

Poznań, dn. 08.01.2024 r.

dr hab. Małgorzata Szymankiewicz, prof. AS

Wydział Malarstwa

Akademia Sztuki w Szczecinie

**Recenzja rozprawy doktorskiej oraz dorobku artystycznego Pana mgr Mikołaja Kowalskiego sporządzona w związku z postępowaniem doktorskim w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, wszczętym w dn. 17 października 2023 r. w Instytucie Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.
Promotorem doktoratu jest dr hab. Sławomir Toman, profesor UMCS.**

I. Podstawowe informacje personalne

Mikołaj Kowalski urodził się w 1991 roku w Lublinie. W latach 2012-2016 studiował malarstwo na Wydziale Artystycznym Instytutu Sztuk Pięknych w Lublinie w pracowni profesora Jacka Wojciechowskiego zdobywając kolejno tytuł licencjacki i magisterski. W 2023 r. ukończył Szkołę Dokorską Nauk Humanistycznych i Sztuki w macierzystej uczelni gdzie dn. 17 października 2023 r. wszczęto postępowanie doktorskie pt. „Obrazowanie czasu” pod kierunkiem dr hab. Sławomira Tomana, prof. UMCS.

II. Ocena dorobku artystycznego

W dokumentacji jako dorobek artystyczny Pana Mikołaja Kowalskiego od chwili uzyskania dyplomu magisterskiego wskazano 13 wystaw jako pokazów indywidualnych i 20 prezentacji zbiorowych. Po zapoznaniu się z nimi moją uwagę zwrócił fakt, iż większość indywidualnych wystaw to w rzeczywistości pokazy w duecie z artystką Małgorzatą Pawlak. Fakt ten nie wynikał bezpośrednio z przedstawionej dokumentacji a z moich własnych poszukiwań informacji o osiągnięciach artysty. Aby rozwiązać wszelkie wątpliwości mogące powstawać w związku z zaistniałą sytuacją, ta twórcza relacja/współpraca wg mnie nie dotyczy wspólnego autorstwa prac. Reprezentuje natomiast dwie zupełnie odrębne postawy i wypowiedzi połączone tylko poprzez dialog. Uważam, że skoro artyści zdecydowali się na taki dialog, informacja ta powinna być jawna, a nie pomijana. Jak mówi art. 187 ust.3 ustawy z dnia 20.07.2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce: „Rozprawę doktorską może stanowić praca pisemna, w tym monografia naukowa, zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych, praca projektowa, konstrukcyjna, technologiczna, wdrożeniowa lub artystyczna, a także samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej”. W związku z tym stwierdzam, że już sama praca teoretyczna i artystyczna mgr Mikołaja Kowalskiego spełnia niezbędny i wystarczający warunek w procedurze wszczęcia przewodu doktorskiego, stanowiąc wyodrębnioną i dobrze udokumentowaną, samodzielną pracę naukową. Wystawy solowe Pana Mikołaja Kowalskiego to „Szara codzienność” w Galerii Ring w Legnicy (2018) oraz „Nic nadzwyczajnego” w Galerii Labirynt w Lublinie (2017). Wystawy w duecie z Małgorzatą Pawlak to: „To już Było” w Galerii P25 w Słupsku (2023); „Jeszcze trochę” w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli (2023); „Kap, kap, kap...” w Studiu Uhaus w Ostrawie, CZ (2022); „BIOL-CHEM” w Galerii Wydziału Grafiki ASP w Gdańsku (2022); „Nocne tele wizje” w warszawskiej Galerii m2 (2021); „Pal licho!” w BWA Drewniana w Świdniku (2021); „Zmiana czasu” w Galerii Nanazenit w Warszawie (2020); „Two Sides”, Galeria Pienkow Knoxville, Tennessee, USA (2018); „Obrazy niewerniksowane” w bolestraszyckim Arboretum (2018); Kowalski/Pawlak, Les ateliers des Soeurs Macarons, Nancy, FR (2017). Do pokazów zbiorowych należą między innymi: Wystawa pokonkursowa „Lubelska Wiosna” w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie (2023); „Długa droga na szczyt”, Otwarta Pracownia w Krakowie (2022); „Może się nie udać”, Galeria Labirynt w Lublinie (2022); Wystawa finalistów 13. Konkursu Gepperta, BWA Wrocław (2020); „Promocje 2017”, Galeria Sztuki w Legnicy; 43. Biennale Bielska Jesień, Galeria Bielska BWA (2017);

1. Międzynarodowa Wystawa Malarstwa Grupy Wyszehradzkiej „Visegrad 4 Art” w Muzeum Ziemi Przemyskiej (2017); „Wystawa pokonkursowa (Nie)obecność, Galeria Labirynt w Lublinie (2016). Ponadto, Pan Kowalski ma na swoim koncie udział w dwóch programach rezydencyjnych – Pieńkow Art. Residency w Lipnikach (2016) oraz Les ateliers soeurs Macarons we Francji. Był stypendystą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, w 2016 r. otrzymał I Nagrodę Fundacji Marka Pieńkowskiego, w 2017 r. zdobył Grand Prix w konkursie „Promocje” w Legnicy, w 2021 otrzymał Lubelską Nagrodę Kulturalną „Żurawie”, w 2023 roku Nagrodę Marszałka Województwa podczas ogólnopolskiego konkursu malarskiego „Lubelska Wiosna”. Występował także w roli kuratora organizując wystawę „Jeszcze trochę” w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli. Wszystkie te dokonania zasługują na uwagę, wskazują bez wątpienia na stałą aktywność, konsekwencję i rozwój w dziedzinie sztuki stanowiąc jednocześnie dodatkowy atut w postępowaniu doktorskim.

Głównym medium wypowiedzi artystycznej Pana Mikołaja Kowalskiego jest malarstwo. To ono stanowiło punkt wyjścia i formowało przez lata specyfikę używanego obecnie przez niego języka wizualnego, wykraczającego często poza granice obrazu rozumianego w tradycyjny czy konwencjonalny sposób. Każda praca badawcza zakłada wyjście ze znanych i wygodnych schematów, zrywa z dotychczasowym sposobem oglądu. Tylko eksperyment może wyznaczyć nową perspektywę interpretacyjną dla analizowanych zjawisk. Pan Kowalski traktuje malarstwo jako formę filozofii przekładającą się na wizualną refleksję na temat rzeczywistości. I tak wystawy solowe pt. „Nic nadzwyczajnego” w galerii Labirynt w Lublinie w 2017 r. czy „Szara codzienność” w legnickiej Galerii Ring w 2018 r. skoncentrowane są wokół zagadnień egzystencjalnych, próbie uchwycenia ontologii świata w różnych jej wymiarach - począwszy od natury i jej fenomenów, pejzażu, zwykłych zjawisk związanych z codziennością i monotonią jaka nieraz jej towarzyszy. Wnikliwa obserwacja stanowi nierozzerwalny aspekt procesu malarskiego. Nie prowadzi ona jedynie do oddania wizualnego podobieństwa widzianych rzeczy, lecz do metaforycznego i syntetycznego uchwycenia myśli, niesprecyzowanych uczuć, nostalgicznych lub melancholijnych nastrojów. Intencje te wspierane są poprzez decyzje o doborze samej materii obrazu, użytych niekonwencjonalnych materiałów, uwydatniających różnorodne procesy przemiany i podkreślających fizyczny, materialny wymiar tworzonej przez siebie sztuki. Do zestawu środków wyrazu używanych przez Pana Kowalskiego należą nie tylko farby olejne ale także substancje organiczne takie jak oleje, woski, naturalne pigmenty i soki pochodzenia roślinnego, fragmenty przedmiotów

znalezionych w naturze a także przedmiotów będących wytworami człowieka - współczesnych wynalazków techniki jak urządzenia, mechanizmy zegarowe, przewody elektryczne, układy scalone, itp. Jego obrazy i obiekty artystyczne można podzielić na cykle lub serie, które rozwijają się w rytmie proporcjonalnym do gromadzonych podczas pracy doświadczeń, refleksji, spostrzeżeń natury technologicznej oraz wiedzy. Studia doktoranckie (2019-2023) stanowiły naturalną kontynuację dla samodzielnie podejmowanych badań. Podczas ich przebiegu nastąpiło rozwinięcie i precyzowanie poruszonych uprzednio wątków i zainteresowań. Jednym z nich jest szeroko rozumiany upływ czasu będący przedmiotem rozważań rozprawy doktorskiej i zestawu realizacji artystycznych, który jako temat, choć ujmowany w zupełnie innych kontekstach, pojawił się już podczas wystaw w duecie z Małgorzatą Pawlak, m.in. pt. „Zmiana czasu” w warszawskiej Galerii Nanazenit w 2020 r. lub „To już było” w Galerii P25 w Słupsku w 2023 r.

III. Ocena rozprawy doktorskiej i realizacji artystycznych

Rozprawa doktorska pt. „Obrazowanie czasu” podejmuje wyzwanie przybliżenia abstrakcyjnej idei upływu czasu, przemijania, zmienności jako nieustającego procesu związanego z materialną rzeczywistością oraz sposobów reprezentacji tych problemów poprzez język wypracowany przez sztukę, zwłaszcza sztukę współczesną. Praca ma na celu zakreślenie pola interpretacyjnego dla własnej twórczości artystycznej oraz zaprezentowanie motywacji jakie się z tym wiążą. Trzeba zaznaczyć, iż Pan Kowalski definiuje czas z perspektywy typowo ludzkiego doświadczenia przynoszącego różnorakie formy refleksji, a nie z punktu widzenia aktualnych tez naukowych z różnych dziedzin, gdzie niektóre z nich w ogóle podważają koncepcję czasu zaprzeczając jego istnieniu. Kwestionują także obiektywizm tego zjawiska sugerując, że jest to wyłącznie dobrze ugruntowana iluzja, choć w istocie bardzo, dla nas ludzi, użyteczna. Chociaż czas jest być może konceptem jedynie mentalnym, odnoszącym się do naszego sposobu postrzegania świata, to przyczynia się do stworzenia opisu właściwości materii oraz szeregu przekształceń jakim ona podlega - m.in. braku stałości jako głównej zasady w odniesieniu do rzeczywistości, permanentnej zmienności formy, ciągłej ewolucji materii lub jej entropii. Te zasady poprzez analogię autor odnosi do materialnej podstawy sztuki będącej nośnikiem dla niematerialnej idei. Dzieło sztuki oprócz możliwości podjęcia zagadnienia fenomenu czasu jako konstrukcji myślowej samo zmaga się ze skutkami jego upływu – w wymiarze fizycznym ale i na szerszym tle procesów historycznych lub pamięci kulturowej wzbogacających dzieło o wciąż nowe sensy. Czas jako pewne kontinuum jest

nieodłącznie związany z pamięcią a jego postrzeganie jest ściśle skorelowane z mentalnymi procesami odtwarzającymi przeszłe doświadczenia. Zagadnienie to uchwycił już Henri Bergson w filozoficznej rozprawie „Materia i Pamięć”¹ argumentując, że każdy obraz funkcjonuje równocześnie w dwóch systemach – porządku materii oraz porządku świadomości ludzkiej. Choć zawsze mamy do czynienia z tymi samymi obrazami, to w każdym z systemów znaczą inaczej. Czasowość jest związana z nieuchwytną różnorodnością rzeczywistości, która nieustannie zmienia się i rozwija. Głównymi pytaniami jakie postawił sobie Pan Kowalski są więc kolejno: w jaki sposób przedstawić czas poprzez dzieło artystyczne, jaką konstrukcją czasową charakteryzuje się dany utwór artystyczny oraz bardziej ogólne - w jaki sposób czas wpływa na percepcję i generuje dodatkowe znaczenia. W tym kontekście można powiedzieć, że każdy obraz tworzy także swoją własną historię. Celem autora, jak sam zaznacza na wstępie, nie jest stworzenie pełnego, systematycznego lub ściśle uporządkowanego opisu podjętego wątku. Jako metodologię pracy zastosowano typowy reaserch artystyczny pozwalający na pewną wybiórczość, swobodę w łączeniu informacji, faktów i indywidualną refleksję.

Rozprawa została podzielona na dwie części. Pierwsza z nich pt. „Sposoby obrazowania czasu na przykładach prac innych artystów” zakładała stworzenie „panoramy” sposobów zapisu czasu w dziełach sztuki w oparciu o wybrane realizacje sztuki dawnej i współczesnej. W rzeczywistości autor stworzył kalejdoskop lub kolaż pojawiających się wątków, perspektyw w jakich możemy ujmować zagadnienie czasowości, które zostały wzbogacone poprzez własne analizy. Taka konstrukcja sprawia wrażenie ucieczki przed jakąkolwiek próbą systematyzacji, choć i w tym sposobie może tkwić metoda. W tej części spotykają się fakty z obszaru psychologii (wyjaśniającej w jaki sposób człowiek tworzy wspomnienia i jak funkcjonuje jego pamięć) skonfrontowane z analizą formalną zdobniczych prac rzemieślniczych (dla których cechą typową jest rytmiczność ujmowana jako specyficzna miara czasu) oraz przywołaniem aspektu ekonomicznego dzieła i nadawanych mu kulturowo wartości zależnych od upływu czasu. Pojawia się także zagadnienie możliwości manipulacji czasem jako jednej z form strategii artystycznych, psychofizjologicznej podstawy percepcji dzieła sztuki w czasie i przestrzeni, opis techniki druku soczewkowego wymuszającej ruchową interakcję widza w kontekście pop-artu, przypadkowość jako zasada konstrukcyjna obrazu w

¹ „Materia i pamięć / Esej o stosunku ciała do ducha”, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2006.

twórczości Ryszarda Winiarskiego. Jest także czas jako wyznacznik biologicznych procesów wzrostu i zamierania, ewolucji organizmów żywych, materii nieożywionej podlegającej ciągłemu przeobrażeniu według teorii cykliczności Wszechświata oraz benjaminowska auratyczność charakterystyczna dla obrazów oryginalnych, opozycyjna wobec powielalnych obrazów technicznych. Skonfrontowanie w jednym rozdziale tak różnych pojęciowo wątków wprowadza sporą komplikację. Nawarstwienie sensów i brak przejrzystości w kreślonym obrazie pokazuje jedynie jak wielowymiarowy w istocie jest to temat.

Także refleksja na temat natury czasowej poszczególnych mediów obrazowania jakie zostały przywołane w dysertacji wydaje się bardzo rozproszona. Autor omawiając poszczególne przykłady sztuki raczej szuka znaczących analogii między bardzo odległymi pod względem okresu powstania przedstawieniami i mediami, wykazując niezmiennosc pewnych idei wizualności, powszechnych reguł reprezentacji służących ukazaniu rozciągłości czasowej. Jest to możliwe także dzięki wykorzystaniu m.in. zasady rytmu lub linearności, jako formy ujmowania następujących po sobie scen w określonym porządku, lub nawet w odniesieniu do form abstrakcyjnych sugerujących czasową strukturę pracy. Ta zasada, jak dowodzi, jest obecna w wielu różnych formach przedstawień - począwszy od pierwszych rysunków naskalnych, poprzez obrazy w formie zwojów, także charakterystyczna dla filmu współczesnego. Mogła być ona rozpatrywana w sposób bardziej krytyczny - jako forma utrwalonego schematu obecnego w sferze obrazowości i jej rozwoju na przestrzeni wieków. Sytuacja wydaje mi się dużo bardziej problematyczna i wymagająca usystematyzowania choćby ze względu na odmiennosc poszczególnych mediów sztuki jakie zostają przywołane w pracy. Wszystkie te obrazy, różnią się jakościowo i znaczeniowo mimo pewnych punktów wspólnych. Już sama specyfika medium tworzy różnice i podstawy do odmiennego ujmowania zagadnienia czasu, narzuca twórcy określoną formę a zatem i sposób jego przedstawienia. I tak jak pojedynczy obraz malarski może być wyrazem tęsknoty za trwaniem w niezmiennej postaci charakterystycznej dla pewnej epoki, to bardziej współczesny obraz filmowy już w swojej naturze staje się manifestacją ruchu, zmienności, relacyjności czy labilności zjawisk. Także zagadnienie montażu filmowego wprowadza nowy sposób rozumienia aktualnych form obrazowych (i nowych form czasowości jakie one generują) kwestionując dotychczasowe sposoby reprezentacji i kalki interpretacyjne, m.in. realizm przedstawienia, spójną narrację obrazu.

Właśnie pojęcie montażu stanie się dla mnie pomocnym narzędziem służącym analizie i rozumieniu kolejnej części dysertacji. Część druga rozprawy to miejsce poświęcone własnej praktyce artystycznej, w której następuje omówienie poszczególnych cykli prac wchodzących w skład pracy doktorskiej oraz wskazanie realizacji innych twórców współczesnych będących inspiracją dla artysty. Pierwsze prace prezentują koncepcję rozwijanych od pewnego już czasu „Obrazów elektronicznych” tworzonych na zasadzie kolaży lub asamblaży. Formy te mające swe źródło w sztuce dadaizmu czy surrealizmie stanowią w istocie montażową strategię obrazowania. Szeroko rozumiany montaż (pojęcie wywodzące się z kinematografii) to zasada łączenia sprzeczności, rzeczy z różnych porządków, rejestrów i czasowości. Stwarza on potencjał do ujawnienia się dialektycznej wartości obrazu i jego fragmentów lub zwraca uwagę na obraz jako przestrzeń relacyjną uruchamiającą nasze procesy myślowe. W moim odczuciu autor buduje taką przestrzeń w swoich obrazach eksperymentując z recyklingowanymi mechanizmami, przewodami elektrycznymi, samodzielnie tworzonymi układami scalonymi zestawionymi na zasadzie opozycji z typową materią malarską. W realizacji pt. „Wschód-Zachód” niektóre fragmenty instalacji to np. małe tradycyjne podobrazia pokryte barwionym woskiem i krążek z zaschniętego oleju lnianego. Wspomniana kompozycja w prosty, symboliczny sposób odwołuje się do cyklicznego zjawiska obserwowanego w naturze – ruchu słońca przemieszczającego się po horyzoncie wyznaczającego cykl dobowy, ale także do wcześniejszych obrazów reprezentujących podobny temat. Istotnym aspektem tej pracy jest rzeczywisty ruch wspomnianego krążka, nietypowy dla statycznego obrazu, powstały za sprawą mechanizmu rytmicznie przesuwającego element - raz w prawo, raz w lewo. Ruch pojmowany jako wyznacznik zmiany obecny jest także w „Instalacjach zegarowych” lub w postaci liczb pojawiających się na cyfrowych wyświetlaczach w pracy „Odwilż” odliczających „10 milionów chwil do zera”, sugerując proces topienia się brył brudnego śniegu przedstawionych na zdjęciach wydrukowanych w technice druku lentikularnego². Artysta łączy bardzo różne środki i elementy, które sprawiają, że obrazy nie są już zamkniętymi w formie przedstawieniami, ale nieustannie rozwijają się i redefiniują poprzez interakcję z widzem. Już na poziomie użytej materii ale i pojęć jakie ona uruchamia w świadomości odbiorcy pojawiają się opozycje różnego typu, takie jak np.: statyka / ruch, płaskość / przestrzenność, organiczność / mechaniczność, złudzenie / rzeczywistość, materialność / wirtualność lub

² Technika ta, sama w sobie, powoduje już złudzenie zmiany w przedstawionym obiekcie w zależności od kąta patrzenia na obraz.

pojęciowość, tradycyjność / nowoczesność, terażniejszość / przeszłość, itd. nakłaniające nas do rozważenia problemu czasu gdzieś „pomiędzy” bądź na skrzyżowaniu tak zarysowanych skrajności. Powstający w wyniku zabiegu montażu obraz czasowości ma już charakter myślowy – kształtuje się zupełnie inaczej w umyśle każdego z nas. Najlepszym przykładem tego mechanizmu jest opierająca się na efekcie dźwiękowym praca „Kap, kap, kap” pobudzająca umysł do wyobrażenia obrazu kapiących kropli wody odmierzających mijający czas. W tej pracy „widzimy” za pomocą dźwięku coś, co nie jest nam dane bezpośrednio do postrzegania.

Nieco inny jest cykl wielkoformatowych prac malarskich „Paprochy i farfocle”. Poświęcony został nieistotnej z pozoru materii jaką jest kurz osiadający na przedmiotach, sugerujący upływ czasu i entropię materii. Mikroskopowe powiększenia organicznych i nieorganicznych drobinek ujęte zostały za pomocą fotografii i namalowane w tradycyjnej technice olejnej na płótnie. Uchwyczone na obrazie formy przywodzą na myśl abstrakcję. W istocie są dość wiernym wizerunkiem obserwowanych obiektów. Owo odrealnienie potęguje znaczne ich przeskalowanie, na które nakładają się dodatkowo właściwości użytego narzędzia optycznego, w tym przypadku, jak wyjaśnił autor - nie do końca sprawnego mikroskopu. Kompozycje obrazów nie są zaplanowane - wynikają z przypadkowej obecności kurzu na szkiełku mikroskopowym. Sytuacja ta jest mało pożądana w kontekście typowo naukowej analizy obiektów, ale w jakiś sposób odzwierciedlająca regułę przypadkowej cyrkulacji materii we wszechświecie. W obrazach mamy więc do czynienia z uchwyceniem rzeczywistości, wprowadzie rzeczywistości jedynie drobnych i mało istotnych cząstek materii rozbijającej się o prawa przemiany i rozpadu, którym nieustannie podlega.

Tym co charakteryzuje tę serię prac to zabiegi należące do zestawu praktyk montażowych. Są nimi powiększenie - niejako „podniesienie obrazu do potęgi”, kadrowanie lub wykorzystanie poetyki fragmentu (jako efektu separacji w wyniku cięcia montażowego). Wszystkie te środki służą skupieniu uwagi, unieruchomieniu wycinka rzeczywistości, wypreparowaniu z otoczenia pewnego fragmentu aby poddać go percepcji i namysłowi. Jednocześnie zakładają oddalenie jako wirtualny ruch od skali mikro do makro uzmysławiający jakiś niedający się pojąć nieprzenikniony bezmiar – całość, której nie da się wyobrazić a jedynie przeczuwać. Pojedynczy obraz zawsze podąża za intuicją, że na wielu poziomach nie sposób pomyśleć rzeczywistości jako całości. Jesteśmy skazani na pojedyncze obrazy - części niedające się ułożyć w jednorodny lub spójny wizerunek.

Oglądając kolejne serie prac - „Instalacje zegarowe” lub powstałe w wyniku naturalnego procesu odkładania wapiennego osadu stalaktytowe obiekty pt. „Sopelki”, a także parafinowe odlewy brył „Zeszlórocznego śniegu”, nie mogę oprzeć się wrażeniu, iż wszystkie realizacje, mimo iż są w pełni autonomicznymi formami i wypowiedziami obrazowymi mogłyby jednocześnie stanowić meta-obrazy lub egzemplifikację dla niektórych cech deleuzjańskiego „obrazu-ruchu, „obrazu-czasu” lub „obrazu-kryształu”. Koncepcje te wypracowane zostały w odniesieniu do ruchomego obrazu kinowego oraz jego taksonomii.³ Chociaż tradycyjny - statyczny z założenia obraz malarski lub obiekt przestrzenny, różni się zasadniczo od ruchomego obrazu filmowego, to właśnie ruch lub zmiana staje się dodatkowym wymiarem, wykładnią perspektywiczną, która została z pełną premedytacją, świadomością i wynikającymi z niej konsekwencjami znaczeniowymi uwzględniona przez Pana Kowalskiego w swoich instalacjach. Sformułowane przez Deleuza ogólne cechy, funkcje oraz powinności określające egzystencję współczesnych obrazów, wydają mi się zbieżne z intuicjami i intencjami artysty wyrażonymi poprzez własne realizacje artystyczne. Wspomniany ruch wydaje się nie tylko ruchem fizycznym, ale przede wszystkim poruszeniem emocjonalnym i intelektualnym. Jego nieoczywistość stymuluje naszą percepcję i myślenie, skłania do nieustannego redefiniowania, przekształcania naszych spostrzeżeń lub sądów – w tym ruchu konstytuuje się „obraz-kryształ”. Deleuze poprzez metaforę „obrazu-kryształu” widzi moment kumulacji postrzeżeniowej obrazu aktualnego i mentalnego (odwołującego się do pamięci), które stają się nierozróżnialne w procesie odbioru. Obraz sam stanowi formę refleksji. Przedstawienie o strukturze kryształu jest z natury otwarte na interpretację, gdyż nie narzuca konkretnych znaczeń. Wręcz przeciwnie, upiera się przy wieloznaczności, prowokuje do swobodnej i nieustannej negocjacji sensów, eksplorowania własnych doznań, przekonań lub idei. To, co widzimy, zależy od naszych osobistych doświadczeń, wyobraźni i spostrzegania jako nieustannego procesu. Można zatem stwierdzić, że i nasze refleksje odkładają się w dziele sztuki jak warstwy, przyrastają niczym kryształ - twór o strukturze przestrzennej rozrastający się jednocześnie we wszystkich wymiarach. A zatem jedną z cech obrazu-kryształu jest wielowymiarowość. Obraz taki nie jest ograniczony do jednej płaszczyzny (fizycznej lub mentalnej) czy jednego punktu widzenia. Jest w stanie objąć wiele perspektyw jednocześnie i ukazać różne poziomy rzeczywistości. Także i to, co jest pokazywane na płaszczyźnie, może być rozłożone na wiele różnych fragmentów, aspektów, które współistnieją, wzajemnie

³ „Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2008.

oddziałując zwielokrotniają sensy. Taki obraz nie boi się detalu, ma zdolność do pokazywania najdrobniejszych szczegółów (jak w serii malarskiej poświęconej drobinom kurzu). Choć mogą wydawać się mało istotne lub banalne, mogą pretendować także do rzeczy ważkich, a nawet kluczowych uświadamiając, że poboczne aspekty rzeczywistości przynoszą nowe sensy i cenną refleksję na jej temat.

Podsumowując dysertację jak i zestaw prac artystycznych jestem w stanie zaakceptować drobne niedociągnięcia dotyczące opisowej części pracy wychodząc z założenia, że nawet chcąc skategoryzować rzeczywistość, ująć ją w zrozumiałe dla większości z nas pojęcia, to obrazy są de facto ich prototypami, modelami lub nośnikami. Obraz przede wszystkim powinien pozostać formą doświadczenia zmysłowego – to zmysły prowadzą do autentycznego poznania, w sposób bezpośredni i fundamentalny, wydobywając wieloznaczność samej rzeczywistości. Dotyczy to zarówno procesu twórczego i odbioru sztuki. Część teoretyczna pokazuje tę dość powszechną prawidłowość, że artyści myślą zdecydowanie bardziej skutecznie i dużo swobodniej za pomocą obrazów aniżeli pojęć wypracowanych na gruncie języka naukowego. Obrazy Pana Mikołaja Kowalskiego stanowią autonomiczną pod tym względem, cenną, wieloaspektową wypowiedź wizualną, która buduje skomplikowany obraz, a nie jedynie prostą ilustrację różnych teorii na temat czasu i sposobów jego przedstawiania. Musimy zdawać sobie także sprawę, że czas w artystycznej interpretacji Pana Mikołaja Kowalskiego jest nie tylko czasem subiektywnym, przedstawianym w oparciu o własną percepcję i spostrzeżenia, ale zawiera w sobie bagaż kulturowo wypracowanych lub przyswojonych pojęć, obrazów i odniesień jako wyraz historycznego kontinuum. Choć obraz sam nie jest czasem może być wyrazem jego istoty. Jego struktura nie jest linearna ale będąca wielowymiarowym trwaniem - można by rzec, że dzieło sztuki trwa nieustannie przekraczając własne „teraz”, rozdzielając się na przeszłość i przyszłość. „Kryształ zawsze żyje na granicy, sam jest *uciekającą granicą między bezpośrednią przeszłością, której już nie ma, i bezpośrednią przyszłością, której jeszcze nie ma...ruchomym lustrem, które nieustannie odbija postrzeżenie we wspomnienie*. W kryształ widać więc rozdwojenie, które kryształ nieustannie w sobie wytwarza, którego spełnienie udaremnia, ponieważ jest to ustawiczne odróżnianie się, rozróżnianie w trakcie stawania się, które zawsze powiela w sobie odrębne człony, by je nieustannie inicjować”⁴ – pisał Deleuze.

⁴ Ibidem, str. 308.

V. Konkluzja

Po zapoznaniu się z materiałami opisowymi i wizualnymi stwierdzam, iż przedstawiona rozprawa doktorska autorstwa Pana mgr Mikołaja Kowalskiego jest spójna pod względem teoretycznym oraz praktycznym. Obie części uzupełniają się wzajemnie tworząc interesujący, wieloaspektowy ogląd twórczości wraz ze stojącymi za nimi motywacjami, refleksjami i inspiracjami – bardzo konsekwentnie pogłębianymi. Rozprawa jest oryginalna, prezentuje wysoki poziom artystyczny i intelektualny, wskazuje na umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej. Treść dysertacji i praktyczna część pracy doktorskiej w postaci kilku cykli prac artystycznych stanowi istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej, w ramach której została zrealizowana, spełnia wszelkie warunki określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*. Dodatkowym atutem są liczne wystawy zbiorowe i indywidualne wskazujące na ciągłą aktywność i zaangażowanie w obszarze sztuki. Zaprezentowana wiedza i szeroka świadomość wizualna stanowią mocny argument przemawiający za nadaniem Panu mgr Mikołajowi stopnia doktora sztuki. Dlatego też, z pełnym przekonaniem, wnioskuję do Rady Naukowej Instytutu Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie o jego nadanie.

dr hab. Małgorzata Szymankiewicz, prof. AS

