy dodatkowo uzupełnionych podtytułem sugerującym autorską interpretację obrazu. Zróżnicowanie formatów, wybór motywów sprawia, że mimo iż poruszamy się w kręgu bliskich sobie wątków i ich formalnych rozwiązań, nie tworzą one ścisłego, zamkniętego cyklu a raczej zbiór prac mogących występować razem jak i funkcjonować pojedynczo, bez szkody dla wypowiedzi. Być może nie stanowiących też skończonej całości. Sugeruje to wybór obrazów, które w tym zestawie nie zachowują ścisłej kolejności w numerycznych tytułach poszczególnych kompozycji, tworząc otwarty zbiór. Od strony warsztatowej powstałe dzieła wykonane są na profesjonalnym poziomie, świadczącym o dużych możliwościach technicznych autora, opatrzone niezbędnymi informacjami takimi jak tytuł, rok powstania, technika i format.

Część pisemna to pod względem formalnym literacko-naukowy esej, w którym autor prezentuje swój punkt widzenia na wybrane zagadnienia, które wydały mu się istotne podczas pracy, oraz w którym często jakby polemizując z tytułem rozprawy dość jednoznacznie tłumaczy, co wg niego stanowi tematykę obrazów. Tekst o swobodnej strukturze bez wyraźnych podziałów na rozdziały otwiera strona tytułowa a kończy składająca się z 10 pozycji bibliografia. Trudno w podstawowej części precyzyjnie wskazać wstęp czy zakończenie, czego skutkiem zapewne jest

brak spisu treści. Chronologię ustanawiają głównie spacje przy kolejno opisywanych obrazach, paginacje i wybrane cytaty z odpowiednio dopisanymi, odniesionymi przypisami. Powoduje to pewne utrudnienie w poruszaniu się po zawartości dysertacji, tekst jednak nie jest przytłaczająco długi i napisany został komunikatywnym językiem, co w tej sytuacji można uznać za pomocne. Na 27 stronach poszerzonych o 13 reprodukcji, autor podejmuje teoretyczną próbę opisanie treściowej zawartości części malarskiej rozprawy. Przedstawia przy tym głównie dwa problemy wokół których buduje swoją narrację, a które z jego perspektywy zdominowały istotnie wypowiedź praktycznie w odniesieniu do wszystkich prezentowanych prac. Po pierwsze wskazuje na kluczową rolę aktu w jego twórczości, próbując pokazać, że traktowany jako opozycja publicystycznych wątków przedstawień organizuje i spina całą konstrukcję intelektualną, ideową i formalną tych malarskich wypowiedzi. Jego konsekwentne przywoływanie harmonizuje cały zbiór, stając się rodzajem modus operandi autora. Deklaruje, że założeniem było poszerzenie dla potrzeb doktoratu zakresu podejmowanej w jego twórczości tematyki i użycie aktu jako rodzaju figury retorycznej, wokół której rozgrywają się wszelkie intrygi, zderzenia i relacje zarówno treściowe jak i formalne. W dużej mierze wydaje się to zdeterminowane doświadczeniami autora związanymi z eksploracją tego motywu w jego wcześniejszych dokonaniach twórczych. W poszczególnych opisach kolejnych artystycznych części rozprawy dokonuje hierarchizacji elementów ikonograficznych w odniesieniu do takiej struktury dzieła. Elementem kluczowym jest tu więc pozbawiona indywidualizacji kobieca postać, która przez obnażenie zdaje się być zawieszona poza czasem a dla której kontekst budują zderzenia z „różnorodnymi cytatami wizualnymi wydobytymi z różnych rzeczywistości - fragmentami wnętrza, przedmiotów a także zwierzętami i innymi postaciami - najczęściej męskimi”¹ jak pisze sam autor. Skupia się przy tym wyłącznie na przedstawieniach nagich kobiet, które w różnych konfiguracjach i przyjętych pozach mają wyrażać niepokoje i kulturowo-społeczne konflikty poruszające Pana Ziółkowskiego. W konsekwencji, na podstawie własnych obserwacji i w skutek refleksji nad opracowaną literaturą dotyczącą problemu nagości w sztuce, autor przeprowadza w części opisowej próbę zdefiniowania pojęcia aktu jako przeciwieństwa, zaprzeczenia dla wizerunku rozebranego ciała. Tak formułuje drugi problem, który koncentruje jego uwagę, ważny dla odparcia zarzutów o pornograficzne zabarwienie jego malarstwa. W oparciu o użyte w tekście cytaty zauważa ontologiczną dla dzieła sztuki zależność między tymi przedstawieniami, (ideami) gdzie akt, sam jako taki zwłaszcza w sztuce europejskiej staje się elementarnym wyobrażeniem, równoznacznym z dziełem sztuki. Dla autora jest to wyznacznikiem podejmowanych przez niego działań plastycznych i retorycznych, które dokonują przemiany widoku rozebranego ciała w formę nasyconą znaczeniem. A uchwycenie tej różnicy to podstawowy cel twórcy w próbie stworzenia dzieła sztuki. Na tym poziomie przeprowadzony wywód pozostaje właściwie refleksją wobec konsekwencji, a niekiedy XX wiecznej polemiki z XIX wiecznym pojmowaniem i teorią aktu co sprawia, że pozostajemy z pewnym niedosytem w obliczu złożoności tematu. Lista zaproponowanych pozycji bibliograficznych, czy powielanie tych samych cytatów nie wyczerpuje zagadnienia mimo interesujących wniosków. Szczególnie po zapoznaniu się z autorskim wytłumaczeniem, opisem namalowanych dzieł. Wydaje się, że wzbogacenie spostrzeżeń o uwagi z zakresu teorii feministycznej, problemu uprzedmiotowienia wizerunku, ciała jako pola i narzędzia walki, czy ogólnie o zagadnienia prowokacji, propagandy czy pornografii w sztuce pogłębiłoby analizę. Także akt męski jako zjawisko związane z przemianami kultury i sztuki czy problematyka gender surfing np. w kontekście opisu obrazu pt. 330, może nie budzą zainteresowania autora ale mogłyby w dysertacji zostać poruszone. Choćby dla precyzyjniejszego uzasadnienia własnych ikonograficznych decyzji, czy szerszego przepracowania podejmowanych treści. A przecież

¹ *Obrazy niejednoznaczne*, Wydział Artystyczny Instytut Sztuk Pięknych, UMCS w Lublinie, 2022, s.3

dla zrozumienia malarskiego powodu, pobudek, ideowych motywacji, rzetelności wobec podjętego wyzwania przewodowego, pełnego zrozumienia wskazanych w rozprawie implikacji tematu aktu, czy odpowiedzialności wobec własnej twórczości w kontekście kulturowym i historyczno sztucznym, takie wnikliwe opracowanie zdaje się potrzebne. Pozostaje jeszcze zwrócić uwagę, iż tytuł rozprawy sugeruje coś innego niż dostajemy w jej zawartości. Zarówno ze względu na podjęte problemy z zakresu aktu, jak i na samą specyfikę zamieszczonych opisów. Brakuje mi tu czasem konsekwencji, mimo iż autor deklaruje: „Wprowadzam określone znaczenia, ale widz może odebrać je inaczej. Ma w tym zakresie pełną wolność, gdyż obrazy nie posiadają tytułów tylko numery według kolejności ich powstania”². Nazwę zbioru możemy rozumieć raczej intencjonalnie i właściwie pozostaje ona punktem odniesienia dla obrazów w oderwaniu od zawartego w eseju zapisu subiektywnych poglądów autora na temat tego co namalował. Takie jej ujęcie wydaje się dosyć ogólne i sprowadzone do kategorii wyabstrahowanej z konkretnej rzeczywistości. Właściwie zaproponowanie tak brzmiącego tytułu można by traktować w kategoriach intrygującej prowokacji, jako formy zmuszenia czytelnika czy też widza do polemiki z tym co napisane czy namalowane. Tekst rozprawy bez sugestii, że pozostajemy w ścisłym obszarze jednoznacznych, pozbawionych spojrzenia „z zewnątrz”, osobistych założeń i intencji autora, drobiazgowych, bardzo konkretnych opisów z pozycji niezaprzeczalnych faktów, wydaje się oddalone od zamysłu otwartego odczytywania. Wyabstrahowanie, swoboda interpretacji należą do sfery zewnętrznych możliwości analizowania i objaśniania znaczeń, autonomicznych wobec wpływu twórcy. Tytuł więc stanowi tylko wąską furtkę dla postrzegania dzieła artystycznego w oderwaniu od subiektywnych pomysłów i przemyśleń autora a nie rozwiniętą koncepcją ujętą w dysertacji. Ta proporcja powoduje, że zamiast widzieć zawartą w nim deklarację jako zasadniczy problem, któremu warto się przyjrzeć, pozostajemy jedynie z możliwością skonfrontowania się z autorską wersją zdarzeń, wsobną, wykluczającą inkluzywność. Sprawia to, że zaczynamy traktować wypowiedzi Pana Ziółkowskiego już nie tylko jako wyzwanie polemiczne. Postrzegamy je dodatkowo jako opis kalkulacji z trudem, nie bez wysiłku osiągającej niektóre cele wyznaczane przez autora. Co jakiś czas bowiem część opisowa mija się z zapisem malarskim. Porusza się wokół stwierdzeń, które są wątpliwe czy dyskusyjne albo dotyczą, opisują rzeczy, których realnie w tych obrazach nie ma a jedynie autorowi zdaje się, że je wykonał przedstawiając w tekście raczej życzeniowe myślenie wobec tego co realnie oglądamy, a co zostało opisane. To trochę coś innego niż swoboda, licencja dla autorskiej interpretacji. Gdybym nie miał możliwości pozostania przy swoich przemyśleniach, gdyby poszczególne tytuły nie pozostały tylko matematyczną buchalterią, trudno byłoby bez wątpliwości przyjąć tłumaczenia kolejnych elementów, zilustrowanych epizodów, namalowanych plam. Dlatego dobrze, że chociaż na tym poziomie taką możliwość dostajemy. Dobrym przykładem są obrazy 323 czy 330, gdzie w zbiorze dość luźno opisujących formę kleksów, ekspresyjnie naniesionych, za pomocą dynamicznie wykonanych gestów, chlapnięć i zacieków farby doszukuje się precyzyjnie opisanych detali, które jednak, mimo usilnych zaklęć autora dla widza pozostają kombinacją śladów i miazmatów malarskiego znakowania a nie tym, co miały wyobrażać. W ostatecznym rozrachunku jednak, tytuł całości jest tym co sprawia, że mimo jego ogólnikowości albo właśnie dzięki niej, jestem w stanie zgodzić się z tak wyrażoną koncepcją malarską. Widzę bowiem w takim nazwaniu pozwolenie na odrzucenie tych opisów i kierowanie się własną intuicją. To zasada ogólna ale szczególnie pomocna wobec zaproponowanych w tym malarstwie rozwiązań formalnych, których swoboda i użycie niedopowiedzeń budują margines względności, zabójczy dla intencji autora ale ożywczo wyzwalający dla obrazów i wyobraźni widza. Oczywiście sytuacja polemiki z poglądami autora, nie zmienia faktu, że ten pozostający

² *Obrazy niejednoznaczne*, Wydział Artystyczny Instytut Sztuk Pięknych, UMCS w Lublinie, 2022, s.3

w charakterze subiektywnego wywodu tekst jest świadectwem umiejętnie dokonanej syntezy poglądów dotyczących własnej twórczości. W którym autor, w oparciu o zdobyte doświadczenie i postawione pytania natury teoretycznej proponuje interesujące spojrzenie na rolę aktu. Przedstawia zamierzenia, które mimo pewnych, drobnych nieścisłości w osiąganym malarskim efekcie, na poziomie opracowywania własnych założeń zdają się spójne, tożsame z postawionymi teoretycznymi tezami i ukazuje Pana Ziółkowskiego jako osobę jasno definiującą swój system poglądów i formalnych decyzji i która umiejętnie na ich bazie wyraża opinie i badawcze spostrzeżenia. Pozostając raczej dla niego szczerą manifestacją, ekspresją postawy, co już wydaje się wartościowe i cenne. Dyskusyjne spojrzenie wobec poglądów na własną twórczość autora nie oznacza, że przedstawione opinie i tezy nie zostały obronione, wsparte umiejętnie, trafnie znalezioną literaturą i odpowiednio użytą argumentacją.

Pomimo pewnych kontrowersji dostajemy tekst, który zbliża nas do świata tych obrazów i raczej zachęca aby skonfrontować się z nimi bezpośrednio. Pozostaje więc kwestia przyjrzenia się części praktycznej rozprawy, na którą składa się 13 zróżnicowanych wielkością i proporcjami prostokątnych płócien namalowanych w technice olejnej i wykonanych w latach 2021-22. To ważna informacja, pokazująca tempo pracy. Zwłaszcza gdy zauważymy, że pomiędzy kolejnymi obrazami brakuje niektórych liczb a jak sam autor zaznaczył, liczbowe tytuły odnoszą się do kolejności rozpoczęcia malowania. Możemy więc założyć, że w tym okresie powstało więcej prac. Rzuca to światło na metodę a zapewne tempo realizacji nie pozostaje bez wpływu na nią. Widzimy więc 13 skończonych obrazów z conajmniej 18 zaczętych. Kolejne numeracje rozpoczynające się od liczby 312 a kończące na 332 odzwierciedlają chronologię wyboru wątków, dokumentalny wymiar tego przedsięwzięcia, które można porównać do rodzaju dziennika, miesięcznika czy rocznika z kolejnymi sygnaturami farby, zdarzeniami, notatkami spostrzeżeń i przemyśleń. Komentarzy do bieżących spraw, publicznych informacji, medialnego wizualizowania ideologicznych treści. Wobec których autor odnosi się za pomocą języka plastycznych symboli i metaforycznych przekształceń. Odczytań obrazów wyrwanych ze świata pospolitej codzienności i „przeklejonych” do wzniosłego języka malarskiej tradycji. Cytowanych prasowych migawek, medialnych obrazowań informacji, rejestrującego, archiwizującego według przyjętego przez siebie kodu. Używającego osobistego aparatu badawczo-poznawczych środków. Tkającego strukturę wzajemnie powiązanych komunikatów, za pomocą schematu wizualnych warstw.

Od strony budowanego przekazu, obrazy te wyróżnia rodzaj muzycznej wielopoziomowości, gdzie na jednej, dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna autor stawia piętrową konstrukcję, nakładających się i przenikających głosów. Wizualny efekt nasuwa skojarzenie z bogactwem barokowego malarstwa albo surrealistyczną elokwencją zaskakujących zestawień form i tematów. Tworzących iluzyjne i fałszywe relacje przestrzenne i znaczeniowe, nowe sensory, fake newsy, wydobywając ukryte przekazy i likwidując przypisane rzeczom ich pierwotne znaczenia. Rozpadająca się jedność rzeczywistości, zawieszona między malarskim niedopowiedzeniem a trwałością „niewzruszonych” prawideł sztuki, przedmodernistycznych wartości malarstwa minionych epok, pobrzmiewa echemi twórczości Gerharda Richtera i Neo Raucha tworząc postmodernistyczny miszmasz, amalgamat nowego ze starym niczym u Matthiasa Weischera a modelunek form, jakby łatany plamami barw wzmaga to wrażenie i przywołuje twórczość Jenny Saville. Uzyskuje jednak własną, odrębną jakość, pełną odwołań i samodzielnych rozwiązań formalnych. Na podstawowy wizualny schemat, charakter pięter modułów składa się collage’owa łamigłówka, zlepek nakładających się, przenikających i wzajemnie korelujących ze sobą elementów. W zdecydowanej większości przedstawionych dzieł sens wypowiedzi tworzą cztery autonomiczne zapisy wizualnych komunikatów, których połączenie i wzajemne odczytanie na poziomie informacji ma być komentarzem aktualnych wydarzeń a estetyka ma za zadanie zinterpretować je i wyrazić

stosunek autora na poziomie emocjonalnym. Otrzymujemy mieszaninę malarskiej ekspresji i inspirowanej fotografią figuracji, świadomych zawłaszczeń i przypadkowych zniekształceń i odprysków warsztatu. Abstrakcyjnych, formalistycznych struktur i groteskowych, nasyconych symboliką, publicystycznych zatrzymań kadrów. Kontrolowanej, manualnej biegłości i nonszalancji, spontanicznie wydobywanych za pomocą gestu form. W pierwszej kolejności, elementem, który zasadniczo nie ulega większym transformacjom i zostaje usytuowany na „wierzchu” kompozycji, na jej pierwszym planie są wizerunki anonimowych kobiecych aktów. Zuniwersalizowanych a może uprzedmiotowionych przez pozbawienie jakichkolwiek indywidualnych cech personalizujących i wyróżniających. Zostają nieokreślone przez pozbawienie ich wizerunków konkretności-twarzy. Wymazanie fizjonomii, lica to chwyt, narzędzie interpretacji. Tak akt jak i głowa pozbawiona wizerunku, twarzy, pasuje do 1000 ról. Jednocześnie twarz w naszej kulturze to oprócz personalizacji, podmiotowości, forma opresji, osaczającej narzędziem biometrycznej identyfikacji ale także maska. Jej pozbawienie ma na celu wyzwolić ekspresję ciała, seksualność a w ostatecznym wymiarze symbolizować równającą wszystkich anonimowość, dehumanizację, anihilację, śmierci. „Wypchnięte do widza”, wydobyte jasnym tonem oświetlenia i świecące blaskiem karnacji, przesłaniają sceny rozgrywane się w głębi kadru. O ile ta warstwa jest raczej rodzajem umownej gry gestów i póz, figur pozornie coś wykonujących i jednak „dosztukowywanych” do przestrzeni albo raczej oderwanych od ich własnego, właściwego otoczenia, o tyle kolejna, następująca po niej tworząc drugi plan, zmusza nas do wejścia w głąb płótna. Konflikt, który ma spowodować, ma niczym w *Śniadaniu na trawie* Edwarda Maneta uwypuklić współistnienie na jednej płaszczyźnie odmiennych rzeczywistości. Światła i mroku. Szeroko rozumianych antagonistycznych przestrzeni, obszarów konfliktu pojęć, takich jak natura - kultura, realne - wyobrażone po wyrażających trwające dyskursy światopoglądowe. Tworzy ją zazwyczaj konkretna scena, zapożyczona, cytowana ze sfery publicznej i zainspirowana prawdziwymi wydarzeniami i realnie istniejącymi ludźmi. Jesteśmy w stanie, mimo pewnej umowności nazwać ich z imienia i nazwiska, często skojarzyć zdarzenia z miejscem gdzie się odbyły. Wybrane ujęcia zatrzymują ich w ruchu podczas wykonywania konkretnych czynności podejrzanych z prywatnego życia, bądź podczas pełnienia zawodowych funkcji. Ta strefa wypełniona jest „epizodystami”, nie tylko w kontraście do symbolicznej nagości bohaterów pierwszego planu, osadzonymi w jakiejś namacalnej konkretności, rzeczywistości bezpośrednio rozpoznanej, ale także demonstracyjnie-nie tyle ubranymi, co przebranymi w kostiumy przynależnych im funkcji, wzmacniającymi ich role wyznaczone przez pleć. We wszystkich obrazach zestawu połączenie tych dwu wymiarów oprócz znaczenia narracyjnego pełni funkcję narzędzia wyrażenia głębi przestrzeni. Mimo collage’owej metody łączenia składających się na nie elementów, nie pochodzących pierwotnie z tych samych źródeł, z tych samych „metafizyk” zachowują one zależności kolorystyczne, wielkościowe czy lokalizacyjne, takie aby tworzyły spójne, logiczne relacje i symbolizowały naturalny sposób odczytywania skrótów odległości (głębi). Podobne zadanie powinny pełnić dopełniające efekt trójwymiaru, włączane w obszar płótna, scenograficzne obiekty, które wydziela do samodzielnego podzbioru kolejna warstwa przestrzennych spekulacji. Jednak wydaje się, że ich fragmentaryczność, zaburzona integralność tych przedmiotów, ingerowanie w logiczność brył i płaszczyzn, zdają się nie zachowywać koniecznej konsekwencji. Często plamy lub faktura, które powinny opisywać, określać formę stają się „dziurą” albo rozmywającą się, znikającą bez zamknięcia, zdefiniowania kształtu przedmiotu, zawieszoną w próżni krawędzią. Świadczą raczej o odrzuceniu prawideł perspektywy linearnej, euklidesowej przestrzeni czy innych norm rządzących „prawdziwą” rzeczywistością, obiektami zarówno w ich fizycznej rzeczywistości jak i tej malarskiej, wyimaginowanej opartej na tworzeniu sztucznych systemów wartościowania za pomocą rytmów umownie symbolizujących coś znaków. Włączenie tak skonstruowanej warstwy, której nie można w pełni zdefiniować pokazuje,

ze względu na wykorzystane narzędzia wyrazowe, czy celową szkicowość form, że to decyzja nie tyle opisująca przestrzeń, co ją formalnie rozbijająca i dekonstruująca. Na pierwszy plan w związku z tym wypływa znaczenie kontekstualne pojawiających się w niej elementów, tworzące z nich zbiór atrybutów, rekwizytów, absurdalnych przeinaczeń przedmiotu, podkreślających wymiar tej warstwy jako przestrzeni metaforycznej i nadającej ton symboliczny reszcie artystycznej wizji. Wzmacniającej przez fragmentaryczność i rozpad rzeczywistości obrazu, ekspresję kompozycji i dynamizm form. Przepływających niejednokrotnie między labilną opisowością, ilustracyjnością symbolicznych wizerunków zwierząt z takich obrazów jak: 312, 331 czy 333 a plastyczną semantyką doprowadzającą ukazywanie rekwizytów do skrótowych sekwencji wyabstrahowanych „plam” czy maźnięć z takich obrazów jak 330 co widać, gdy analizujemy sposób malowania mebli czy formę prosektoryjnego stołu z obrazu zatytułowanego 333. O ile stoimy tu w pośrednim miejscu między konkretem a jego brakiem, działaniami na pograniczu iluzyjności i tych związanych z uporządkowaniem informacji tworzących wybiórczo sugestie przestrzeni, o tyle ich definitywnym, już całkowitym porzuceniem zdaje się ta sfera malarskich działań autora, która tworzeniu poczucia głębi przestrzeni właściwie zaprzecza. Którą stanowi ostatnia warstwa, uwolniona już całkowicie z kontekstu przedmiotowości, czysto formalna gra plastycznych środków wypełniających granice płaszczyzny szeregiem zacieków, przetarć, niedomalowań. Pojęcie przestrzeni w odniesieniu do tych małych plastycznych gestów można tu zredukować do planowania kompozycji obrazu a iluzja głębi zostaje podważona i odrzucona. Niemal zakryta znakami, które pierwotnie wychodząc od opisu zostały doprowadzone do rodzaju spłaszczającej „kotary”, zasłaniającej werystyczne walory malatury i odsłaniającej przedmiotowość podobrazia oraz umowność języka środków plastycznego wyrazu. Ideowo to strefa postawiona na przeciwnym biegunie wobec informacyjnego wymiaru i symbolicznego znaczenia pozostałych składników tego malarstwa. To czysta forma, ekspresja znaków pozbawionych racjonalnego, rzeczowego, opisującego sensu, działających na poziomie uczuć, emocji, duchowych reakcji i napięć wzbudzonych przy pomocy siły gestu, ekspresji ruchu, wibracji koloru i materii farby. Na poziomie czystych sensualnych wrażeń i na skutek doznań optycznych.

Taka niespójność niesionych przekazów poszczególnych, składowych głosów, a którą na poziomie tytułów można też sprowadzić do wspomaganianumerycznych, „abstrakcyjnych” nazw naprowadzającymi interpretacyjnie, narracyjnymi podtytułami, niestabilność, która właśnie stanowi zasadniczy składnik tej artystycznej koncepcji, uświadamia etymologiczny sens „określenia” całości dzieła a w szczególności prezentowanych obrazów tytułem „niejednoznaczne”. Niepewność, czy obrazy odczytywać jako abstrakcyjne kompozycje, symboliczne rebusy, czy ekspresyjne publicystyczne głosy, manifesty, tworzy pole dla niezliczonych interpretacji treści i tego czym jest sam obraz i obrazowanie. Tworzy wieloznaczną grę wzrokowych pomyłek, oszustw, pomieszanych znaczeniowo i plastycznie fragmentów, które powodują nie tyle bałagan, co kompilują składowe części w postmodernistyczny patchwork, krzyżujących się stylistyk, konwencji, filozofii myślenia o świecie i przestrzeni. Barwny kalejdoskop wymieszanych cytatów i metod kodowania informacji, który jest raczej kontrolowanym chaosem dla potrzeb skomponowania palimpsestu, zacierającego dotychczasowe komunikaty i używającego całości kultury dla stworzenia nowej, własnej mitologii. Rodzaj rapowego samplowania sklejającego z zawartości starych archiwów nowy komunikat. Niepewność wpisana jest w taki mechanizm jako zasada inicjująca, cecha zachowania uważności, gdy uczestniczymy w „procederze” kreowania z realnych artefaktów nieistniejących, niezaistniałych jeszcze, wyimaginowanych plastycznie i treściowo światów.

Symbioza klasycznego malarstwa i nowoczesności tych obrazów, także wyraża taką niepewność. Celowo niszczy warstwę wizualną aby wzmocnić wrażliwość odbiorcy na to co ogląda, wyostrzyć

jego czujność. Obudzić zaplanowaną wątpliwość czy kadry, sekwencje, przesłanie poszerzają, pogłębiają aspekty intelektualne, złożoność spojrzeń na niesione treści ale także na psychologiczny dramatyzm, napięcie w którym ważne są emocje. Wszystkie dotychczasowe pytania, stwierdzenia, sformułowania anektuje i wywraca do góry nogami, kulturę traktując jako tworzywo, z którego czerpie i na którym stawia kolejne piętra znaczeń.

Autorska analiza praktycznie pomija cały szereg tego typu zagadnień, związanych z metodologią, formalną kuchnią powstania obrazów skupiając się prawie wyłącznie na warstwie literackiej podkreślającej ekspresyjne motywacje. Tylko wybiórczo dając wgląd w praktykę na marginesie jej związków z ikonografią. Powstaje mnóstwo pytań o wybór środków i semantyczne zaplecze przeprowadzanych artystycznych dowodzeń, wskazanych artystycznych tez. Pewne światło na te sprawy rzuca część teoretyczna, która opisując genezę tego malarstwa ujawnia emocjonalne podejście i pewien brak dystansu, gdy autor przedstawia swoje obawy o pornograficzny charakter prac, czy sugerując ich „napiętnowanie” ze względu na kontrowersyjność użytych cytatów związanych z aktualną polityczną sytuacją w Polsce. W gruncie rzeczy wydaje się, że świadczy to, iż obrazy te powstały w dość intuicyjny sposób, a autor w dużej mierze korzysta z wypracowanych latami mechanizmów i plastycznego języka, którym raczej w naturalny sposób opisuje, formuje malarskie fakty, wymaginowany katalog form swojego wykreowanego orbis pictus. Co tym bardziej świadczy o potrzebie przyjrzenia się tym obrazom bez uprzedzeń, nieco płynąc na fali wyzwalających się dzięki nim instynktownych reakcji i być może tłumaczy w jakimś stopniu brak potrzeby głębszej refleksji nad warsztatową stroną procesu. Ze względu na podjętą tematykę traktuję to jednak jako zaletę. Być może nie poznajemy w autorze twórcy złożonego intelektualnie, formalisty analizującego każdy ton i kierunek. Konceptyjnie skupionego na ekspresyjnym wymiarze sztuki ale autentycznego, naturalnego i szczerego, co ważne gdy zrozumiemy z jak silnymi emocjami wiąże się ten rodzaj wypowiedzi. Napięciem w próbach wyważenia proporcji między precyzją wydobywania czytelności komunikatu a koniecznym przełamywaniem konwencji związanych z językiem figuracji, które często zasłaniają sens, stając się rodzajem chroniącej autora maski, lub estetyzującym ozdobnikiem. Gdy zrozumiemy jaką trudność w kontekście opisanych zewnętrznych problemów stanowi pogodzenie potrzeby wykrzyczenia własnych poglądów i emocji z wykreowaną formą, która niejednokrotnie wymyka się i żyje własnym życiem skonfrontowana z doświadczeniami odbiorców.

Kontrasty, barokowe światło wyłaniające obiekty z półmroku i z cieni spowijających to malarstwo ilustrują zmaganie się z trudami takich wyborów. Tonacje zatopione w mrokach umbr, fioletów i chłodnych czerni rozświetlane plamami światła uwypuklają dramatyczny charakter tych kompozycji, metaforyczną i metafizyczną walkę światła z ciemnością. Jakby siły dobra i zła a to walczyły, a to próbowały zachować równowagę. Wpisuje się to w heroiczny wymiar postawy, gdzie obrazy mają być rodzajem politycznego manifestu, rotę wykrzyczanych, głoszonych poglądów. Niemal generacyjnym, pokoleniowym a może tylko marginalnym głosem pewnego środowiska ale jednak romantycznym zrywem. Szturmem w pojedynkę na wroga uzbrojonym jedynie w malarstwo. Gestem z bezsilności, nieco dramatycznym i tragicznym, tworzonym w przekonaniu osamotnienia a może niepowodzenia dla swoich poczynań. Szczególnie na polu światopoglądowym, wywrotowość zaproponowanej formy chowając nieco w tle narracyjnych kontrowersji. Ale taki szaleńczy determinizm trzeba docenić. Narracyjność, ilustracyjność tych prac to środki aby opisać otaczający autora świat, ten bliski. Ważny, bo osobiście przeżywany, odmalowany z jego pozycji, na jego zasadach. Niekoniecznie jakieś ogólny kosmos, syntetycznie opisujący uniwersalne mechanizmy wszechświata. Bliżej tu do sztuki zaangażowanej, gdzie artysta obnaża nieprzystawalność jednostkowych, indywidualnych poczynań w zderzeniu z systemem narzuconych norm, opresyjnością społeczeństwa i państwa.

Na swoim poziomie sztuki wychodzącej od awangardowości ale traktowanej jako zaczyn podejścia, że w gruncie rzeczy każda wypowiedź ma polityczny charakter. Tym samym niemal krytycznej a napewno autentycznie do bólu szczerej, chociaż ryzykownie odsłaniającej autora i narażającej na liczne ciosy, konflikty i niepowodzenia. Wydaje mi się bowiem, że taka ekspresja traci wyraz i moc w kontekście zmieniających się wydarzeń. W tym sensie aktualność wątków osłabia tą wypowiedź, mimo iż odejście od bardziej uniwersalnego charakteru miało zapewne wzmocnić bezpośredniość i siłę napięcia towarzyszącą kontaktowi z tymi obrazami. Każdy mocniejszy, nowszy przekaz sprawia, że te obrazy nie tyle nie działają, co zostają „przykryte” nowszymi, agresywniejszymi wiadomościami, zostają zapomniane, obezwładnione czymś, co doskonale wykorzystuje propaganda i media dla odwrócenia uwagi od tematów niebezpiecznych, kontrowersyjnych, wykorzystując „krótką pamięć” widzów. Wobec tego epizody zawsze są przeszłe. Poglądy autora stają się przemijającą chwilową, kontrowersją. Jego jednostkowymi wyborami niepodlegającymi ocenie, w gruncie rzeczy dużo mniej znaczącymi wobec siły artystycznej formy, która jako język uniwersalny podlega ciągłym, nowym odczytaniom.

Konkluzja

Dzięki zapoznaniu się z dziełem artystycznym poznajemy Pana mgr Marcina Ziółkowskiego jako twórcę o niezwyklej wrażliwości i o sprecyzowanej wizji artystycznej, posługującego się znakomitym warsztatem ale też podejmującego próby poszukiwania nowych środków ekspresji. Samodzielnie i z dużą kulturą realizującego podjęte wyzwania i konsekwentnie dążącego do ich wykonania. Będąca autorefleksją nad własną twórczością część teoretyczna dzieła precyzyjnie daje wgląd w powody podejmowanych przez niego decyzji i kreśli obraz twórcy zaangażowanego, traktującego dzieło jako formę krytycznej refleksji. Autor potrafi w niej sformułować ważne wnioski a w oparciu o wszechstronne doświadczenie dokonuje próby namysłu nad wybranymi zagadnieniami nadając naukowy charakter dysertacji. Pokazuje, że jako racjonalny i analityczny badacz, buduje swój przekaz nie tylko w oparciu o emocje ale także wiedzę z zakresu szeroko pojętej kultury i historii sztuki tworząc złożoną wypowiedź zarówno artystycznie jak i intelektualnie. Będąca społecznym i politycznym komentarzem artystyczna część dzieła odsłania zaangażowanie i ukazuje twórcę odpowiedzialnego i krytycznego wobec otaczającej go rzeczywistości. Baczego obserwatora i komentatora bieżących wydarzeń, traktującego swoje działania na polu sztuki jako misję a medium w którym pracuje jako narzędzie kompensacji trudnych do rozwiązania w codziennym życiu dylematów metaforycznym językiem sztuki. W tym celu poruszając się na granicy absurdu, groteski i powagi, prawdy i fałszu, piękna i antyestetycznej destrukcji niezwykle zręcznie łączy osobiste doświadczenie i uniwersalny przekaz, obrazowania zbiorowej świadomości tworząc nową wizualną jakość, intrygującą formalnie, oryginalną koncepcję, która niewątpliwie spełnia wymogi samodzielnej, nowatorskiej pracy w dziedzinie sztuki.

Stwierdzam, że zarówno osiągnięcia artystyczne doktoranta, jakość, jak i ilość dorobku artystycznego oraz wysoki poziom pracy doktorskiej spełniają wymagania stawiane rozprawom doktorskim, zgodnie z art. 13 ust. 1 Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14 marca 2003 r. z późn. zm., a tym samym uzasadniają nadanie mgr Marcinowi Ziółkowskiemu stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Rafał Kowalski