

Poznań, październik, listopad 2021

Prof. dr hab. Roman Kubicki

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP

Wydział Filozoficzny UAM

Recenzja pracy doktorskiej

Adama Gillerta

Ciągłość (de)konstrukcji

Promotorem pracy jest prof. Jacek Strzelecki, a promotorem pomocniczym — dr hab. Joanna Marcinkowska. Struktura rozprawy jest przejrzysta i czytelna. Składa się ona ze Wstępu, pięciu rozdziałów, Bibliografii oraz zawiera informację o źródłach znajdujących się w niej ilustracji. Rozdział pierwszy nosi tytuł *Kurczenie się świata, podróż w głąb spirali*; rozdział drugi — *Czas i miejsce sakralne – obserwacja powtarzalności*, rozdział trzeci — *Przejmowanie ról*, rozdział czwarty — *Dekonstrukcja sensów codzienności* wraz z informacją: *Poszczególne, subiektywnie dobrane przykłady utrwalania procesu przemian w malarstwie xx/xxi – wiecznym i ich charakterystyka porównawcza do twórczości własnej*. W rozdziale czwartym znajdujemy trzy podrozdziały: 4.1 — *Realizm transformacji*, 4.2. — *Atlas* oraz 4.3. — *Przechodzenie stanów*. Rozdział piąty *Zlepieńce, konglomeraty* jest zarazem podsumowaniem.

We Wstępie Adam Gillert charakteryzuje na początku tytułowe słowa. By przybliżyć znaczenie dekonstrukcji, musi oczywiście przybliżyć wcześniej znaczenie słowa „konstrukcja”. Szkoda, że nie zajął się także znaczeniem słowa „ciągłość”, ważnego przecież, bo jednego dwóch, które składają się na tytuł jego rozprawy. Czy ciągłość (de)konstrukcji jest — może lub musi albo nawet nie może być — taka sama jak ciągłość konstrukcji? To pytanie narzuca się samo przez tytuł, bo, przypomnę, słowo „ciągłość” pełni w nim znaczącą funkcję problemową. Nie wątpię, że w czasie obrony Adam Gillert odniesie się do mojego pytania. Ciekaw jestem jego odpowiedzi, bo potrafi on w sposób niezwykle efektywny i zarazem efektowny na fundamentach prostych i raczej szkolnych definicji wyprowadzać konkluzje, które

uwodzą czytelnika swym znaczeniowym potencjałem. Tej umiejętności doświadczamy już na pierwszej stronie pracy. Najpierw Adam Gillert przypomina obiegowe definicje dwóch słów: „konstrukcja” i „dekonstrukcja”. Czytelnik dowiaduje się zatem, że „konstrukcja (łac. constructio – budowa) – 1. w architekturze i budownictwie: układ związanych w całość elementów budowli dźwigających obciążenia, w odróżnieniu od tych, które „nie pracują”. (...) ; 2 – w znaczeniu przenośnym: obraz figury geometrycznej na płaszczyźnie, zbudowany wg zasad geometrii wykreślnej. W malarstwie i rzeźbie: ogólny schemat ich budowy zauważalny w układzie kierunków i napięć wiążących całość kompozycyjnie.” Natomiast dekonstrukcja to „analiza tekstu polegająca na rozwarstwieniu jego semiotyczno-językowej budowy i odnalezieniu elementów dezorganizujących go w celu ujawnienia utajonych sensów.” Adam Gillert zauważa: „Za szczególnie warte podkreślenia uważam zdanie pierwsze definicji pojęcia konstrukcji, które odnosząc się do budowli określa jej rolę, jako układu elementów „pracujących”, a więc doświadczanych poprzez czynniki fizyczne. W zgodzie z prawami naszego świata odnieść to można do każdej możliwej dziedziny, stąd też poprzez wyciąganie wniosków z obserwacji „pracujących” elementów rzeczywistości wyłania się nasza zbiorowa tożsamość. Pracującym układem jest również towarzyszący nam język wizualny, który nieustannie próbuje nazywać pod postacią wizerunków aspekty najważniejsze, stanowiące o charakterystyce danych czasów.” W tej uwadze znajdujemy mnóstwo odniesień problemowych — zarówno egzystencjalnych („poprzez wyciąganie wniosków z obserwacji „pracujących” elementów rzeczywistości wyłania się nasza zbiorowa tożsamość”), jak i kulturowych („Pracującym układem jest również towarzyszący nam język wizualny, który nieustannie próbuje nazywać pod postacią wizerunków aspekty najważniejsze, stanowiące o charakterystyce danych czasów.”) Pojęcie języka wizualnego wprowadza nas oczywiście na obszar malarstwa, także malarstwa samego Adama Gillerta, który w związku z tym podkreśla, że realizowana przez niego „działalność twórcza” ma w rozwiązaniach formalnych korespondować ze złożonością przytaczanych przez niego zjawisk.

Może się myłę, ale wydaje mi się, że wyrażenie „praca twórcza” brzmi w języku polskim lepiej — jakoś głębiej — aniżeli „działalność twórcza”. Przypomnę, że przywołany nieco wcześniej przez Doktoranta „język wizualny” był układem „pracującym”, a nie „działającym”. Doktorant jest ode mnie pokoleniowo młodszy, więc ma prawo słyszeć

inaczej brzmienia wielu — a być może nawet wszystkich wyrazów naszego zawsze — mam nadzieję wspólnego — języka polskiego. W polskim języku tradycyjnym artysta na pewno tworzy. Choć pracuje w sztuce, nie chce być zarazem ani „pracownikiem sztuki”, ani „działaczem sztuki”. Jedno jest pewno, młodzi — najczęściej wspaniali — ludzie, którzy walczą w Polsce o różne szlachetne wartości, nie nazywają siebie działaczami, lecz aktywistami. Ale jaki artysta chce być aktywistą sztuki? Ja w każdym razie jako filozof także nie widzę w sobie aktywisty filozofii. I jak tu w świecie takiego języka żyć, pracować, tworzyć, a nawet działać? Daję te moje przemyślenia Doktorantowi nie tylko pod językową rozwagę!

Adam Gillert — wedle diagnozy swej własnej twórczości — wykorzystuje malarstwo przedstawieniowe jedynie pozornie jako zabieg ilustrujący poruszane przez niego zagadnienia. Gillert chce bowiem czegoś więcej. Chce mianowicie przedstawić zaadaptowany przez siebie świat, który oswaja za pomocą malarskiego „współuczestnictwa” konstytuujących go sytuacjach. Ponieważ zależy mu na wnikliwej inwentaryzacji wątków, wydłuża czas tworzenia każdego obrazu. Warto podkreślić, że jest to czas, który Gillert traktuje jako transgresję codzienności.

Punktem wyjścia są prace, które tworzą dyplomowy cykl malarski oraz które zarazem spełniają się w kategoriach terapeutycznych. Jest to program bardzo ambitny, gdyż realizowane przez Gillerta rozwiązania formalne mają prowadzić do akceptacji rzeczywistości kreowanej za pomocą jej inwentaryzacji i kontemplacji. Doktorant zdecydowanie i jednoznacznie deklaruje zarazem rezygnację z ekspresji. Ma także nadzieję zredefiniować własne poczucie formy obrazując te „zjawiska z pogranicza socjologii, historii i religii, które zatraciły swoją pierwotną rolę, bądź zmieniły ją przez upływ czasu.” Podkreśla, że na proces generowania nowych znaczeń i wartości wpływ wywierają zarówno fakty tworzące współczesną historię malarstwa, jak i nowe media oraz nośniki przekazu oraz że w „twórczej reinterpretacji zastanego stanu rzeczy obiecującym polem do eksploatacji wydają się rozwiązania eklektyzmu, kompilacje sięgające po różne odniesienia ujmowane w zestawieniach kolażowych.” Szkoda, że nieco więcej uwagi nie poświęca pojęciu eklektyzmu, które, jak pamiętamy, odżyło w Polsce w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku m.in. dzięki tzw. kulturze postmodernistycznej, to znaczy w postmodernistycznej sztuce estetyce i

filozofii. Ciekaw jestem spojrzenia Adama Gillerta na eklektyzm — spojrzenia świeżego choćby z racji pokoleniowych.

Przemyślenia Doktoranta nie biorą się z kulturowej próżni. Sam przywołuje tradycję, bliską mu tradycję, która go inspiruje i pobudza do twórczej pracy. Nie wiem, dlaczego na oznaczenie malarzy, rzeźbiarzy i fotografików używa wyrażenia „praktycy sztuki”. Faktem jest, że jako wychowanek poznańskiej zaprezentował swego czasu nie tylko dwie prace teoretyczne, lecz także dwa dyplomy praktyczne właśnie. Zatem przywołanymi przez Adama Gillerta uznanymi „praktykami sztuki” są: związani z Monachijską Szkołą Fotografii Thomas Struth i Miao Xiaochun, włoski malarz Nicola Samori, albański artysta Edi Hila oraz dwóch niemieckich artystów Gerhard Richter i Anselm Kiefer. Kontakt z ich pracami bądź z reprodukcjami tych prac — przyznaje Gillert — przyczynił się w znacznej mierze dla krystalizacji jego przemyśleń. Szkoda, że nie dzieli się swoimi przemyśleniami o różnicy między tymi dwojakiego rodzaju kontaktami. Bo chyba jest jakaś różnica między kontaktem z obrazem a kontaktem z jego reprodukcją?

Wspólną cechą wymienionych artystów ma być postawa wobec świata, wykorzystywanie nowych rozwiązań technologicznych oraz błyskotliwe reagowanie na przemiany w świecie i ich efektywne tłumaczenie na kontekst malarski. Chodzi — wyjaśnia Doktorant — o artystów dwudziestowiecznych oraz współczesnych, którzy w swoich pracach poruszają wątki szeroko rozumianego sacrum konfrontowane z wizualnymi roszczeniami kapitalizmu. Adam Gillert podkreśla, że ponieważ poszukuje wymiaru zlaicyzowanego, bliższego stanowisku antropologicznemu niż perspektywie osoby wierzącej, skupia się na uniwersalizmie „dawnych mitów” i ich odbiciach we współczesności. To ważna deklaracja. Wprowadza odbiorców zarówno jego sztuki, jak i jego jej własnej diagnozy w swoisty, jakże owocny i konstruktywny, dysonans poznawczy, który rodzi się na styku wrażliwości sakralnej z wizualną ekspansją wyobraźni późnego kapitalizmu.

Dzięki współczesnej kulturze technologicznej świat się kurczy. Jak zgrabnie i inspirująco pisze Adam Gillert, „zasięg satelitarny i internetowy zmniejszył świat, ogólnodostępne stały się informacje i obrazy zarówno autentyczne, jak i sfabrykowane”. Są do siebie bardzo podobne i najczęściej równie prawdopodobne. Dlatego nasz świat jest przesycony bodźcami — odnośnikami, cytatami, przetworzeniami — które często wchodzą ze sobą w polemiczny lub afirmatywny dialog pozbawiony wsparcia jakiejś jednoczącej metanarracji. Za Zygmuntem

Baumanem Gillert trafnie pisze o rozpadzie obrazu na „serie migawek”, z których każda musi uzasadnić swój sens. Przywołana jest twórczość Andy Warhola diagnozującego ostateczny upadek w zachodniej kulturze współczesnej patosu oraz występujący w Niemczech tzw. „realizm kapitalistyczny”. Gillert przypomina, że francuski filozof Jean Baudrillard nazywa prace Warhola „symulakrami”, tj. obrazami, które nie mają jakichkolwiek odniesień zewnętrznych wobec siebie. Za Halem Fosterem Gillert zwraca kompetentnie uwagę na kryterium referencyjności i autoreferencyjności w twórczości Warhola. Autoreferencyjność jest oczywiście utrzymującą się narracją postmodernizmu, w których dochodzi do destrukcji tzw. wielkich narracji i następuje totalne otwarcie na kulturę popularną. Jak widać, Adam Gillert nie tylko z etyczną powagą, lecz także z intelektualną rozwagą przygotowuje nas na kontakt ze swoją sztuką.

Jednego fragmentu jednak nie rozumiem. Najpierw jest bardzo dobrze. „W fotografiach Thomasa Strutha pojawiają się migawki uczestniczenia w odbiorze wyjętych z kontekstu dzieł dawnych mistrzów — czytamy. Wydaje się to być szczególnie trafną metaforą zarówno w kontekście dyskusji nad rolą muzealnictwa, jak również witalności sztuki.” Potem jednak sprawa się komplikuje. Czytamy: „Komentuje taki obieg życia dzieła sztuki, odnosząc się do własnego dokumentowania “fetyszycacji dzieła i miejsca jego eksponowania”: “Chciałem przypomnieć oglądającym moje prace, że kiedy dzieła sztuki powstawały nie były ani ikonami, ani częściami muzeów (...) kiedy dzieła sztuki stają się fetyszami to umierają.” Dalej dowiadujemy się, że Maciej Frąckowiak komentuje tę strategię mianem „obnażania się obrazów”, celem uzyskania „ciągłości w uwodzeniu.” Chodzi mi o wypowiedź niemieckiego fotografa, cytowaną przez poznańskiego socjologa Macieja Frąckowiaka, którego z kolei cytuje bohater naszego spotkania Adam Gillert. Okazuje się, że Maciej Frąckowiak znalazł tę wypowiedź Strutha w napisanej przez Phyllis Tuchman recenzji z przeglądu jego twórczości zaprezentowanego przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago w 2003 r. , a wcześniej — w Dallas Museum of Art i nowojorskim Metropolitan Museum of Art.

Każdy z wymienionych autorów cytuje Strutha bezkrytycznie. W oryginale wygląda to tak: “Says Struth, "I wanted to remind my audience that when art works were made, they were not yet icons or museum pieces." "When a work of art becomes fetishized," the affable, articulate

artist points out, "it dies."” Tuchman nie wskazuje, niestety, źródła, z którego zaczerpnęła wypowiedź niemieckiego fotografika. Szkoda, bo jest to wypowiedź co najmniej kontrowersyjna. Przypomnijmy, że fetysz to w niektórych tradycyjnych kulturach — najczęściej religiach — przedmiot mający magiczną moc i z tego powodu otaczany czcią. Nie bardzo wiadomo, o jakie dzieła sztuki chodzi Struthowi, gdy stwierdza: „Chciałem przypomnieć oglądającym moje prace, że kiedy dzieła sztuki powstawały nie były ani ikonami, ani częściami muzeów”. Przypomnę, że pierwsze muzeum sztuki utworzone zostało w połowie XVIII w. w Paryżu. Wcześniej muzeów nie było. Czym były obrazy w jaskiniach lub liczne wersje Wenus, kiedy na świecie nie było jeszcze tej bogini? Najpewniej były fetyszami, za pomocą których nasi dalecy przodkowie próbowali oswoić naturalną złośliwość świata, a nie artystyczną odpowiedzią na ich estetyczne potrzeby. Czym były — i czym nadal są — obrazy i rzeźby tworzące w świątyniach wyobraźnię przebywających w nich wiernych? Dziełami sztuki czy fetyszami? Szkoda, że Doktorant nie dotarł do (koncepcji) *Muzeum Wyobraźni* Andre Malraux. Gdyby trochę w nim pobyl, mógłby pewne wątki zobaczyć inaczej. Wiem, wiem — *inaczej* to nie to samo, co *lepiej*, a tym bardziej *lepiej* to nie to samo, co *dobrze*. Chyba jednak się czepiam! Kto dziś ma czas i ochotę na szukanie siebie w *Muzeum Wyobraźni* Andre Malraux?

Po naszkicowaniu kulturowej kondycji współczesności Adam Gillert skupia uwagę na własnych projektach artystycznych. Przywołuje zaskakujący cytat z powieści *Rękopis znaleziony w Saragossie*: „Wszystko zatem, co nasze oko obejmuje, cały widnokrąg rozciągający się od stóp gór, nareszcie całą naturę dostrzegalną za pomocą naszych zmysłów – możemy podzielić na materię martwą i organiczną. Materia organiczna różni się od martwej posiadaniem organów, zresztą utworzona jest z tych samych pierwiastków. Tak więc moglibyśmy znaleźć w tej skale, na której siedzisz, lub w trawniku takie same pierwiastki, z jakich pani się składasz. W istocie, masz pani wapno w swoich kościach, krzemionkę w ciele, alkalia w żółci, żelazo we krwi, sól w łzach. Warstwy tłuszczowe twego ciała są po prostu kombinacją materii palnych z pewnymi pierwiastkami powietrza. Nareszcie gdyby panią wsadzono do pieca chemicznego, można by cię sprowadzić do stanu flaszeczki szklanej; gdyby zaś dodać nieco metalicznego wapna, mógłby być z pani bardzo piękny obiekt do teleskopu.”, a następnie zajmuje się interpretacyjnie własnym obrazem *Historia świata w kamieniu*, który powstał w 2021 r.

W ideowej koncepcji Gillerta obraz *Historia Świata w kamieniu* jest artystyczną próbą nazwania ogółu zjawisk geologicznych potencjalnie

wykorzystywanych przez człowieka na różnych obszarach egzystencjalnego zaangażowania. To swego rodzaju czasowy zapis kształtowania się środowiska, początków życia i cywilizacji. Gillert podkreśla, że „w układzie kompozycyjnym, składającym się z rozrzuconych od-centralnie okruchów różnorodnych skał i wytworów mineralnych odnaleźć można te, które były na planecie dominujące, zanim pojawiły się pierwsze organizmy.” Dlatego początkiem narracji stają się elementy ustawione niemal symetrycznie, obecne już na pierwotnym etapie istnienia naszej planety: siarka i skała wulkaniczna. Elementy te występowały na Ziemi, a właściwie ją tworzyły, już wtedy, kiedy nie było na niej jeszcze żadnych form życia. Jako takie kojarzą się z brakiem życia lub z zagrożeniem dla niego, co — zdaniem Gillerta — „może wskazywać na ich piekielne konotacje.” Nie wiem, czy Doktorant ma rację, ale ta konkluzja bardzo mi się podoba, ponieważ jest niezwykle płodna interpretacyjnie. Zwieńczeniem tej martwej natury jest s k a ł a koralowa, która należy już do świata organizmów żywych. Adam Gillert pisze: „Na dalszy dobór kruszców (za wyjątkiem skałki wapiennej wyraźnie doświadczonej przez obecność soli morskiej) składają się już wyłącznie reprezentacje potencjału użytkowego, adaptowane przez ludzkość na przestrzeni tysiącleci. Idąc tym tropem rozpoznać możemy krzemień (pierwsze narzędzia), lapis lazuli („kamień królów”, dekoracyjny, używany m. in. do produkcji pigmentu), kalcyt (cement, szkło), piryt i chalkopiryt (związki żelaza), chryzokolę (w starożytności łącznik elementów złota), cynober (klasyczny czerwony pigment), czy wreszcie wytwór człowieka – okrągła cegła, znaleziona w ogrodzie przyklasztornym sięgającego XV w. opactwa w Lubiniu.” Gillert podkreśla, że jego praca nawiązuje do tradycji martwej natury malarstwa barokowego, eksponując w ten sposób doniosłość malatury w diagnozowaniu przemian świata kulturowego. Doktorant w intrygującej i efektywnej formie odnosi się do cytatu z *Rękopisu znalezionego w Saragossie*: „Potocki ... tłumaczy spójność materii ożywionej i nieożywionej, potencjał ich wzajemnych zależności i przenikania się w perspektywie czasowej. Wymowa przytoczonego fragmentu jest w istocie naturalistycznym opisem prawideł świata. Nie pozostawia ona miejsca na emocjonalność czy wątpliwości, stawia jedynie przed czytelnikiem obraz fundamentalnej i stwierdzonej z pełną stanowczością prawdy o funkcjonowaniu świata przyrody, do którego wszyscy przynależymy. Ostatnie zdanie pozostawia natomiast wydzwięk niemal moralizatorski, stanowiący w pewnym sensie o sposobności przekucia własnego potencjału na realne współuczestnictwo w pogłębieniu wiedzy o zajmowanym uniwersum.”

Poświęciłem tyle miejsca sposobowi prezentowania przez Adama Gillerta swojej pracy, ponieważ pozwala on wydobyć najważniejsze cechy jego twórczej osobowości: DDD, czyli drobiazgowość, dociekliwość i dokładność, którym matkuje idea nadrzędna — dynamiczny spokój. Nie oceniam jego ręk i malarza, lecz jedynie jego r o z u m malarza. Mnie się w każdym razie obrazy Gillerta podobają w dobrym i głębokim tego słowa znaczeniu: choć nie

są agresywne, nie spełniają się zarazem w wiecznym stanie nieutraconej niewinności. Chce się na nie patrzeć. Chce się także w ich malarskim świetle patrzeć na świat i własne życie. Ciekaw jestem wystawy jego prac, gdyż Doktorant nie preferuje chyba żadnych gabarytów. Będzie musiał zatem umieć zapanować nad tą f i z y c z n ą różnorodnością swoich obrazów.

Podsumowując stwierdzam, że całościowa — prace artystyczne i praca teoretyczna — praca doktorska mgra Adama Gillerta spełnia wszystkie warunki i dlatego wnoszę o dopuszczenie go do kolejnych etapów procedury doktorskiej. Wnoszę także o wyróżnienie jego dyplomu doktorskiego.