

Wrocław, dnia 6 lutego 2023 r.

dr hab. Cezary Wąs, adiunkt
Instytut Historii Sztuki
ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław
Uniwersytet Wrocławski

**Recenzja rozprawy doktorskiej
pt. „Relief a przestrzeń abstrakcji geometrycznej.
O źródłach twórczości Andrzeja Nowackiego”.**

Autorka: Darya Pyshynskaya

Rozprawa przygotowana

pod kierunkiem prof. dra hab. Lechosława Lameńskiego.

Promotor pomocniczy: dr Elżbieta Błotnicka-Mazur

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II,

Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Lublin 2022

Kwestie rzeczowe:

Przekazana do sporządzenia recenzji rozprawa przedłożona została w dwóch tomach, z których pierwszy zawiera tekst zawarty na stronach od 1 do 182 i uzupełniony jest o materiał ilustracyjny na stronach 183-214. Tom tekstowy podzielony został na pięć rozdziałów poprzedzonych „Wstępem” i zamkniętych „Zakończeniem” (s. 151-153). Pracę dopełnia spis „Archiwaliów” (s. 154), wielojęzyczna „Bibliografia” (s. 155-170) oraz „Spis ilustracji” (s. 171-182; zawierający ilustracje 153 obrazów malarza bądź artystów z nim porównywanych). Tom drugi rozprawy zawiera reprodukcje 713 obrazów artysty z lat 1983-2021 wraz z opisami informującymi o tytułach dzieł, roku powstania, technice wykonania, wymiarach oraz w wielu przypadkach także miejscu ich aktualnego przechowywania.

Ocena merytoryczna:

Przedstawiona rozprawa oparta została o logiczną strukturę, którą rozpoczyna „Wstęp” zawierający także krótką analizę opracowań dotyczących sztuki Andrzeja Nowackiego. Autorka poddała w nim charakterystyce wypowiedzi m.in. Hubertusa Gaßnera, Bożeny Kowalskiej, Grzegorza Sztabińskiego i Marty Smolińskiej, którzy to autorzy głównie w katalogach wystaw malarza zawarli trafne spostrzeżenia dotyczące jego twórczości. Należy się zgodzić, iż zwłaszcza opinie Bożeny Kowalskiej, w tym chociażby jej tekst „Andrzeja Nowackiego geometria sterowana emocją” naprowadzają na właściwy kierunek do dalszych analiz. Wypowiedzi Hubertusa Gaßnera dały impuls do rozważań Autorki dotyczących – jak sama napisała – „rozległego tła nawiązań i inspiracji” (s. 6). Niewątpliwie zatem sugestie zaczerpnięte z prac niemieckiego badacza i znawcy posłużyły Autorce do rozszerzenia zagadnień analizy genetycznej i porównawczej. Z kolei praca Marty Smolińskiej, porównująca Nowackiego i Fangora, znalazła w pracy doktorskiej szerokie rozwinięcie w umieszczeniu twórczości Nowackiego w tradycjach polskiego malarstwa nieprzedstawiającego o cechach czerpanych z geometrii. Bez kontynuowania dalszych uwag dotyczących literatury przedmiotu należy zauważyć, że Autorka dokonała właściwych ustaleń odnośnie do stanu badań nad artystą i sztuką, którą reprezentuje i w wysoce zadawalający sposób rozbudowała wiedzę na temat artysty i reprezentowanych przez niego nurtów sztuki. Już na tym etapie mojej opinii można zauważyć, że przyjęte cele pracy, w tym zaś: umieszczenie twórczości Nowackiego w europejskim i polskim kontekście, wydobycie jej odrębności i

wskazanie na właściwości nowatorskie, zostały zrealizowane. Pragnę zatem podkreślić, że w przedstawionym mi do oceny dziele dostrzegam zdolność przyjmowania wyraźnie zadeklarowanych zamierzeń i konsekwentnego ich przeprowadzania.

Praca, którą sporządziła mgr Darya Pyshynskaya przełamuje w niektórych elementach swojej struktury bardziej kostyczne obyczaje organizacji dzieła naukowego a w zamian wprowadza porządek, który jest bardziej adekwatny do opracowywanego zbioru zagadnień i przedstawia pojętą problematykę w tych aspektach, które są decydująco ważne dla tematu. Uważam, że już na początku należy zauważyć, że w opracowaniu dokonano wyboru problemów, które warte były podjęcia nad nimi rozważań i pominięto liczne możliwości interpretacji nie trafiające w kluczowe kwestie oceny wartości artystycznych i estetycznych. Autorka wykonała wprawdzie dużą pracę w zakresie uporządkowania materiału, w tym sporządziła obszerny katalog obrazów artysty, jednak jej praca tworzy analizy kończące się opiniami wartościującymi, przed którymi zwykle wzdragają się przedstawiciele historii sztuki przesadnie obiektywizujący przedmioty swych badań. Nie uległa zatem pokusie podążenia za czysto rzeczowymi właściwościami materiału empirycznego, lecz skierowała się ku samodzielnym interpretacjom. Przy tym nie mamy tu do czynienia z krytyką artystyczną, lecz z zaangażowaną w namysł nad wartościami artystycznymi i estetycznymi refleksją naukową, która w tej dziedzinie nauki nie jest oczywistością. Znalezienie pewnego należytego tonu w pracy dotyczącej współczesnego artysty nie jest zadaniem łatwym, jednak ów właściwy sposób wypowiedzi został przez Autorkę odnaleziony i zastosowany.

Następujący po „Wstępie” **rozdział biograficzny** przedstawia niezbędne dla dalszych analiz fakty dotyczące życia artysty uporządkowane według rozwoju jego drogi artystycznej. Autorka w rozwinięty sposób przedstawiła etapy artystycznego życia Nowackiego, jego podróże i zmiany miejsc zamieszkiwania, dalej zaś artystyczne i kuratorskie koneksje, doprowadzając czytelnika aż do czasów, w których pisana była rozprawa. Dowiadujemy się zatem, że od roku 2018 Nowacki powrócił do Berlina i tworzy swoje najnowsze dzieła w pracowni zlokalizowanej na postindustrialnym terenie dostosowanym do potrzeb artystów. To cenna informacja, którą można traktować jako argument w dyskusjach z władzami samorządowymi miast, które mają problemy z zagospodarowaniem terenów po dawnych fabrykach. Chciałbym jednak przede wszystkim ponownie zauważyć, że już na tym etapie pracy Autorki uwidocznił się główny rys całej jej wypowiedzi doktorskiej, a mianowicie umiejętność segregowania informacji, następnie ich celnego porządkowania i ostatecznie rzetelnego opracowywania poszczególnych elementów. Ogólny ton jej konstatacji jest zobiektywizowany, w niektórych rozdziałach bardziej empatyczny, zaś w ósmej części rozdziału V nawet wzniosły, co jednak znajduje usprawiedliwienie w specyfice późnych, monumentalnych prac Nowackiego o spirytualnej atmosferze. Taką zmianę tonacji uważam za uzasadnioną a nawet konieczną także w pracy naukowej szczególnie w obliczu duchowego i ekspresyjnego wymiaru dzieł, z którymi obcowwała Autorka.

Rozdział II w rozbudowany sposób omawia historię dążeń artystów XIX i XX wieku do stworzenia sztuki nieprzedstawiającej o cechach geometrycznych, zwłaszcza zaś aspekt kreacji przez nich dzieł o wielu płaszczyznach, które bywały różnie nazywane, lecz zapewne mogą być też określane jako reliefy. Wybór terminu „relief” spośród innych możliwych, takich jak kolaż, asamblaż, kontrrelief itp., poczyniony przez Autorkę, jest dokonaniem naukowym utrwalającym najbardziej trafne określenie spośród dostępnych możliwości (s. 38). W niniejszym rozdziale przedstawiono historię rozwoju nietypowego poszerzenia dzieła malarskiego w stronę rzeczywistej przestrzeni przed płaszczyzną materialnej pracy. Czy takie poszerzenie rozwija obraz w stronę rzeźby czy raczej architektury może być dyskutowane, jednak uznanie, że obraz wielopłaszczyznowy powinien być zdefiniowany jako relief zostało poparte przekonującymi argumentami.

Autorka przedstawiła historię wychodzenia obrazu poza swoją płaszczyznę poczynając już od Gauguina, przez Braque’a, Picassa, Archipienkę, włoskich futurystów, następnie zaś Tatliną, Kluną, Puniego, Bogusławską, Rozanową, Popową, Sofię Dymshitz-Tolstoj (współrealizatorkę Pomnika III Międzynarodówki, s. 45) aż po Malewicza i El Lissitzky’go. Obrazy wielopłaszczyznowe były też tworzone w kręgu europejskiego konstruktywizmu, m.in. przez Nauma Gabo czy Antoine’a Pevsnera, polskich artystów, jak Mieczysław Szczuka, Karol Kryński czy Maria Nycz-Borowiakowa (s. 47-48) a wkład do tej formuły sztuki odnotowany został także u Ericha Buchholza, Kurta Schwittersa i Hansa Arpa (s. 49-51). Przełamanie płaszczyznowości wystąpiło ponadto, aczkolwiek wyjątkowo, w kręgu

neoplastycystów, czego przykładem były prace Friedricha Vordemberge'a-Gildewarta oraz inspirowanych się Mondrianem malarzy działających we Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych (s. 51-53). Odrębny wkład w rozwój malarskiego reliefu, acz ważny w kontekście dojrzałych i późnych prac Nowackiego, Autorka odnotowała w działalności mistrzów op-artu i sztuki kinetycznej. Sztukę malarskiego reliefu reprezentowali w Polsce uczniowie Strzemińskiego (m.in. Samuel Szczekacz), twórcy informelu i malarstwa materii (Marian Bogusz, Jan Ziemiński), lecz przede wszystkim Henryk Stażewski. Krótkie, acz precyzyjne uwagi Autorka poświęciła także sztuce Adama Marczyńskiego, w czym upatruję wpływu promotorki pomocniczej – dr Elżbiety Błotnickiej-Mazur.

Chociaż nie jest możliwe przeprowadzenie pełnego dowodu wpływów polskich mistrzów sztuki optycznej na Nowackiego, to było konieczne przypomnienie o Zbigniewie Gostomskim, Jerzym Rosołowiczu, Wandzie Gołkowskiej czy Ryszardzie Winiarskim. Autorka miała obowiązek wprowadzenia do swojej rozprawy tego zarysu historii malarskiego reliefu, ponieważ wiedza o aspektach tradycji jest niezbędna dla zrozumienia złożoności postępowania Nowackiego. Na drodze dowodzenia ściśle rzeczowego przesłanki do udowodnienia wpływów licznych opisanych przez Autorkę artystów zapewne nie istnieją, natomiast widoczne jest u Nowackiego przenikanie wpływów mistrzów, z którymi nie miał bezpośredniej styczności. To właśnie zagadnienie może należałoby w przyszłości podjąć i rozwinąć. W dziełach Nowackiego spotykamy rozwiązania, które były zarazem efektem logiki jego własnego rozwoju artystycznego, jak i w pełni odpowiadały odkryciom innych artystów. Autorka wymienia okoliczności, w których Nowacki było konfrontowany z innymi artystami sztuki inspirowanej geometrią, a było tak w przypadku oglądania dzieł zgromadzonych z zbiorach zaprzyjaźnionych kolekcjonerów czy podczas plenerów malarskich, jednak istnieje budzący zainteresowanie obszar wpływów niebezpośrednich, który uwzględniony został w opracowaniu podjętym przez Autorkę.

Rozdział II kończy się zatem rozważaniem nad „olbrzymią spuścizną, jaką abstrakcja geometryczna stworzyła na drodze wyjścia malarstwa w przestrzeń pozaobrazową” (s. 64/65), lecz także jest właściwym początkiem dla ustalenia genezy malarstwa Nowackiego. Trafnie zatem zauważono, że „Twórczość Andrzeja Nowackiego konsekwentnie kontynuuje tę tradycję – artysta często w sposób nieświadomy odwołuje się do stylistycznych rozwiązań charakterystycznych dla poprzedników, umacnia więź z przeszłością, podejmuje z nią dialog” (s. 65). Autorka na kilku stronach przedstawia ów związek działań Nowackiego z rozległą historią malarskiego reliefu (s. 65-70). Jak napisała: „Twórcze zainteresowania Nowackiego zdają się wywodzić z kluczowych poszukiwań przedwojennej awangardy oraz och późniejszej interpretacji w op-artcie, kinetyzmie i abstrakcji geometrycznej. Artysta jest konsekwentnym kontynuatorem tradycji reliefu, rozumianego jako obraz poszerzający swe pole i sposób oddziaływania w przestrzeni. (...) Porównania związane z użycie formy reliefu na przestrzeni ubiegłego stulecia ukazują Nowackiego jak prawdziwego spadkobiercę tego języka wyrazu, artystę, który stosując znane środki, realizuje nową, oryginalną sztukę” (s. 70). Dalsze części rozprawy poświęcone zostały rozwinięciu tez zawartych w tym cytacie.

Rozdział III przedstawia drogę artysty od punktu wyjścia, jakim była fascynacja twórczością Henryka Stażewskiego, do odnalezienia własnego wyrazu w sztuce i uzyskania odrębności formalnej i ideowej. Okres najwcześniejszy, datowany na lata 1982-1983, zaznaczył się wprowadzeniem swoistej dynamiki i kontrastów, nie występujących u Stażewskiego. Już w ten sposób przejawiał się charakterystyczny rys twórczej aktywności artysty oparty na łączeniu emocjonalności i zgeometryzowanych form (tzn. kwadratów, cienkich linii czy form kolistych) oraz quasi matematycznych harmonii. Wyraźnie zaznaczyło się jednak przekraczanie typowych dla głównego nurtu sztuki abstrakcyjnej dążeń do układów stabilnych i oparcie kompozycji o impulsywność i intuicję. Prace z lat 90. jeszcze mocniej operowały „liryzmem wypełnionym tęsknotą, wewnętrznym niepokojem i idealistycznym poszukiwaniem porządku w chaosie świata i własnej egzystencji” (s. 77). Autorka podążając w pewnej mierze za tezami Bożeny Kowalskiej bardziej dokładnie, niż dotąd opisuje ekspresyjną naturę malarstwa Nowackiego. Wspiera się w tym także na wypowiedzi samego artysty dobrze oddającej jego skłonności: „Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (s. 78). Pewne „wyciszenie ekspresji” (s. 80) nastąpiło w kolejnych latach, co jednak nie zmieniło trwałych tendencji w kreacjach artysty. Badaczka wnikliwie prześledziła wszelkie kolejne zmiany i zauważyła pojawienie się od roku 1993 w pracach artysty

„szerokiej linii prostej usytuowanej na monochromatycznej płaszczyźnie tła” (s. 82). Jednocześnie kompozycje po roku 1993 stają się bardziej swobodne a kolorystyka osiąga większe wyrafinowanie. Z dużą skrupulatnością zaobserwowane zostały dalsze zmiany, które opatrzone dokładnym datowaniem i stosownymi opisami strony formalnej prac artysty. Badania osiągnęły w tym aspekcie wyjątkowo rzetelną postać, co wskazuje na unikatowe umiejętności badaczki w zakresie analiz form sztuki współczesnej. Dociekania prowadzone nad bieżącą twórczością obciążone są wieloma zagrożeniami: nieuporządkowaniem wiedzy, brakiem odniesień w zakresie analiz porównawczych, trudnościami w wyrażaniu w języku dyskursywnym nowatorskich form artystycznych itd. Można stwierdzić, że Autorka w każdym aspekcie poprawnie zareagowała na niuanse pomysłowości artysty. Późne lata 90. w wytworach Nowackiego przyniosły kolejne modyfikacje i wszystkie one znalazły wyczerpujące opisy w opracowaniu Autorki. Również wkroczenie w wiek XXI obfitowało w przeobrażenia i zostały one starannie odnotowane.

Rozdział IV zawiera analizy reliefów liniowych Nowackiego opartych o nowe rozwiązania formalne. Jak napisała Autorka: „Liniowa struktura reliefu podjęta przez Nowackiego od początku lat 2000. otwiera zupełnie nowy obszar problematyki twórczej i możliwości wyrazu” (s. 92). Prace te mają w tle sztukę op-artu i zostały przez Autorkę zestawione z pracami jej przedstawicieli (zatem z dziełami Jesusa Rafaela Soto, Carlosa Cruz-Dieza, Bridget Riley i Yaacowa Argana), w tym także z kreacjami polskich reprezentantów op-artu (Wojciecha Fangora i Jana Ziemskiego), prowadząc do potwierdzenia jej podstawowych intuicji odnośnie do zdolności artysty w zakresie niepowtarzalności i oryginalności. Współczesne teorie ornamentu (m.in. Wiesława Juszczaka i Marcusa Bröderlina) skłoniły Autorkę do zauważenia ukrytych wartości ornamentu także w malarstwie Nowackiego. Porównania czynione w sprawie relacji między Riley a Nowackim, który miał bezpośredni kontakt z dziełami brytyjskiej malarki, pokazują jak nawet silna inspiracja może zostać przetworzona w głęboko odmienny sposób i zaowocować rozłącznym jej ujęciem. Prace Nowackiego z początku XXI wieku zagęszczają liczbę listewek, z których się składają. Mogłyby to prowadzić do uzyskania wielu efektów zbliżonych do prac Riley, jednak Nowacki chętniej operuje żywymi barwami niż wymieniona protagonistka, co prowadzi do uzyskania mniej zobiektywizowanych efektów w odbiorze. Bagaż naukowości, który nierzadko towarzyszył twórcom op-artu, zastaje tu zarzucony na rzecz wzmocnienia siły ekspresji. Ponadto sukcesywnie włącza się także aspekt duchowości i poszukiwań w twórczości artystycznej racji transcendentnych.

W związku z powyższą opinią o nowym kierunku dążeń Nowackiego należy uznać **rozdział V** za kluczowy w całej rozprawie Autorki. Aktualna twórczość artysty osiąga najwyższe wyrafinowanie i głęboko zmienia się jej charakter: nie wyraża już wyłącznie głębi duszy, lecz podejmuje wnikanie w głębię ducha. Emocje uzupełnia poszukiwanie źródeł wszelkich niepokojów czy wręcz źródeł wszelkiego istnienia. Autorka w oparciu o znawców teologii prawosławnej ikony oraz ustalenia na temat wpływu malarstwa ikon na sztukę awangardową podjęła trud zdefiniowania najnowszych prac Nowackiego. Od początku XXI wieku rozpoczyna się u artysty tendencja do podkreślania osi pionowej w obrazach, zwiększania hieratyzmu i monumentalności, pojawiają się silne czerwienie kontrastujące z intensywnymi błękitami. Jednak nie wyłącznie formalnie obrazy artysty włączają się w tradycje ikon. Zastosowana symbolika mandorli czy *vesica piscis* (s. 140) wskazuje na podążanie w stronę całkowicie nowych treści reliefów Nowackiego. Od roku 2016 artysta tworzy dzieła o dużych rozmiarach, które badaczka zestawia z konstrukcjami ikonostasów. Dzieła te, zgodnie z logiką malarstwa modernistycznego, wylaniają przestrzeń przed obrazem, która wchłania obserwatora i przez aktywizację percepcji zaburza rozdział między widzem a dziełem. To jednak tylko jeden z aspektów nowej odsłony możliwości artysty. Dzieła te bowiem „unoszą wyobraźnię widza w metafizyczne wyżyny, ujawniając jakby na chwilę kosmiczne tajemnice bezkresnych rytmów uniwersum” (s. 147). Autorka opracowania wraz z nowym materiałem empirycznym zmienia język swej wypowiedzi, lecz owo porzucenie retoryki obiektywizmu jest w tym przypadku koniecznością i największą wartością w jej dociekania. Malarstwo abstrakcyjne Nowackiego zyskuje odniesienia do transcendencji mocą swego „hipnotycznego uroku” (s. 149). Badaczka konkluduje zatem: „Owa »hipnotyczność«, będąca immanentną cechą twórczości Nowackiego, w jego reliefach liniowych objawia się w centralizmie i radykalnym skupieniu kompozycji, ale też w nieustannej grze barw i rytmów. Zmysłowy, niepoddający się racjonalizacji zachwyt formą, jaki towarzyszy obcowaniu z pracami artysty, wywołuje intuicyjną

myśl o istnieniu »abstrakcji natchnionej«” (s. 150). Należy ze zrozumieniem odnieść się do tych stwierdzeń, które wychodząc od oglądu dzieł podejmują trud ich zobiektywizowanego opisanie, lecz natrafiając na niewysławialne wartości odważają się na zmianę retoryki i podejmują metaforę wzniosłości i zachwyty.

Ogólna ocena

Z jednoznacznym uznaniem odnoszę się do dokonania Autorki. Oceniam je pozytywnie, ponieważ uważam jej ustalenia są przekonujące. Zgadzam się z twierdzeniami, że artysta scalał w swej twórczości elementy racjonalne z emocjonalnymi (s. 153) a w swej bieżącej twórczości „wkroczył w obszar celów transcendentnych” (s. 152). Zawarte w zbyt krótkim, bo zaledwie trzystronicowym „Zakończeniu” wnioski końcowe uważam za niewystarczająco rozbudowane, lecz ten mankament nie zmienia mojej ogólnej opinii, iż przedłożona praca w kompetentny sposób przedstawiła podjęte zagadnienie scharakteryzowania twórczości współczesnego artysty. Uporządkowanie dużego materiału empirycznego w postać katalogu dostępnych dzieł artysty traktuję jako ważny wkład w poznanie sztuki Andrzeja Nowackiego.

Konkluzje

Niniejsza recenzja sporządzona została w oparciu o datowane na dzień 9 grudnia 2022 r. powołanie do pełnienia funkcji recenzenta w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora nauk humanistycznych mgr Daryi Pyszynskiej przekazane w imieniu Dziekana Wydziału Nauk Humanistycznych KUL dra hab. Dariusza Skórczewskiego, prof. KUL.

Zgodnie z artykułem 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule naukowym w zakresie sztuki (Dz.U. 2017 poz. 1789), mającym zastosowanie w sprawie w związku z artykułem 175 ust. 1 Przepisów wprowadzających ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z 3 lipca 2018 r. (Dz.U. 2018 r. poz. 1669), oceniam, że przedłożona mi do oceny rozprawa stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego i dowodzi umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Praca spełnia przewidziane prawem kryteria, dowodzi umiejętności gromadzenia materiału, posiadania niezbędnej wiedzy w szerokim zakresie prowadzonych badań, przeprowadza wnikliwe analizy formalne, formułuje sprawdzalne opinie dotyczące także treści ideowych oraz zawiera zestaw odkrywczych wniosków. Kierując się tymi przesłankami wnioskuję o przyjęcie rozprawy i dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Cesary Naps
6 II 2023 r.