

dr hab. Sławomir Toman, prof. UMCS
dziedzina sztuki
dyscyplina: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
Instytut Sztuk Pięknych, Wydział Artystyczny
Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie

Lublin, 13 lutego 2023 r.



RECENZJA

w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki prowadzonym przez Radę Dyscypliny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie według zapisów Ustawy 2.0.

Tytuł rozprawy doktorskiej: **Obrazy z najbliższego otoczenia**

Autor: **mgr Aleksander Ryszka**

Promotor: **dr hab. Arkadiusz Karapuda**

Rozprawę doktorską mgr Aleksandra Ryszki stanowi praca doktorska - cykl prac malarskich zatytułowany *Obrazy z najbliższego otoczenia* w różnych formatach, będących malarsko-fotograficznymi hybrydami oraz część opisowa zawierająca krótki opis wcześniejszego cyklu *Obrazy rodzinne*, wskazanie źródeł, metod pracy oraz dylematów twórczych Autora, a także opis wybranych obrazów cyklu doktorskiego.

Zanim zapoznałem się z opisem pracy doktorskiej, wpierw przejrzałem dokumentację wystaw i prac stanowiących cykl doktorski. W ten sposób chciałem uniknąć wpływu części opisowej na percepcję prac Doktoranta. Po przeczytaniu tekstu takie spojrzenie byłoby już niemożliwe. Oglądając reprodukcje od razu pomyślałem o kontekście tych poszukiwań jakim jest twórczość Tomasza Ciecierskiego i Przemka Mateckiego. Co ciekawe, malarze ci malowali także wspólne obrazy prezentowane np. w Rastrze czy Galerii Wizytującej. Autor rozprawy porusza się w podobnych kręgach galeryjnych. Miał wystawę indywidualną w Wizytującej, ale także prezentował swoje prace w Propagandzie i Appendixie 2. Właściwie oprócz Pollocka (oraz wzmiankowanych w kontekście pejzażu Leona Tarasewicza i Tadeusza Dominika), są to jedyne nazwiska artystów, które Doktorant wymienia w opisie pracy doktorskiej w kontekście dokonań własnych. Gest dość radykalny, ale znamieny. Dodałbym do tych nazwisk jeszcze kilka. W pierwszej kolejności nasuwa mi się malarstwo Witolda Stelmachniewicza. Ten krakowski malarz, obecnie dziekan Wydziału Malarstwa tamtejszej Akademii, swoją wystawę habilitacyjną *Alterstil* zrealizował w nieistniejącej już lubelskiej Galerii Zajezdnia w 2012 r. Zaprezentował na niej czarnobiałe obrazy o charakterze fotorealistycznym namalowane na podstawie kadrów Leni Riefenstahl. Można by zaryzykować twierdzenie, że moralne wątpliwości trawiące Doktoranta w odniesieniu do traumatycznych tematów w malarstwie nie były udziałem Stelmachniewicza. Ale chyba jednak trochę były, bo kiedy następnym razem (w 2020 roku) widziałem te jego obrazy na wystawie *II wojna światowa – dramat, symbol, trauma* w krakowskim MOCAK-u, były już zmienione. Realistyczne przedstawienia, niczym czarnobiałe fotografie, zostały pokryte plamami

swobodnych malarskich gestów. Tak jakby owe moralne dylematy dopadły go po czasie i postanowił po malarsku „zniszczyć” wcześniejsze wizerunki. Dodał tym samym nie tylko kolejną warstwę malatury, ale zmienił znacząco także wymowę samych obrazów, dodając jednocześnie kolejną warstwę narracyjną. Z tego właśnie powodu postawa twórcza Stelmachniewicza wydaje się być ważnym odniesieniem dla propozycji Aleksandra Ryszki. Z kolei biorąc pod uwagę Jego grę z czasem i fotografią nasuwa mi się inny krakowski artysta związany z grupą *Łódź Kaliska*, Adam Rzepecki. W 2020 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki dokonał ciekawego zderzenia swoich wczesnych prac z aktualną postawą na wystawie autorskiej *Stary Rzepecki patrzy na młodego Rzepeckiego*. Wprawdzie w jego przypadku fotografia i malarstwo nie spotykają się na jednej płaszczyźnie obrazu, ale to odniesienie wydaje się istotne z uwagi na użycie własnego wizerunku, a ten aspekt w zestawie doktorskim Aleksandra Ryszki jest dość ważny i sam Autor zwraca na to uwagę w finalnym rozdziale dziesiątym dysertacji *Ja / Epilog*, zauważając, że jego wizerunek z różnych okresów życia występuje niemal we wszystkich pracach. To właśnie ten aspekt odróżnia Jego dokonania twórcze od klasycznych już obrazów Ciecierskiego bardziej skupionego na pejzażu, czy bieda-obrazów Mateckiego, w których pojawiająca się fotografia była skutkiem pozyskiwania podobrazu ze śmietnika w postaci gazet, plakatów itp., które w większości zamalowywał prostymi malarskimi gestami pozostawiając jedynie ich fragmenty. Zatem nie było to intencjonalne wprowadzanie fotografii do obrazu, a jedynie wykorzystywanie przypadkowo pozyskanych zdjęć, choć na pewno wybranych spośród wielu tak znalezionych. Ryszka używa fotografii świadomie. Dobór zdjęć ma właściwie dwa źródła, które generują tym samym dwie kategorie znaczeniowe, a obie łączy Jego osoba. Z jednej strony to rodzinne archiwum, jak pisze, już nikomu poza Nim niepotrzebne (rodzice się rozstali), z drugiej zaś strony Internet, który jest obecnie źródłem ikonograficznym dla chyba większości malarzy na świecie, także w Polsce. Jednak korzystanie z przepastnych źródeł sieciowych podyktowane jest w przypadku Ryszki pragnieniem opowiadania za pomocą obrazu, sztuki o sprawach ważnych, wstrząsających nie tylko dla Autora, ale całej *globalnej wioski*. Dla przykładu trzy tryptyki stanowiące mini serię: *Ślub rodziców*, *Ja w przedszkolu* i *Tsunami*. Autor nie wyjawia tego wprost, ale da się odczuć, że coś te prace ze sobą łączy. Prawdopodobnie doświadczenie rozstania rodziców było dla niego na tyle dużą traumą, że zestawia te dwa pierwsze tryptyki z przedstawieniem traumy zbiorowej, która stała się udziałem, dzięki przekazom medialnym, milionów obserwatorów, w tym samego Doktoranta. Znamienny jest tu dobór podobnych barw monochromatycznych skrzydeł w tryptykach *Tsunami* i *Ślub rodziców*: różu i błękitu, barw jakże genderowych. W tym drugim przypadku barwy te mają silniejsze nasycenie. Może dlatego, że przedstawiony w nim motyw ma bezpośredni związek z samym Autorem, czyli z późniejszym przyjściem na świat małego Aleksandra. To swoista wiwisekcja dokonana w momencie, kiedy autor ma już własną rodzinę, co sygnalizuje obrazem *Moja Rodzina*, na którym intymny domowy kadr fotograficzny zderza z płaszczyzną zieleni, koloru, który w naszej kulturze ma dość jednoznaczną symbolikę.

W rozdziale ósmym *Paleta – Farby* Doktorant pisze:

Intensywne kolory próbują stworzyć narrację konkurencyjną wobec przedstawień fotograficznych. W niektórych przypadkach ulegają one samoograniczeniom w odpowiedzi na sąsiedztwa z dramatycznymi przedstawieniami. Często farby są też wyciskane prosto z tuby, bez poszukiwania barwy. Zdają się godzić z porażką obrazowania na rzecz fotografii, podejmując jednak próbę desperackiej walki o swoją autonomiczną przestrzeń. Paleta malarska, początkowo nie będąca nawet punktem wyjścia, inspiracją dla obrazu, z biegiem czasu podjęta

walkę o możliwość istnienia. Pojawia się na płótnie często w opozycji do przedstawień na zdjęciach, niekiedy wobec nich bezbronna. Ale paradoksalnie z tymi zdjęciami tworząca jeden obraz, znajdująca się na jednym, wspólnym płótnie.

Z powyższego fragmentu dysertacji można by wnioskować, że dobór barwy elementu malarskiego nie jest podyktowany relacją jego kolorystyki z tematyką fotograficznej reprezentacji. Dość jednoznacznie Autor wskazuje na to, że płaszczyzna obrazu jest polem walki malarstwa z fotografią, a zarazem oba te elementy połączone wspólną płaszczyzną płótna kohabitują, ale się nie komunikują. Pozostają każdy z osobna na swoim terytorium, nie tworząc mapy. Ale czy na pewno? Już przytoczone wyżej tryptyki zdają się przeczyć tej tezie, a uważna analiza poszczególnych prac ujawnia, że jednak barwny monochrom wchodzi nie tylko w morfologiczną, ale i semantyczną relację z kadrem fotograficznym. Być może zatem ostatecznie doszła do głosu (do wizji) malarska intuicja Autora? Trudno oprzeć się pokusie, aby tego typu odczytań nie dokonać. W *Śmierci Anthonego Hubera* moment upadku postrzelonego przez nastolatka deskorolkowca, uwieczniony za pomocą smartfonów licznych świadków zdarzenia, to współczesna wersja znanego motywu z *The Falling Soldier* autorstwa Roberta Capy, a zamalowana czarnym akrylem dolna połowa płótna jest, pomijając symbolikę czerni jako barwy żałobnej, niczym ziemia oczekująca na zwłoki młodzieńca ginącego bezsensowną śmiercią. W obrazie *Bejrut* błękit dolnej połowy obrazu nakładany horyzontalnymi pociągnięciami pędzla wydaje się być efektem próbkowania jego lewego górnego narożnika, a jednocześnie być odniesieniem do usytuowania samej eksplozji, która w podobny sposób jak na obrazie mogła być oglądana od strony morza, wszak zajęcie miało miejsce w porcie, a nieprawidłowo składowana saletra amonowa została tam dostarczona statkiem, którego właściciel i kapitan mają rosyjskie nazwiska. Zresztą w opisach niektórych obrazów sam Autor wskazuje na pewne możliwe znaczenia części malowanych akrylem, jak *Leni Riefenstahl* i *Hitler w Warszawie*:

W tym przypadku położony kolor jest opozycją do przedstawienia fotograficznego. Nie mogąc nic od siebie dodać, działa jako kontrapunkt – kolor z innego świata. Róż kieruje nas współcześnie ku niewinności i dzieciństwu, a od kilkudziesięciu lat kulturowo przypisywany jest dziewczynom. W tym obrazie towarzyszy Leni i młodemu oficerom Wehrmachtu.

W przypadku Hitlera na Krakowskim Przedmieściu dzieje się rzecz podobna. Biała plama farby zdaje się być pustym miejscem, ciszą przed wydarzeniami, które nastąpiły po wykonaniu tego zdjęcia.

Relacje fotografii i malarskich płaszczyzn nieco się komplikują w małych obrazach, w których podział płótna na dwie połowy ustępuje miejsca układom bardziej zdynamizowanym i pojawieniu się więcej niż jednego koloru oraz czasem faktury. Nie ma chyba konieczności analizowania każdego z nich z osobna. Ciekawie w dokumentacji wygląda ich uszeregowanie wskazujące na spore możliwości zestawiania ich w różnych wariantach. Warto natomiast zauważyć, że układ reprodukcji kończą dwie prace różniące się od całej reszty: niewielki *Ja wątpiący w malarstwo*, sama fotografia naklejona na płótno przedstawiająca Autora w dzieciństwie oraz sporych rozmiarów *malarstwo*, jako kalejdoskop barwnych plam bez elementu fotograficznego będący swoistą pointą całych rozważań. Zatem mimo wątpliwości Autora w możliwości wyrażania przez nie treści, malarstwo odnajduje swoje miejsce i sens istnienia, tryumfując w ostatnim obrazie feerią barw, czystą malarską formą, podnosząc na duchu płaczącego chłopca! Dyptyk ten niejako rozdziela to co jest przedstawieniem rzeczywistości, przedstawieniem życia od tego co istnieje samoistnie, autonomicznie, jest

innym rodzajem bytu. Dysproporcja formatów też chyba nie jest tu przypadkowa. Tak jakby Doktorant chciał wskazać na to, że samo malarstwo jest czymś większym od jego twórcy, niejako go przerasta, ale jednocześnie jest mu on bardzo potrzebny, bo tylko dzięki niemu ma szansę zaistnieć.

Konkluzja:

Aleksander Ryszka w swoim malarskim cyklu *Obrazy z najbliższego otoczenia* stanowiącym jego pracę doktorską podjął pewne ryzyko. Jako malarz zdawałoby się już okrzepły, cieszący się uznaniem publiczności, galerzystów i kolekcjonerów, postanowił poddać swój status w wątpliwość. Odrzucając dotychczasową konwencję przedstawieniową poddaje także w wątpliwość samo malarstwo jako sposób wyrażania trudnych treści, jakichkolwiek treści. Po niemal trzyletnich zmaganiach z tak sformułowaną hipotezą badawczo-artystyczną dochodzi do następującego wniosku:

Podróżuję wśród plam, kolorów, szukając ich sensu i znaczenia. Malarstwo wydaje się nie nadążać za rzeczywistością, codziennością i dynamiką życia. Ale czy musi? Zdając sobie z tego sprawę zaczynam szukać innego rodzaju umocowania go w rzeczywistości. Autotematyzm staje się możliwością nadania mu sensu. Ale poprzez umiejscowienie tuż obok przedstawień fotograficznych, często o ogromnym natężeniu historycznym i emocjonalnym, autoteliczność medium malarskiego nie pozostaje sztuką dla sztuki. Odnosi się do fotografii, która pozornie zdaje się być na drugim biegunie. Stojąc w pewnej opozycji, te dwa sposoby obrazowania spotykają się na płótnie i wzajemnie nadają sobie sensy. Pytanie o sens malarstwa materializuje się w nich i poprzez ciągłą analizę medium otwiera przede mną nowe możliwości twórcze rozwijające temat relacji sztuki i życia.

Biorąc pod uwagę nie tylko odwagę Autora do podejmowania nowych twórczych wyzwań, nie poprzestawanie na zdobytych pozycjach, ale przede wszystkim artystyczną oryginalność projektu doktorskiego oraz plastyczną atrakcyjność powstałych prac, a także ich znaczenia jako wizualnego zapisu myśli Autora i ścieżki poszukiwań twórczych, z pełnym przekonaniem stwierdzam, że w mojej opinii spełnione zostały formalne wymogi stawiane rozprawie doktorskiej zawarte w Art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* i wnioskuję do Rady Dyscypliny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie o nadanie Panu mgr Aleksandrowi Ryszce stopnia doktora w dziedzinie sztuki dyscyplinie artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

