

dr hab. Sławomir Lipnicki Prof. ASP
Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku

**Recenzja rozprawy doktorskiej Pana mgr Michała Mazura
sporządzona w związku z postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora, pod
tytułem: „malować malowanie” prowadzonym przez Radę Naukową ds. stopni w
dziedzinie Sztuka oraz Konserwacja Dzieł Sztuki, Polsko-Japońskiej Akademii Technik
Komputerowych z siedzibą w Warszawie.**

Promotor: prof. Jacek Staszewski
promotor pomocniczy: dr Zuzanna Sadowa

Niniejszą recenzję sporządziłem na podstawie dostarczonego mi zestawu dokumentacji
zawierającej:

1. Rozprawę doktorską pt.: *malować malowanie*.
2. Streszczenie rozprawy.
3. Dokumentację części artystycznej, Wystawy pt.: *malować malowanie*.
(dodatkowo dokumentację prac filmowych).
2022 Michał Mazur performance biały.mp4
2022 Michał Mazur performance czerwony.mp4
2022 Michał Mazur wystawa.mp4
4. Portfolio (dodatkowo dokumentację 6 prac filmowych 2000 -2015).
5. CV artystyczne i zawodowe.
6. Autoreferat.
7. Ogólny raport z badania antyplagiatowego.

Z przyjemnością przyjąłem propozycję napisania recenzji pracy doktorskiej pana Michała Mazura pt.: *malować malowanie*. Michał Mazur jest artystą postkonceptualnym, którego postawę artystyczną doceniam, a przedstawiona praca doktorska jest wyraźnie kontynuacją dokonanych przez niego wcześniejszych wyborów artystycznych i życiowych. Co ważne, podobnie rozumiejąc różnice pokoleniowe, a tym samym wynikające z transformacji ustrojowej i kulturowej zmiany, zauważam formę doktoratu jako czytelną i koherentną.

Michał Mazur zajmując się dziedzinami sztuki takimi jak: malarstwo, wideo, performans. W przygotowanym autoreferacie wyszczególnia organizacje 15 wystaw indywidualnych i udział w około 16 zbiorowych. Zaznając się z osiągnięciami dydaktycznymi z okresu od 2009 do 2023 roku, zauważalny jest jego znaczny udział w konferencjach, warsztatach – przez co edukacja wpłynęła na jego proces twórczy i pracę zawodową.

Podstawowe informacje o kandydacie.

Pan Michał Mazur rozpoczął naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Kielcach, kończąc ją w 1995 roku wyróżnieniem dla najlepszego absolwenta szkoły. W tym samym roku, zaczął studiować na Wydziale Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo uczył się w pracowni malarstwa prof. Stefana Gierowskiego, rysunku pod kierunkiem prof. Jarosława Modzelewskiego. W późniejszych latach przygotowywał dyplom pod kierunkiem prof. Krzysztofa Wachowiaka. Przy jego wsparciu, zrealizował prace w ramach autorskiej koncepcji malarstwa nieprzedstawiającego. Od trzeciego roku studiów, jak zaznaczył, zaczął tworzyć przewartościowując dotychczasowe metody intelektualnego dystansowania się wobec obrazu malarskiego, podważania jego statusu, tematu obrazu jako „studiowania natury”.

W tym czasie, związał się z grupą studentów i absolwentów macierzystej uczelni w nieformalnym stowarzyszeniu Rotunda, działając w miejscu spotkań - prowadzonej, między innymi przez artystę Macieja Sawickiego Galerii Rotunda. Równie istotnym doświadczeniem były dla niego zajęcia w pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego, gdzie przygotował aneks. Poszukując nowych inspiracji, odwiedzał pracownię profesora Antoniego Porczaka w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczestniczył w wykładach, w warsztatach wchodząc w obszar pracy prof. Janusza Bałdygi.

Po wystawie dyplomowej, pan Michał Mazur udał się do Paryża, gdzie został przyjęty na 3 rok studiów w Artystycznej Uczelni École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, (ENSBA). Tam, uczestniczył w konsultacjach Christiana Boltańskiego, a także w cyklu wykładów i warsztacie z Jean’em „Moebius” Giraud, w zajęciach pracowni grafiki komputerowej.

Po powrocie do Polski, w 2001 roku kontynuował współpracę z przyjaciółmi z kręgu Rotunda – Maciejem Sawickim i Piotrem Janasem, realizował filmy, a wraz Maciejem Sawickim idee „Biura Podróży”. Ucząc się nowych narzędzi tworzenia cyfrowych scenografii do filmu współpracował z reżyserem Przemysławem Reutem.

Wraz z rozwojem aktywności artystycznej, pan Mazur założył firmę pod nazwą SPECJALNA Produkcja Filmowa, specjalizującą się w tworzeniu filmów i treści multimedialnych dla Muzeów, Instytucji Kultury, Fundacji Edukacyjnych.

W roku 2007 rozpoczął pracę na Uczelni w Wyższej Szkole Ekologii i Zarządzania [WSEiZ] na Wydziale Architektury Wnętrz w Warszawie, na stanowisku wykładowcy prowadzącego zajęcia z Intermediów.

Równolegle od 2009 roku, otworzył w pofabrycznych budynkach na Kamionku na warszawskiej Pradze własną Pracownię w Perunie, realizując tam działalność promującą kulturę i sztukę: organizował coroczne pokazy, spotkania artystów i dzieł funkcjonujących poza oficjalnym obiegiem.

W tym samym roku rozpoczął pracę pedagogiczną z prof. Krzysztofem Maraskiem w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych [PJATK] w Warszawie, w Katedrze Multimediów oraz Sztuki Nowych Mediów na Wydziale Informatyki, zajmując się edukacją w obszarze multimediów (w szczególności grafiką rastrową – grafiką 3D, animacją, postprodukcją obrazu). Jest promotorem głównym i technicznym, ponad 100 dyplomów na specjalizacji Animacja SNM w tym wielu nagradzanych.

W 2010 roku poznał odwołującą się do tradycji Fluxusu działalność pracowni Intermediów, prowadzoną przez prof. Andrzeja Dłużniewskiego i asystentkę dr Zuzannę Sadową.

W tym czasie czynnie uczestniczył w międzynarodowych - artystycznych lub naukowych konferencyjnych, także publikował teksty.

W latach 2013-2016 pracował dla Fundacji „Drabina Rozwoju” (Dodo4Story) oraz dla Fundacji „Poza Schematami”, od 2020 roku - nad projektami dofinansowanymi przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju [NCBiR] i Ministerstwo Zdrowia na stanowisku kierownika naukowego. W tym czasie do 2017 roku, był zatrudniony w Fundacji Drabina Rozwoju (DoDo4Story Games) w Warszawie, pełniąc funkcje kierownika naukowego projektu stworzenia platformy do tworzenia nowatorskich, nieliniowych, wielostronnie interaktywnych gier rozgrywanych na ekranie 360° oraz stworzenia projektów i zawartości 3D dla interdyscyplinarnej platformy do nauki gry edukacyjnej IBIS. Działalność ta, kontynuowana jest od 2020 we współpracy z Fundacją poza Schematami przy realizacja filmów animowanych o tematyce profilaktyki zdrowia i pracy z uzależnieniami (nałogami) wśród młodzieży i dzieci.

Co istotne, równolegle od 2011 do 2015 roku pan Mazur podjął Studia Doktoranckie na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, odbywając trzyletni staż w Pracowni Brył i Płaszczyzn. Realizując program studiów doktoranckich, rozwijał swoje doświadczenia i wiedzę, tak w zakresie działalności Sztuki Mediów, jak i w metodologii dydaktyki Grzegorza Kowalskiego. Wziął udział w kilku wystawach, zrealizował ważne dla niego prace, np.: *Odśnieżanie* i *Strach na wróble* prezentowane na *Wystawie 3.2.1. Start* w Galerii Styk w 2013 roku w Warszawie, praca *makieta-obrazu* z *Wystawy Dwufaza* w Galerii Spokojna, wideoinstalacje pt.: *Obraz na Wystawie Genesis* w ramach *9. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Wizualnej INSPIRACJE 2013* w Szczecinie. Jednakże zawieszenie uprawnień do nadawania

stopni przez Wydział Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nie pozwoliło mu na wszczęcie przewodu doktorskiego.

W tym okresie kontynuował działalność Pracowni w Perunie, przygotowując wystawy zbiorowe np.: w 2017 roku *Dziwnotwór*, jak i realizując wystawy indywidualne *Brak mi słów* z 2019 roku, rok później *Nieobrazy*, a także w 2022 roku *Wystawę malować malowanie*, która stała się tematem rozprawy doktorskiej.

Po wpływie Marka Rogulskiego rozwinął koncepcję performens i do dnia dzisiejszego kontynuuje ten kierunek badań i poszukiwań, czego przykładem może być praca *Wszystkie Kolory* na wystawie zbiorowej pt.: *Ingerencja* w nowym miejscu w galerii Marszałkowska 18 w Warszawie z 2023 roku.

Ocena dotychczasowego dorobku magistra Michała Mazura

Zapoznając się z dostarczonymi dokumentami – mogłem dostrzec, iż ważną rolę w formowaniu koncepcji artystycznych pana Mazura odgrywał proces *e d u k a c j i*. W najprostszy sposób rozumiany – jako świadoma działalność kształtowania postaw, umiejętności i wiedzy na podstawie różnych doświadczeń oraz wpływu otoczenia. Stwierdzenie to wynika nie tylko z deklarowanych idei artystycznych, co przede wszystkim z analizy podjętych i zrealizowanych wyborów życiowych.

Pierwszą istotną decyzją, był wybór akademickich pracowni. Dowodzi on, iż w trakcie swojej drogi artystycznej pan Mazur kierował się w stronę wyrazistych, silnych męskich osobowości. Jak sądzę, pracownie te - jako „dziedziczone” fundamenty ciągłości XX wiecznych koncepcji artystycznych, częściowo powielone w Drohiczynie, w PERUNIE – stanowiły istotne pole, jak nazywa to artysta „inscenizacji zdarzeń obrazowych”.

Powołując się na badania Andrzeja Pieńkosa warto nadmienić, iż pracownia jest - tak „maszyną do patrzenia”, miejscem władzy, jak i obszarem projektowanych transgresji. Artysta realizując fallogocentryczny scenariusz – *i z o l u j e s i ę*. W poszukiwaniu tożsamości i wolności „ucieka od codzienności”. W przypadku pracy doktorskiej, „niepokój wpływu” zamyka się również w europocentrycznym postrzeganiu obrazu, jak i pola sztuki.

Zrozumienie tego rodzaju kreacji pozwala nabrać przekonania, iż doświadczając panujących w pracowni reguł (w centrum, jak i obszarze marginesów), zaczynamy przebywać „w przestrzennym odpowiedniku podstawowej struktury pożądania”¹.

Właśnie w tym specyficznym miejscu, pan Mazur podejmował ważne kwestie relacji sztuki i życia, przedstawienia i rzeczywistości, „nakładając” Derridiańskie przekonanie, iż każda

¹ M. Leśniakowska, *Dom artysty - strategie separacji, Pracownia i dom artysty w XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002, s. 181

aktywność twórcza i poznawcza polegająca na rozpoznawaniu świata, jest dla człowieka wpisywaniem się w świat, który jest światem znaków, przedstawień, tekstów kultury.

Cytuję:

Zadziwia mnie i badam to w swej pracowni, jak ukierunkowana wola mojego „ja” wpływa na sposób widzenia, na jakość widzenia, na stawanie się i tworzenie obrazów, zarówno tych mentalnych, wyimaginowanych jak i obrazów materializowanych picture.

Próbuję rozpoznać i zidentyfikować szczególne właściwości widzialnego wymiaru materialnego i niematerialnego świata (z ich sugestywnością, plastycznością), z przypisaną im predyspozycją do tego by stawały się obrazem. Po to by uczyć się od nich².

Innym istotnym śladem procesu edukacji w twórczości pana Mazura, jest pokoleniowa świadomość postsocjalistyczna. Czyli dostrzeganie i uczestniczenie w zachodzących zmianach, wynikających z społeczno-politycznych transformacji. Widzę to w procesie dokształcania (np. w ukierunkowaniu się na cyfrowe, mieszane media), jaki i ogólnie, w obszarze eksperymentowania, jako formułowania i rozwiązywania problemów - oraz rozwijania myślenia krytycznego.

Wyraźnym przykładem tego sposobu rozumowania jest praca z 1996 pt.: *Trawa*, prezentowana na wystawie poplenerowej I roku studiów Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. W dziele tym, jak i późniejszych, artysta łączył pojęcie obrazu z jego nośnikiem będącym przedmiotem materialnym. Historycznie malarstwo jest rozumiane jako płaszczyzna świadomie pokryta farbą. Analogię odnajduję w pracy doktorskiej *malować malowanie*, gdzie proces stanowi grę - tak z koncepcjami „abstrakcji autonomicznej” Stefana Gierowskiego (i jego pojmowania obrazu), jak z krytycznym spojrzeniem na sztuczną obecność - sygnifikant, co wydaje się bliskie np. "environmentu dynamicznemu" Grzegorza Kowalskiego.

Z zasady obrazy pokazują coś, czym same nie są. Więc nie wymagamy od nich by były tym, co przedstawiają. Chyba, że np. jak w siedemnastowiecznych tromp-l’oeil, jako osobliwości, przedstawiają siebie. Podejmując autogrę, wywołują wtedy refleksję nad własnym statusem ontologicznym, epistemologicznym i aksjologicznym. Jednakże jako anty-reprezentacja zrywa z nomos, by podważyć celowość obrazu jako przestrzeni dla przedstawienia czegoś czym sam nie jest. Wydaje się to być przyznaniem do niemożności zastąpienia rzeczywistości - deziluzją³, a także refleksją nad ideą kolekcjonowania. Co zatem idzie, wyraża tak monoteistyczną podejrzliwość względem zmysłowości obrazu, jak i kulturowo jest odniesieniem do ludowego karnawału. W sposobie tym realizuje perfidny paradoks sztuki, która dowodząc swej nicości, usprawiedliwia swe istnienie⁴, pozwalając artyście przekroczyć „kryzys inicjatywny”.

W 2001 roku, kontynuując edukację, również nie bez znaczenia był wybór przez pana Mazura Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu. Tu także, wydaje się kierować w stronę

² M. Mazur, Rozprawa doktorska *malować malowanie*, s.42.

³A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 234.

⁴ Tamże, s. 237.

silnego centrum i podobnie jak wielu wschodnioeuropejskich artystów, w miejscu tym (mieście) konfrontuje się z ideami (historycznego) awangardowego przepływu. Jego otwartość na nurty kulturowe promujące antykallizm, jak: transawangarda, druga awangarda, dały mu sposobność wypracowania „narzędzi” jakim są Higginsowska intermedialność, czy postmodernistyczny namysł filozoficzny nad polem sztuki. Cyt.: *Wymiar zmysłowy postrzegam jako coś, co nas wiąże i zbliża do życia i świata. Widzę to, jako „odkodowanie widzialności”, jako wysiłek pojmowania niepojmownego.*⁵

Jednakże, to polska neoawangarda uformowała jego wrażliwość i kontekstualizowała praktykę artystyczną. Wyraźnie widać to na przykładzie prac z końca lat dziewięćdziesiątych, czy z 2013 roku, np. *Strach na wróble, Odśnieżanie*. W pracach tych, podobnie jak w *Czyszczeniu sztuki*, akcji zrealizowanej przez Włodzimierza Borowskiego, Pawła Freislera, Jana Świdzińskiego z początku lat siedemdziesiątych. Pracy, gdzie *rękawicę podjęto wielu artystów, którzy często przyjeżdżali z innych miast. Wszyscy coś robili. Zamiatali, ustawiali, piłowali, palili ogień, znów zamiatali. Borowski nic nie robił. Na jego twarzy widać było uśmiech.*⁶

Sposób dokumentowania akcji, zastosowana przez Michała Mazura ironia, czy też autoironia w Duchampowskiej optyce „porzucania” i negacji, zostaje zobrazowana jako „splątanie codzienności z fikcją sztuki” – ale przede wszystkim, sytuacji artysty w Polsce.

Widać to także we wcześniejszej pracy wideo z 2005 roku pt.: *Nad morzem*. Będąc refleksją nad „przestrzenią przepływu” informacji, artysta w ironiczny sposób komentuje sytuację w której się znaleźliśmy – czyli wewnętrznym konflikcie społeczeństwa sieci. Sporze wyrażającym się w sprzeczności pomiędzy charakterem sieci polegającym na braku umiejscowienia a zakorzenieniem ludzkiego znaczenia. Kontynuując myśl, artysta realizując wideo pt.: *W pracowni* z 2015 roku, konfrontuje nas nie tylko z kolażem obrazu miejsca (obrazem w obrazie), co z p o r ó ż n i e n i e m – uświadomioną zmianą wynikającą z oglądanej podwojonej rejestracji. Uwidoczniony wyświetlacz w dłoni, a także ruch przybliżenia ciała do obserwowanego miejsca sprawia, że wykrywając różnicę odkrywamy intencję, także skali. Wideo jest czytelnym nawiązaniem do zapisów mechaniczno-biologicznych Józefa Robakowskiego z początku lat siedemdziesiątych, gdzie możliwość porównania dwóch skrajnie różnych jakości, mechanicznej i biologicznej, pozwalało Robakowskiemu na zapis stanu ekspresji zupełnie niekontrolowanego zmysłem wzroku. W przypadku rejestracji Michała Mazura jest inaczej. To naoczne podporządkowanie zarejestrowanemu obrazowi powoduje imitację ruchu ciała w momencie ponownego zapisu. Rodzaj podporządkowania się iluzji podobieństwa wskazuje, iż tocząca się w pracowni autogra jest rodzajem zawieszenia. Modelowaną samoizolacją w różnicy – czasu, zmiany społecznej i życiowej pozycji. Najogólniej mówiąc, w relacji do dokonywanych wyborów wynikających z tworzenia własnej pracowni, wobec „modelu” wybieranych z zastanych wcześniej.

⁵ M. Mazur, Rozprawa doktorska *malować malowanie*, s. 50.

⁶ J. Ludwiński, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, „Kresy” 1996, nr 28, s. 9.

Ponadto o badawczo-wykształcającym (edukacyjnym) wydźwięku zaprezentowanych w portfolio pana Mazura prac świadczy p o w t a r z a l n o ś ć.

Jednym z przykładów są prace z cyklu *Kij*. Wewnątrz cyklu, powtórzeń, czujemy zachodzące kreowane zmiany. Praktyka badawcza, jak i performatywna wskazuje na „cytowanie” - co bliskie jest stwierdzeniu Judith Butler, iż *performatywność należy pojmować nie tyle jako pojedynczy celowy „akt”, ile raczej powtarzalną i cytacyjną praktykę, dzięki której dyskurs wytwarza te efekty, które nazywa*⁷.

Egzemplifikacją takiego działania, jest video performance zrealizowany w okolicach Drohiczyna pt.: *Na łące* z 2015 roku. Praca posiada wewnątrz krytyczny potencjał, gdzie obserwator (artysta i odbiorca) podatny na indukcję psychomotorczną⁸ ukierunkowany jest na „uważność”. Jednakże, po pewnym czasie, deficyt uwagi wywołuje efekt znudzenia, i właśnie dzięki niemu narasta refleksja nad złożonym procesem dyscyplinowania. Nakazami stanowiącymi znaczący багаż nowoczesności i fundament „ekonomii poznania”, także pola sztuki. Jednakże, starając się „odebrać” tytułowy kontekst, m e t a f o r ę - czyli wskazywany czerwienią punkt, jako okolice Drohiczyna; przechodzimy z kategorii struktury ku narracji w wielości sposobów patrzenia. Przywołane miejsce wraz jego niedawną przeszłością⁹, staje się procesem nazywania, jako abstrahowania.

Kończąc, oceniając wysoko wkład intelektualny pana Mazura w proces twórczy, a także jego dorobek artystyczny, warto przypomnieć również jego wieloletnią aktywność w fundacjach podejmujących działania związane z szeroko pojmowaną edukacją kulturalną, a także w projektach promujących kulturę i sztukę, np. w realizacjach dla Muzeum Historii Polski, czy Narodowego Centrum Kultury.

Opis i ocena pracy doktorskiej.

Teoria mediów wyrabia w nas przekonanie, iż czynią one widzialnym to, co nie istnieje fizycznie. Więcej, są narzędziami dla „wyrażenia” tego, co ważniejsze niż nośnik i jego własności. Dlatego antropologiczna geneza obrazów wskazuje, iż media pozwalają na postrzeganie fizycznych niemożliwości - na myślenie.

Podobnie przekonanie zauważam w zamyśle pana Michała Mazura zawartym w strukturze dzieła pt.: *malować malowanie*. W oparciu o postawione zagadnienie artystyczne, przygotowana przez niego praca doktorska, w formie wystawy prac artystycznych pt.: *malować malowanie*, została upubliczniona w pracowni w PERUNIE, przy ulicy Grochowska 301/305, w Warszawie w dniu 02 XII 2022, o godzinie 19.00.

⁷ D. Taylor, *Performans*, Universitas, Kraków 2018, s. 137.

⁸ J. Cray, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 214

⁹ W 1942 roku w Drohiczynie Niemcy likwidując stworzone przez nich getto dla żydowskich mieszkańców, zamordowali około 4500 osób w rejonie dworca kolejowego oraz w Bronnej Górze.

Opisane w dysertacji wydarzenie, zostało przygotowane na podstawie wieloletniej pracy laboratoryjnej i szeregu eksperymentów, które przeprowadził artysta w relacji do pracowni. Było również ostatnim w tym miejscu (w momencie zmierzchu). Jak opisał to autor, wydarzenie oznaczało próbę przypomnienia sobie letniej aury pracowni w Drohiczynie i z założenia miało pokazywać przestrzeń pracy, naturę powstawania dzieł (prototypy, makiety, symulacje itp.), a nie jedynie samych dzieł. Ten sposób „przemieszczenia”, tak drobniawo zaaranżowany – mogę rozumieć jako uzewnętrzniony proces przemiany doświadczenia w poznanie. Rodzaj zarządzanego labiryntu, gdzie gest układania, zestawiania, tworzenia nowych konfiguracji, dotyczy tak temperatury oświetlenia, nastroju wewnątrz pofabrycznej przestrzeni, eksponowanych tam obrazów, jak i ułożonych obiektów znalezionych w przejściach i zakamarkach przestrzeni fabryki.

Oficjalne otwarcie wystawy, poprzedziły dwie akcje performans, pt.: *Biały i Czerwony*.

Biały. Oglądając (z jednego ujęcia) około trzy minutowy film dokumentujący performans *Biały* dostrzegam, że kamera rejestrująca akcję jest aktywna i nadaje znaczenie gestom performerera. Pojawia się gra obrazu z obrazem, gdzie podobnie jak filmie Agnieszki Holland z 2020 roku pt.: *Szarlatan*, performer bada – „ogląda pod światło materię” dzięki której jest wstanie postawić diagnozę. Stwierdza, *wszystko będzie dobrze – obiecuję*. Jest to twierdzenie-obietnica oparta na sugestii - *trzeba być dobrej myśli... no właśnie...*

W procesie rozpoznawania, istotny jest także umiejscowiony (przestrzeń pracowni) kontekst. Na początku przyglądamy się aktywności performerera wobec rzucanej na ścianę świetlnej projekcji. Następnie dokumentujący akcję zmienia punkt widzenia i skupia naszą uwagę na osobę performerera i światło z projektora - na projektor wraz z widzami. Przybliża nas do fragmentu. Zauważamy, jak artysta podnosi z podłogi pracowni biały przedmiot (znaleziony kamień), by później manipulować nim w dłoni. Drugą ręką przytrzymuje kamerę cyfrową¹⁰ podłączoną bezpośrednio do komputera transmitującego projekcję. Obraz projekcji (powiększonego) obiektu (kamienia), jest również źródłem światła do obserwacji obiektu i nadania dalszych znaczących stwierdzeń, na końcu wypowiedzenia obietnicy. Mowa ciała wskazuje na aktywność uwagi artysty - będąc jednoczesną ilustracją Flusserowskiej definicji gestu, jako ruchu ciała, ale i narzędzia połączzonego z ciałem. Akcja kończy się odłożeniem obiektu i zmianą relacji – uwagi i stopniowym znikaniem filmowego obrazu w biel.

Wydaje się, iż sposób dokumentowania akcji bliski jest jej znaczeniu, fabule. Rejestrująca akcję kamera - jej obraz „prowadzony jest z ręki”, podobnie jak manipulowany dłońmi biały obiekt, czy kamera internetowa.

¹⁰ Warto zauważyć, iż zbliżenie na nazwę kamery internetowej. Creative webcam - to także gra znaczeń. Creatio - to tworzenie czegoś, powoływanie do istnienia. Podobnie prahelleńskie słowo *leukós* (biały, jasny), łacińskie *lūx*, związane z solarnym apollońskim kultem oznaczało źródło poznania – wiedzy. Poznania które leczy, uzdrawia, tworzy.

Akcja, będąc „grą” wobec projektowanego na ścianę obrazu, jest w znacznym stopniu konceptualizacją procesu percepcji – cyfrowego tworzenia obrazu, jako kodu pozwalającego na rozpoznanie cech rzeczywistości. Doświadczenia zmysłowe, rejestracja koloru (bieli), nie sprowadzają się jedynie do jakości optycznych, ale także do zmysłu dotyku. Relacja oko - ręka, podobnie jak spojrzenie na twórczość poprzez proces tworzenia - daje nam w tym dziele, performansie *Biały*, humanistyczny wgląd w doświadczenie estetyczne - w przestrzeń „zdarzania się” dzieła.

Czerwony. Trwająca około minutę akcja, inaczej niż w przypadku *Białego*, rozgrywa się nie tyle w pozycji horyzontalnej, kontemplatywnej, co wertykalnej, afirmatywnej. Artysta wchodząc w widownie, wcześniej podnosi umieszczony w rogu fragment zniszczonej samochodowej lampy sygnalizacyjnej. W tej sytuacji, spełniająca w pojeździe funkcję bezpieczeństwa lapa, wydaje się być agresywnym emblematem katastrofy, zniszczenia. Podkreśla to brak przekazu słownego, słyszymy jedynie głos wywoływania, straszenia, pobudzania. Widzowie odsuwają się, jedni przyglądają się trzymanemu w ręce performerowi przedmiotowi, inni spoglądają na niego, a to na innych widzów.

Przedmiot, jak i samo działanie jest czytelnym odniesieniem do XX wiecznych, modernistycznych koncepcji artystycznych - zwłaszcza futuryzmu. Gdzie jego twórca, Filippo Tommaso Marinetti przeżył wypadek samochodowy, by rok później w Manifestie futuryzmu przywołać to doświadczenie. Cytuję: *Arcydziełem jest tylko to, co ma agresywny charakter... Chcemy wystawiać wojnę – jedyną higienę świata – militarizm, patriotyzm, niszczyielski gest anarchistów, piękne idee, które zabijają, oraz głosić pogardę dla kobiety*¹¹.

Jednak to, co kryje się za performatywnym zdarzeniem - tytułową czerwienią, jest w kontekście *Wystawy malować malowanie* ciągłym pytaniem o uwikłanie estetyki w pragmatyczność ekonomii, polityki. Za przykład może posłużyć *Sztuka maszyny* Ezry Pound'a z lat 1927-1930. W tekście tego modernisty zauważmy fascynację depersonalizacją, jak i Fordyzmem. Pisał, iż *Ford eksperymentował z tempem.(...) Fabryki Henry'ego Forda są organizacjami feudalnymi. Używam tego określenia w sensie wysoce pozytywnym, oznacza ono odpowiedzialność pana wobec wasali*¹². Greckie Techne, jako wiedza o tym w jaki sposób coś kreować, ściśle połączona zostaje z technologią, produkcją i ekonomią.

Paradoksalnie, widząc w Stanach Zjednoczonych gwaranta postępu i różnorodności, myśliciel ten oskarżając monoteizm i metafizykę - krytykując abstrakcję, korzystał z modernistycznego mitu założycielskiego. To nie jedyny paradoks. Podobnie sztuka (konceptualizmu), która miała stawić wyzwanie „dehumanizacji” dojrzałego kapitalizmu ucieleśnionego w systemie menedżerskim i korporacyjnym, sama zaczęła przejmować jego strategie - radykalne oddzielenie planu od wykonania (a więc radykalizacja podziału pracy między projektanta i wykonawcę), skupienie na informacji czy stosowanie się do odgórnie przyjętych wytycznych¹³. Jeszcze w latach siedemdziesiątych, rozpoczęła się silna krytyka nurtu za jego korzystną dla

¹¹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Futuryzm>, (dostęp 29 III 2024).

¹² E. Pound, *Sztuka Maszyny i inne pisma*, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 113.

¹³ M. Zawada, *Wampiry, zombie, dybuki. Dlaczego malarstwo możliwe jest po konceptualizmie*, „Zeszyty Malarstwa”, 2015, nr 11, Wydawnictwo ASP w Krakowie, s. 40, 41.

establishmentu korporacyjną użyteczność, w tle kolonialno-ekonomicznych wojen, wspieranych, lub wręcz wywoływanych przez tenże establishment.

W kontekście *Wystawy akcje biały i czerwony* zachodzą po sobie – w dokumentacji na siebie, od godz. 19.00.

Pomimo, iż artysta nie nawiązuje wprost do użytych kolorów jako kapitału symbolicznego państwa, a co za tym przemocą symboliczną - to i tak, w tych okolicznościach zrozumienie ich użycia w ten sposób, jest nie tylko uzasadnione, lecz łączy i u t o ż s a m i a nas oglądających z ciałem performerów – jego o b e c n o ś c i ą. Cyt. *Przyglądałem się tak stworzonej scenie wraz z publicznością, która widziała scenę rozszerzoną o moją postać...*¹⁴

Zapis filmowy akcji, przestrzenne usytuowanie obrazów i skupisk przedmiotów, daje mi powody sądzić, iż ujawniająca się w przygotowanym wydarzeniu „całość” (zrealizowane akcje, przestrzenna aranżacja prac), jest krytycznym przedstawieniem społecznych zmian postrzegania i stosunku do świata.

Osąd ten wynika z refleksji, poglądu, iż kiedy jeszcze w XIX w mechaniczna fotografia była efektem przekonania o prawdziwości narodowego dyskursu historycznego, to wraz z globalizacją pojawia się abstrakcyjna zautomatyzowana chronopolityka. Co zatem idzie, sztuka nie przywołuje przeszłości, ani nie stanowi prefiguracji przyszłości, staje się narzędziem teraźniejszości – sztuką o b e c n o ś c i.

W pracach pana Mazura istnieje wiele odniesień do metod zarządzania społeczną percepcją, jednak poprzez wykorzystanie malarstwa, konfrontuje on analogowy obraz z cyfrowym. Jak wynika z rozważań Deleuze'a - nie jest (język analogowy malarstwa) podobieństwem między jednym a drugim obiektem ani nie jest zapośredniczony przez relacje symboliczne, ale dokonuje się przede wszystkim na szczególnie tu pojmowanym rejestrze zmysłowym. Zależności kodowane i figuratywne w akcie obrazowym pełnią całkowicie wtórną rolę, ponieważ na tym planie nie obowiązują przeciwstawienia logiczne, a jedynie odtwarzają się modulowane przebiegi. Tym samym obraz otwiera się na szczególne doświadczenie czasu, które nie jest już związane z narracją, ale podporządkowane jest rytmowi związanemu z najprostszymi „fizjologicznymi” procesami ciała. Ta przemienność przyptyków i odpłyków: oddechu, pulsu krwi jest - jak mówi Gilles Deleuze - właściwym czasem „stawiania się”¹⁵.

Pomimo, iż użyty cytat odnosi się do twórczości Francisa Bacona, to idąc w ślad za koncepcją neuroestetyki Deleuze'a możemy stwierdzić, iż materialność barwy symultanicznie zachowującej swoją specjalizację rozregulowuje nawyki rozpoznawania, odczytywania, przedstawiania, odtwarzania i przekazywania. Oznacza to, że obraz analogowy w swej zasadniczej funkcji nie jest dekodującym zastanej rzeczywistości, ale raczej dokonuje materialnej modulacji jej podstawowych, cielesnych i inteligibilnych wymiarów. Malarstwo ma tu działać pod prąd dotychczasowych przebiegów informacji, wykazywać ich wtórność, torując inne przejścia i

¹⁴ M. Mazur, Rozprawa doktorska malować malowanie, s. 7.

¹⁵ Cyt. za: Ł. Kiepuszewski, *Analogia, diagram, modulacja. Obraz malarski w koncepcjach Gillesa Deleuze'a w: Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Muzeum Śląskie w Katowicach, s. 45-46.

wytwarzając nowe.¹⁶ - **nie tyle z perspektywy historii sztuki, ale raczej swoistej „historii naturalnej”**. Co więcej, wykorzystanie obrazu cyfrowego uwidacznia, iż pomimo odtworzenia wizualnych jakości, obraz ten w odróżnieniu od malarstwa nie ma możliwości zachowania zapisanego w nim procesu, który odtworzyć może jedynie membrana ciała.

Jak wiemy, wizualizacja obrazu cyfrowego jest już obrazem analogowym. Jednak koncepcja namalowania farbami na papierze lub płótnie obrazu - z założenia tak, jak odbywa się to w procesie tworzenia i materializacji obrazów cyfrowych, wydaje się poszukiwaniem rzeczywistości samej w sobie. Inaczej ujmując, materializowaniem mentalnych „wizji” – czyli założonej koncepcji. Jednak czemu artysta miałby być narzędziem i dawać świadectwo bycia-w-obrazie? Analizując walor poznawczy „gestu video”, możemy rozwinąć to pytanie. Czy zatarcie granicy pomiędzy rejestrującym podmiotem, a wykonującym wolę rejestrującego przedmiotem, pozwoli wyraźniej zrozumieć zarejestrowany obraz? Czy obiektywizacja obrazu, odmieniając warunki percepcji, zmieni nasze stanowisko w świecie i przyniesie silniejsze poczucie „rzeczywistego” udziału w świecie?

Aby tylko częściowo odpowiedzieć postawione pytania, warto zauważyć „architekturę pracy” - przestrzeń pracowni-galerii, a w niej ekspozycję przymocowanych do ścian lub opartych na podłodze wybranych dziewięciu prac malarskich z lat 2020–2022 i campowsko ustawione obok płótna barwne przedmioty. W wejściu, umieszczony został „wybór” równolegle tworzonych z obrazami ćwiczeń rysunkowych i pisemnych notatek.

Ekspozycja architektury pracy. W rozprawie doktorskiej Pan Mazur wyjaśnia, iż tytuł *Wystawy Malować malarstwo* zaczerpnął wywiadu z artystą Pierre’em Soulages z 2014 roku. Przywołane zawarte w dokumencie artystyczne deklaracje: „Ja nie odmalowuję, ja maluję. Ja nie reprezentuję, ja prezentuję”¹⁷ wskazują, iż starając się skupić uwagę na bezpośrednim doznaniu, artysta ten konstruuje dychotomię opartą na wyobrażonym obrazie własnej osoby. Jednak, aby szerzej zrozumieć tę koncepcję, zarazem tytuł wystawy pana Mazura, warto przytoczyć inną myśl tego francuskiego artysty. „Mój obraz jest bogaty w wiele możliwości, z których tylko jedna pojawia się i zależy od miejsca, z którego patrzymy na dzieło”.

Kreowane obrazu - było by nie tylko zindywidualizowaniem, redukcją, ale jednocześnie „zbliżeniem” do punktu widzenia twórcy i stosowanych przez niego narzędzi, również „architektury miejsca”. Przypuszczając, iż saturniczna redukcja była tożsamością Pierre’a Soulages, to „możliwość” (punkt widzenia) w pracy Michała Mazura wyraża się, jak napisał „z pewnym okrucieństwem twierdzą, że obraz jest skazany na nasze (człowiecze) widzimi się”¹⁸.

Stwierdzone przez artystę okrucieństwo, to koszty podstaw kultury europejskiej. Idealizmu i poznania z nieludzkiej perspektywy. Warto przypomnieć, iż Platon w swojej koncepcji dostrzegął, że *każda produkcja obrazowa i każda kontemplacja obrazu są okupione wysoką ceną punktu widzenia, punkty widzenia bowiem są obciążone szkodliwym skutkiem*

¹⁶ Tamże, s. 46.

¹⁷ M. Mazur, Rozprawa doktorska *malować malowanie* s. 47.

¹⁸ M. Mazur, Rozprawa doktorska *malować malowanie* s. 46.

przygotowości. Natomiast wolność i niezależność imitacji od punktów widzenia stanowi dla Platona ideał¹⁹.

Przygotowana w pracowni-galerii architektura ekspozycji - to, jak zostały użyte przez artystę „obrazy” do jej budowania (projekcje, malarskie, szkice) wskazuje, iż autor interpretuje przedstawienie jako własną obecność, co za tym idzie własną „świadomość obrazu”. Przykładowo praca pod tytułem *Czerwony* z 2020 roku (o wymiarach 120x150 cm, akryl na papierze rozdarcie w lewym dolnym rogu na głębokość 24 cm) jako obiekt, jest częściowo zabarwiony kolorem czerwonym i także przedstawia czerwień. Użycie obrazu do demonstrowania czerwieni, to także przyjęcie, iż widzowie rozumieją konwencje malarskiego obrazu – co zatem idzie architektury jako przestrzeni wspólnej (i skłonności tego medium do hybrydalnego łączenia się z innymi dyscyplinami i przekraczania ram, w których zwykło się je sytuować). Podobnie jest z przywoływanym w dysertacji przekonaniem pana Mazura o możliwości dotarcia do początku – źródła zaprogramowanej spontaniczności, przypomina mi on autystyczny - Donkiszoteryjny modernistyczny bunt. Cyt. *przyzwalam by pewna automatyczność zawładnęła, wyprzedzała widzenie. W tej strategii (grze) to zachowanie staje się celem sprzeciwu, zidentyfikowaną siłą, którą próbuję odkształcić, z którą się przekomarzam.*²⁰

Pomimo, iż obecnie poczucie rzeczywistości²¹ pcha nas ku większej obiektywizacji, to materializacja idei wynikająca z przeżyć (np. estetycznych) pozostała romantyczną, Heglowską logiką wymienności i wzajemności przeciwieństw. Manichejska walka z materią, byłaby więc w projektach pana Mazura Platońskim aktem wywoływania świata „prawdziwszego”, niż świat obecności widzów. Natomiast tajemniczość „źródła poznania”, „poczucia jego (artysty) obecności”, jawi się jako narzędzie władzy autorytarnej – gdzie wybrani wie/widzą, dysponując irracjonalnym jasnym wglądem. **Jednak wobec tych założeń, siłą twórczości Michała Mazura jest ich zmiana w zaprzeczenie. Strategia autoironii - ironia i abstrahowanie – redukcja do czegoś, co jest (jak w campie) przede wszystkim czymś, co na przykład artysta „lubi”, lub z czym się „przekomarza”.** Jest także metodą na kierowanie uwagi na to, co było nieistotne, lub pominięte w procesie abstrahowania. Co jest, było odpadem - rozpoznawalnym odniesieniem przedmiotowym. Przybliżając nas oglądających do „gry resztkami” w uwspólnionej architekturze niepokojącego globalnego świata, epoki „wizjoniki” - syntetycznego widzenia bez patrzenia.

Oceniając pozytywnie pracę doktorską Michała Mazura, sądzę, że stawiane przez niego pytania, znacząco podkreślają głęboki namysł nad wykorzystywanymi w pracy mediami i

¹⁹ L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 168.

²⁰ M. Mazur, Wystawa prac artystycznych pt. malować malowanie, s. 43.

²¹ *W środowisku o wysokim ryzyku, takim jak szpital, realizm w symulacji jest czymś więcej niż czynnikiem higieny, mającym na celu przede wszystkim podsycanie wiary i tworzenie zaangażowania. Równie dobrze decyduje o jakości opieki zdrowotnej oferowanej w tej placówce. Złożone, doraźne struktury zespołów, wysoce zaawansowany sprzęt i zagrożone życie wymagają najwyższego stopnia realizmu, aby dostroić mechanizm współpracy interdyscyplinarnej, która jest czynnikiem decydującym o wynikach pacjentów.* Za <https://laerdal.com/pl/learn/resource-library/the-importance-of-realism-in-simulation/>, (dostęp 29 III 2024).

stanowią ponowną, istotną próbę przepracowania mitu konceptualizmu, z jego obsesyjnym dążeniem do absolutnej czystości, wraz z dematerializacją dzieła - jego idealizacją (wyparciem).

Zaznaczę, iż w przedstawionej dokumentacji istnieje kilka niedociągnięć, np. nie został wyszczególniony z imienia i nazwiska operator dokumentujący akcje *Białe, Czerwone*. Nie ma informacji, w jakim celu i jak została zaproszona widownia i jaki miała charakter w przebiegu akcji. Brakuje wiadomości dotyczących używanego przez artystę sprzętu, parametrów. Dotyczy to także teorii. Pomimo autorskiej definicji obrazu, tablic do eksplikacji, brakuje mi odniesień do sztuki kampu, czy chromaestetyki – np. do istotnej pracy naukowej Richarda Shustermana *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki* z 2016 roku. Czy ogólnej, do krytyki koncepcji Marshalla McLuhana, oraz literatury z obszaru haptiki – roli poznawczej dotyku. Nawiązania do pojęcia obrazu, roli sztuki i artysty z „pozaeuropejskiej perspektywy”. Gdzie, jak w przypadku np. Emily Kame Kngwarreye, El Anatsui czy Lee Ufan, możemy zauważyć nieadekwatność stosowanych pojęć. Natomiast przekonany jestem, iż w wyniku indywidualizowania się artysty i jego przeżyć, a także obecnej od lat krytyki antropologii i podmiotowości, staje się istotne pogłębienie wiedzy z obszaru psychoanalizy, np. kulturowej roli narcyzmu.

Konkluzja.

Praca doktorska pana Michała Mazura *malować malowanie* jako obszerna analiza podjętego zjawiska wraz z wyczerpującą dokumentacją przygotowanej wystawy, stanowi oryginalne i interesujące dokonanie artystyczne oraz wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną Kandydata - jak również samodzielność i dojrzałość realizowanych poszukiwań twórczych w pracy artystycznej. Spełnia w całości wymagania ustawowe (czyli warunki określone w art. 13 ustawy z dnia 14.01.2003, oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki [Dz. U. 2017, poz. 1879] a także rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 30.01.2018 w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzenia czynności w przewodzie doktorskim (Dz. U. 2018, poz. 261) i w związku z tym, **w pełni predestynuje do nadania Panu Michałowi Mazurowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, co popieram z pełnym entuzjazmem i uznaniem dla tego interesującego osiągnięcia.**

dr hab. Sławomir Lipnicki Prof. ASP

Gdańsk 29 III 2024