

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Macieja Osmyckiego  
pt. „Zjawiska, gesty i przypadki w moich pracach malarskich”,  
opracowana na zlecenie Prorektora ds. Rozwoju Kadry i Współpracy z Zagranicą  
prof. dr hab. Sławomira Bukowskiego w związku z Uchwałą Rady Wydziału Sztuki  
Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu z dnia  
15 grudnia 2016 r.**

Rozprawa doktorska mgra Macieja Osmyckiego pt. „Zjawiska, gesty i przypadki w moich pracach malarskich” liczy pięćdziesiąt stron (wliczając przypisy i bibliografię) i została podzielona na dwie części:

Część I ARTYSTYCZNA - stanowi dokumentację prac malarskich, na którą składa się 19 reprodukcji prac powstałych w latach 2013 (*Ślad I* – najstarsza) – 2016, z czego 14 obrazów powstało w roku 2016, 2 w roku 2015, 2 w roku 2014 i wspomniany już wcześniej obraz z roku 2013. Wśród tytułów można wyodrębnić parę cykli : *Ślad (I, II, III i IV)*, *Centrifuga (I i II)*, *Przesunięcie (I i II)* oraz *Substraction (I i II)*. Układ prac nie jest chronologiczny.

Część II TEORETYCZNA – stanowi autorską analizę ponad 25 lat doświadczeń malarskich. Poprzedzona została krótkim wstępem i podzielona na 4 części, w których dodatkowo autor wyodrębnił podtytuły.

Niezwykle trudno jest dokonać rzetelnej analizy prac malarskich na podstawie ich reprodukcji. Niestety takie mamy czasy i przepisy. Wspominam o tym celowo, nie tylko mając nadzieję na zmiany w obowiązującym prawie ale dlatego, że szczególnie w takich przypadkach, jak to malarstwo, gdzie treścią obrazu jest doświadczenie malarskie objawiające się poprzez ingerencję w materię farby na płótnie, wydaje się, że nic nie jest w stanie zastąpić bezpośredniego kontaktu z obrazem a każdy rodzaj reprodukcji jest skazany z góry na niepowodzenie. W przypadku tego malarstwa, które próbuje dotknąć zjawisk związanych z działaniem światła w przestrzeni i jego oddziaływaniem nie tylko na przedmioty ale na sam aparat widzenia - ludzkie oko (co już samo w sobie wydaje się być zadaniem utopijnym), reprodukcja, która zawsze będzie wtórna w stosunku do oryginału, może jedynie okaleczać i spłaszczać pierwowzór.

Zacznę zatem po tych paru słowach wstępu od części teoretycznej.

Jej układ jest chronologiczny i logiczny. We wstępie Osmycki sięga do początków swojej samodzielnej drogi artystycznej i źródeł inspiracji. Studia w pracowni prof. Gierowskiego i roczny pobyt w Meksyku w czasie studiów z pewnością zaważyły na jego sposobie widzenia i myśleniu o malarstwie. W jaki sposób mogła zaważyć na tym sztuka przywołanego we wstępie meksykańskiego malarza rewolucji Siqueirosa jakoś nie potrafię sobie tego wyobrazić, szczególnie, że Osmycki posługuje się raczej tradycyjnymi technikami sztalugowymi (w zestawieniu 19 prac, 17 z nich zostało namalowanych techniką olejną na płótnie, 1 w technice akrylu i 1 w technice woskowo-akrylowej na płótnie). Większego wpływu w tym względzie dopatrywałbym się ze strony uczestnika Siqueiros Experimental Workshop, Jacksona Pollocka.

W części 1 – *Początek drogi* – Osmycki opisuje swoje doświadczenia z materią malarską w początkach swojej samodzielnej drogi twórczej. Zauważa zjawiska optyczne będące pochodną zastosowanych działań fizycznych w procesie malowania, dokonuje odkryć, jak w zależności od stopnia rozrzedzenia jednego koloru względem innego, na którym jest położony, może dochodzić do interferencji barwnej, co z kolei w sprzyjających warunkach może wywoływać wrażenie pulsowania, czy migotania światła na powierzchni obrazu. Poszukując możliwości i sposobów

kontrolowania odkrywanych zjawisk w procesie malowania, jednocześnie uświadamia sobie występowanie ich w sposób naturalny i przypadkowy w przyrodzie, co szczęśliwie nie prowadzi go do tego, by zjawiska optyczne stały się dla niego źródłem inspiracji ale do przekonania, że on sam bierze udział w tworzeniu tych zjawisk, nawet wtedy, gdy nie mają one swoich odpowiedników w przyrodzie.

Część 2 – *Zjawiska* – poświęcona jest psychofizjologii widzenia. Autor przywołuje w niej fragmenty *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, nakreślając w zarysie ewolucję świadomości wzrokowej człowieka, by następnie przedstawić stosowane przez siebie w praktyce metody obserwacji z wykorzystaniem zdobytej wiedzy w tej dziedzinie, *realizowane przy udziale wszystkich zmysłów, wyobraźni i intuicji*, które na swoje potrzeby określa mianem *perspektywy metafizjologicznej* a postrzegane tą drogą zjawiska mianem *oglądu transempirycznego*. W dalszej części Osmycki przedstawia przykładowe zjawiska, będące efektem prowadzonych w ten sposób obserwacji i ilustruje je fotografiami. Wydaje się, że przedstawiony przez Osmyckiego zakres zjawisk jest ciekawy i mógłby być poszerzony o głębszą ich analizę. W moim odczuciu pisze o zjawiskach, które wszyscy postrzegamy, lecz być może nie wszyscy je sobie uświadamiamy. Zjawisko aberracji chromatycznej – zmory fotografów – efekt niskiej jakości soczewek obiektywów fotograficznych, zjawisko interferencji *światła białego odbitego od przezroczystych lub półprzezroczystych ciał składających się z wielu warstw substancji o różnych własnościach optycznych*, zjawisko halo – kolorowe pierścienie wokół źródeł światła widzianego w ciemności, które mogą być objawem choroby wzroku lub mechanicznego uszkodzenia oka, zjawisko zmiany kształtów i form w różnokolorowe plamy barwne przy wykorzystaniu obiektywu o długiej ogniskowej i ręcznie ustawionej ostrości w punkcie bliższym od obserwowanego obiektu, czy też efekty powstające z wykorzystaniem długiego czasu naświetlania z użyciem statywu lub bez, wreszcie zjawiska powidoków powstających pod zamkniętymi powiekami. W tym miejscu rodzi się pytanie, dlaczego autor nie wykorzystuje zdobyczy technologicznych nie tylko do obserwacji ale i do zapisu wizualnego – w kontekście przywoływanych w tej części oglądanych przez niego fotografii planety Pluton, utrwalonego śladu cząstki elementarnej Higgosa, czy wizualizacji fal grawitacyjnych albo stworzonej przez brytyjskich naukowców substancji Vantablack – zwracając się ku staromodnej sztuce malarstwa sztalugowego? Osmycki woli obserwować zjawiska naturalne, *pochodzące od żywiołów: ognia, wody, wiatru, powodowane energią i światłem słońca, ruchem kuli ziemskiej*. I to właśnie te obrazy powstałe w wyniku obserwacji tych zjawisk uważa za bezcenne. Ma jednak świadomość, że na to jak na nie obecnie patrzymy, ogromny wpływ ma rozwój cywilizacji i związany z nim postęp technologiczny, co uważa za wartość dodaną, która pozwala mu na nie *patrzeć na wiele sposobów, tak jak dziś, jak wczoraj, jak kiedyś* i co nazywa *świadomością wzrokową, fenomenem perspektywy metafizycznej*.

Część 3 – *Gesty i przypadki*. W tej części pracy Osmycki opisuje proces powstawania swoich obrazów. Pisze o znaczeniu jakie dla ostatecznego efektu obrazu ma sama materia farby, jej ilość i gęstość, sposoby nakładania i mieszania oraz użyte do tego celu narzędzia, nieraz specjalnie przygotowywane na potrzeby jednej realizacji, do wykonania określonego ruchu-gestu. Zauważa jednak, że najlepsze efekty osiąga nie tyle wskutek działań wcześniej zaprojektowanych, co poprzez mimowolne działanie odruchowe. To właśnie wtedy, niejako bez świadomej kontroli, wykonywany przez Niego gest łączy się w sposób najbardziej naturalny, organiczny z materią malarską. Wnioski płynące z takiego działania pozwoliły odkryć Osmyckiemu bliskość Jego sztuki czy może raczej filozofii jej powstawania z filozofią zen. Czy rzeczywiście przytoczona „w pigułce” filozofia zen i jej związki ze sztuką, opatrzone ilustracją kaligrafii Tōrei Enji *Ensō* z 1790 r., znajdują swoje odzwierciedlenie w pracach doktoranta? Trudno powiedzieć. Na pewno nieprzypadkowe i bardziej zrozumiałe staje się umieszczenie jako pierwszej w części dokumentacji prac malarskich reprodukcji pracy pod tym samym tytułem co praca przywołanego wcześniej japońskiego kaligrafa. Czy będzie potrafił wyciągnąć wnioski, na wzór przywoływanych przez niego malarzy z kręgu informel, czy action painting? To pytanie pozostaje otwarte. Trochę szkoda, że w tej części, tak

ważnej dla istoty rzeczy, przeważają cytaty a nie wypowiedź odautorska. Ważną rolę w procesie powstawania dzieła odgrywa przypadek - jak pisze autor: *Na każdym etapie pracy nad obrazem możliwa jest zmiana przyjętego sposobu postępowania i przebiegu procesu pod wpływem zdarzeń przypadkowych.* Wśród różnych przejawów tej dowolności wymienia między innymi efekt oddziaływania na materię malarską w stanie nieważkości. Bardzo jestem ciekawy jak autor tego doświadczył.

Część 4 – Substancja malarska w procesie – stanowi swojego rodzaju podsumowanie i odnosi się bezpośrednio do obrazów wchodzących w skład pracy doktorskiej. Autor wymienia poszczególne etapy pracy nad obrazami, z których pierwszy – domyślam się – jest niezmienny i na który składają się *planowanie przebiegu procesu malarskiego oraz przygotowanie środowiska, które będzie przez ten proces przekształcane, a kolejne etapy są wypadkową zaplanowanych działań i nieprzewidzianych zdarzeń zachodzących podczas tego procesu.* Osobiście zaciekały mnie stosowane przez artystę palety barwne. Pierwsza – bazująca na trzech kolorach: czerwonym, żółto-zielonym i niebieskim, o barwach w przybliżeniu odpowiadającym tym stosowanym w matrycach LED-owych (RGB). Jej zastosowanie na potrzeby malarstwa wydaje się być utopijne z założenia. Właściwości fizyczne farb i światła są bowiem różne a efekty mieszania wręcz przeciwstawne. O ile te pierwsze zmieszane ze sobą dadzą kolor zbliżony do czerni, to z mieszanki tych drugich otrzymujemy biel. Druga – stosowana przez artystę paleta złożona z kolorów: czerwono-purpurowego, żółcieni i błękitu, ma odpowiadać barwnikom używanym w poligrafii. To również jest dla mnie zaskoczeniem. Wprawdzie z tych trzech składowych oraz czerni, której zabrakło w tym zestawieniu można uzyskać każdy inny kolor, jednak nie znam artysty, który byłby zadowolony z reprodukcji swoich prac. Żadna reprodukcja nie jest w stanie odwzorować w sposób dokładny kolorów powstających z określonych pigmentów, może je jedynie imitować. Stąd pojawienie się na rynku atramentów pigmentowych, o paletcie znacznie szerszej niż Cyjan - Magenta – Yellow, pozwalających uzyskiwać efekty zbliżone do malarstwa akrylowego. Jednak żadna najdoskonalsza nawet technika druku, nie pozostawiająca śladu bezpośredniego dotyku narzędzia na powierzchni podobrazia, nie ma szansy konkurowania z tradycyjnym malarstwem. W tym sensie nie jestem w stanie zgodzić się z autorem, że wybór tych dwóch rodzajów palet jest tylko *pozornie ograniczający możliwości wypowiedzi malarskiej.* Natomiast być może, pozwala na dużo wierniejsze reprodukowanie.

W tej części uderzył mnie też inny fragment wypowiedzi, który jak na osobę odwołującą się do filozofii zen, wydaje się być zbyt pompatyczny. Pozwolę sobie zacytować: *Narzędzia i urządzenia wspomagające proces malowania są instrumentem odkrywania własności materii malarskiej, przenikając w jej głębi ujawniają formy w niej ukryte. Połączone z moim ciałem jako jego naturalne rozszerzenie podlegają jego właściwościom fizycznym i psychicznym. Poprzez narzędzia odczuwam materię malarską, dzięki czemu mogę podążać za jej właściwościami. Czuję dotyk pędzla i szpachli tak, jakby moje zakończenia nerwowe zmysłu dotyku wrastały w narzędzie. Czuję smak farb i spoiwa, słyszę jak poszczególne kolory się mieszają. Stają się materią malarską.*

Praca posiada krótkie zakończenie, w którym autor podsumowuje dotychczasowe rozważania zwracając uwagę na fakt, że *każda werbalna próba interpretacji zjawisk z dziedziny malarstwa skazana jest na powierzchowność.* Z punktu widzenia malarza, dla którego bardziej naturalnym i podstawowym językiem jest język obrazu, być może faktycznie tak jest. Jednak nie można zapominać o odbiorcach. Współczesny widz domaga się wyjaśnienia, uzasadnienia dla dzieła sztuki, nie poprzestaje na powierzchownym oglądzie ale chce zrozumieć przyczynę i sens dla których dzieło powstało. Obarczanie tym zadaniem krytyków sztuki nie zawsze musi się sprawdzać, a nawet może być ryzykowne.

Praca opatrzona została w przypisy, w sumie 31 (wliczając te o oznaczeniach literowych, które znalazły się w samym tekście) co jak na 25 stronicowy tekst stanowi dość znaczną ilość. Dołączona bibliografia, zawierająca teksty historyków, teoretyków sztuki oraz artystów, liczy 21 pozycji.

Zgodnie z dzisiejszymi wymogami recenzent otrzymuje do oceny jedynie rozprawę. Być może w sferze nauki jest to wystarczające, jednak w dziedzinie sztuk plastycznych, w których nie istnieją zasadniczo sztywne wytyczne, czy reguły według których dokonuje się oceny, pozbawienie recenzenta możliwości zapoznania się z całym dorobkiem artystycznym, wcześniejszymi pracami, aktywnością wystawienniczą, czy działalnością dydaktyczną jest nieporozumieniem. Za pośrednictwem promotora poprosiłem autora o uzupełnienie tych informacji, za co jestem mu wdzięczny.

W dorobku artystycznym naliczyłem 17 wystaw indywidualnych, głównie w Szczecinie, ale także w Guadalajara w Meksyku, Galeria Vertice; Brande, Dania, Galeria Sportmaster. Przy niektórych pozycjach brakuje tytułów wystaw. Osmycki brał również udział w 39 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Na uwagę z pewnością zasługuje otrzymana w 2013 roku nagroda Grand Prix na 9 Triennale Małych Form Malarskich w Toruniu. W ramach popularyzacji sztuki zorganizował ponad 50 wystaw i pokazów będąc kuratorem w Galerii Odra Zoo – w okresie od lipca 2011 do listopada 2013. To co znowu przykuło moją uwagę i zastanowiło, to pewna przerwa w życiorysie artysty między rokiem 1996 a 2006 – tak jakby w tym przedziale czasowym autor nie prowadził żadnej aktywności – a w kolejnych latach następowało stopniowe przyspieszenie.

Zastanawia mnie również fakt, że po wszczętym w 2011 roku przewodzie doktorskim pierwsza praca, z tych wchodzących w skład zestawu, datowana jest na rok 2013, kolejne dwie pochodzą z roku 2014, następna para z 2015 a największa aktywność twórcza ma miejsce w roku poprzedzającym. Czym to tłumaczyć? Tego mam nadzieję dowiedzieć się w czasie obrony.

Od pierwszej chwili zetknięcia się z nieznanymi mi dotąd pracami Pana Macieja Osmyckiego miałem nieodparte wrażenie, że część z nich już wcześniej gdzieś widziałem. Rodzaj swoistego déjà vu, którego udziałem są takie prace jak: *Interrupted*, *Ślad II i III*, *Substraction I i II* oraz *Tektonika*. Być może przyczyną doświadczanego przeze mnie zjawiska jest właśnie ten opisywany przez autora fakt bliskości tych prac z naturą w procesie ich powstawania. Być może moim udziałem było wcześniejsze doświadczenie tych prac w innej formie pozamalarskiej? Z kolei w części prac widzę pewną zbieżność formalną z dziełami innych twórców. Tak jest między innymi z obrazem *Ensö*, który przywołuje na myśl prace Wojciecha Fangora, czy pracą *Bez tytułu* z 2014 roku, w której z kolei dopatrywałbym się pewnych podobieństw ze sztuką Promotora niniejszego doktoratu. Obrazy *Substraction I i II* oraz *Bez tytułu* z roku 2015 noszą w sobie, w moim odczuciu, pewne cechy twórczości Jerzego Tchorzewskiego na podobnej zasadzie co *Centrifuga II*, która bliska mogłaby być myśleniu strukturalistów. Powyższe porównania nie stanowią bynajmniej zarzutu wobec twórczości autora. Bowiem o ile w naukach ścisłych rozwiązanie problemu zazwyczaj jest jedno, o tyle w dziedzinie sztuk plastycznych rozwiązań formalnych i dróg do tego rozwiązania prowadzących może być nieskończona ilość. Z drugiej strony pewne rozwiązania formalne pojawiają się w sposób naturalny i niezależny od siebie w różnych miejscach i czasie, stanowiąc w rzeczywistości odpowiedzi na odmienne pytania.

Mając powyższe na uwadze można stwierdzić, że przedstawiona rozprawa spełnia wymagania stawiane w art. 13 ust. 1 ustawy. Tym samym popieram starania mgra Macieja Osmyckiego o nadanie mu stopnia naukowego doktora sztuki.

Michał Borys