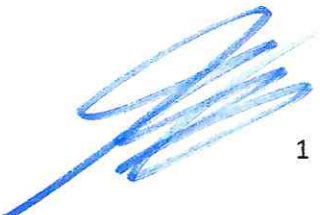


Marcin Berdyszak  
ul. Augustowska 17  
61-051 Poznań

Ocena rozprawy doktorskiej, dorobku artystycznego mgr **Macieja Ignacego Andrzejczaka** sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki **plastyczne i konserwacja dzieł sztuki**, wszczętym przez **Radę Naukową Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**.



1

Maciej Ignacy Andrzejczak urodził się 14 sierpnia 1992 roku w Gostyniu. Andrzejczak studiował w systemie dwustopniowym, kończąc studia drugiego stopnia tytułem magistra sztuki w 2017 roku na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu im. Magdaleny Abakanowicz. Dyplom z malarstwa realizował w Pracowni prof. Andrzeja Zdanowicza. Teoretyczna część pracy dyplomowej nosiła tytuł *Paradoksy i potencjał iluzji w malarstwie* natomiast część artystyczna nazwana została *Deluzja*. W tym samym roku mgr Maciej Andrzejczak został laureatem 37. edycji konkursu im. Marii Dokowicz na najlepszy dyplom Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Otrzymał również stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz uzyskał Stypendium Rektora UAP w Poznaniu. Zdobył również pierwszą nagrodę w konkursie ArtNoble w 2017 roku. Odbił studia doktoranckie na Wydziale Malarstwa i Rysunku a od 2018 roku jest związany z II Pracownią Rysunku prowadzoną przez dr hab. Władysława Radziwiłowicza, w której od 2020 roku zatrudniony jest na stanowisku asystenta.

Przyglądając się twórczości Macieja Ignacego Andrzejczaka możemy mieć wrażenie bardzo konsekwentnej i realizowanej od dawna idei badania pryncypialnych powodów istnienia malarstwa. Jeszcze w czasie studiów, czego dowodem był znakomity dyplom z malarstwa realizowany w pracowni prof. Andrzeja Zdanowicza, zajmował się zagadnieniem iluzji w malarstwie a właściwie jak to formułował *deluzji*. Pojęcie iluzji jest kluczowe analizując historię malarstwa w kontekście przedstawianych treści. Andrzejczak do tej całej spuścizny płynącej z analizy dzieł sztuki, a przede wszystkim malarstwa, dodaje pytanie o obraz, jako obiekt sam w sobie. Jak sam artysta przyznaje praca z wcześniejszego *deluzyjnego* cyklu zatytułowana „Ikea” stała się zapowiedzią Jego aktualnych poszukiwań, o czym sam wspomina we wstępie do dysertacji. W pierwszym rozdziale swoich rozważań Andrzejczak próbuje zdefiniować odpowiedź na pytanie, czym jest obraz- obiekt przywołując między innymi Lamberta Wiesinga, który używa tego pojęcia w innym rozumieniu niż to, o które chodzi Maciejowi Andrzejczakowi, jednak sama idea obrazu proponowana przez wspomnianego filozofa jest bliska myśli Husserla i sam Wiesing proponuje nazwać go *obrazem-obiektem*. Andrzejczak bardzo trafnie zauważa, że podział zaproponowany przez Wiesinga na *obraz-obiekt* i *nośnik treści* jest zbieżny z przywołaną XIX wieczną definicją obrazu Maurice’a Denis’a; *Obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą*



2

czy jakąkolwiek inną anegdotą-jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami w określonym porządku. Przywołanie Denisowskiej definicji obrazu z 1890 jest kluczowe, bowiem wykazuje ona wyraźny podział na treść, utożsamianą z wyobraźnią i stroną formalną ale również, co podkreśla Andrzejczak, zrywa z renesansową koncepcją obrazu jako *otwartego-okna* i wskazuje na fizyczny aspekt przedmiotu jakim jest( użyję terminu podobrazie). Przywołując w pracy teoretycznej Cezanne'a artysta bardzo trafnie stawia go na czele tych, którzy upominali się o obiektyw, najpierw, poprzez trójwymiarowy charakter malowanych obrazów, a potem przez dodawanie elementów i nadawanie kształtu obrazom. Kubiści, którzy wstawiali fragmenty rzeczywistych przedmiotów w obraz, dialogowali tym samym z pojęciem iluzji w malarstwie. Następnie Andrzejczak przechodzi do *ready made* w kontekście zagadnienia *obiekt-obraz* oraz *asamblaży*. Wspomina też o malarstwie Jaksona Pollocka w kontekście idei czystej malarskości obrazu głoszonej przez Clement'a Greenberga, która stawiała na piedestał walory czysto malarskie właściwe i jedyne dla tego medium. Sam Pollock wyłamywał się z tych ram, chociażby przez sam sposób tworzenia obrazów, jak i ich kształtowania poprzez wybieranie najbardziej, nazwijmy to obiektywnie malarskiego fragmentu i wycinanie go oraz odrzucenie wszystkiego, co mogłoby mieć wpływ na czystą wolną od narracyjności naturę malarstwa rysowanego, bądź malowanego rysunku. To jest moim zdaniem jego największe osiągnięcie a mianowicie połączenie tego, co linearne, z tym co malarskie według dawnego podziału Wolffina. Wreszcie przychodzi czas na odrzucenie wielowiekowej tradycji prostokątnego obrazu i powstaje idea *shaped canvas* w latach 60-tych i 70 -tych ubiegłego wieku. Również doświadczenia i refleksje Władysława Strzemińskiego dotyczące koncepcji *obrazu unistycznego* ogłoszone drukiem w 1928 roku zawierały treści dotyczące zgodności kompozycji malarskiej z kształtem ramy (*koncepcja obrazu jednozgodnego*). Zagadnienie postulowane przez Strzemińskiego rozwinął wspomniany w dysertacji Frank Stella, który nie stosował prostokątnych płócien a ich kształt zawierała treść na zasadzie powtórzeń linii kształtu, tworząc jednocześnie nowe przestrzenie o innej linearnej proveniencji. Stella z jednej strony realizował swoje prace w duchu koncepcji obrazu jednozgodnego Strzemińskiego, z drugiej zaś strony uaktywniał ścianę , którą niejako zaprosił do tworzenia obiektowego charakteru obrazu. Przywołana praca Jana Berdyszaka „*Refleksja komplementarna*” z 1980 jest jednym z przykładów takich prac o charakterze obiektów malarskich, które mają ujawniać i charakteryzować, wręcz definiować, jednorazowo

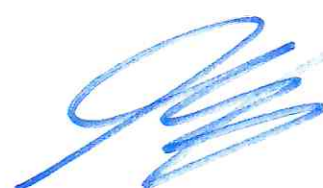


za każdym razem inaczej przestrzeń , którą operują wewnątrz ,czy na zewnątrz, czy pomiędzy sobą, albo jeszcze inaczej. W badaniach i rozważaniach Andrzejczaka nad obiektywnym charakterem obrazu przytoczone tylko śladowo przeze mnie przykłady dotyczą w pierwszym rozdziale niejako formy, kształtu płótna i powodów, których artyści szukali aby je zmienić. Andrzejczak ma świadomość, iż poszukiwania te związane były z treścią i jej charakterem przedstawianym na płótnie co zwręcznie nazywa nośnikiem obrazu, a geometria jak w przypadku *minimal-artu* była radykalnym sposobem na osiągnięcie obiektywnego charakteru malarstwa bez sięgania po *mimesis*. Znamienne jest również przywołanie cytatu profesora Alicji Kępińskiej, który odnosi się do zagadnienia obiektu ale i niezwyklej możliwości jaką posiada sztuka, która może, wie, umie pokazać i uzasadnić coś więcej poza rzeczywistym charakterem i funkcją wszelkich przedmiotów zapożyczonych, czy też będących wytworem sztuki a odnoszących się do powszechnie używanych. Pod koniec pierwszego rozdziału Maciej Andrzejczak na podstawie swojej własnej praktyki artystycznej oraz posiadanej wiedzy przedstawia nam swoje własne rozumienie pojęcia *obraz- obiekt*, które jak sam pisze: „... *inaczej niż dla Wiesinga jest nośnikiem obrazu*”. Ciekawe i właśnie interesujące jest komplementarne podejście Andrzejczaka do doświadczeń sztuki w ogóle czyli do respektowania z jednej strony mimetycznego charakteru malarstwa a z drugiej próby nadania obiektywnego charakteru *mimesis*, albo inaczej, mimetycznego powodu takiej, a nie innej jednorazowej obiektywności. W przestrzeni historii malarstwa widzimy wyraźnie, że aby artyści doszli do zagadnienia *obiekto-obraz* musieli zarzucić jego mimetyczny charakter na rzecz poszukiwań w celu zaświadczenia o istnieniu tego, co nierzeczywiste sięgając chociażby po abstrakcję organiczną lub geometryczną. Przypomnę w tym miejscu Donalda Judda, który twierdził, iż największym osiągnięciem ludzkości będzie znalezienie jeszcze innej abstrakcji niż organiczna i geometryczna. Po tych doświadczeniach z inną zupełnie świadomością można wrócić do *mimesis*, która już nigdy nie będzie taka jak przedtem, czego przykłady stanowią kolejne dzieła malarskie i wszystko to co klasyfikować można jako *obiekto - obraz* różnie rozumiany i definiowany przez kolejnych artystów łącznie z Maciejem Andrzejczakiem. W dalszej części dysertacji autor porusza problem *mimesis* powołując się na genetyczny kod malarstwa, który charakteryzuje zarówno podejściem Arystotelesa i Platona oraz starożytnymi mitami. Przywołuje również szalenie ważny dla tego problemu mit o Zeuksisie i Parazjosie, którzy stanęli w konkurencji o pierwsze miejsce w przedstawianiu iluzji w malarstwie. Jak się okazuje to, co ma wybitnie mimetyczną proveniencję zestawiając



z dokonaniem sztuki XX wieku, na przykład z przebiegnięciem przez osiem papierowych ekranów japońskiego artysty Saburo Murakami w Osace w 1956 roku, zaczyna tworzyć interesującą całość. Najpierw maluje się zasłonę tak jak Parazjos, a następstwem tego może być przebiegnięcie, przebicie się za równo przez papier i nośnik treści jednocześnie, a aktywność performerów staje się tym, co najważniejsze i nieuchwytnie. Andrzejczak stwierdza: „*iluzja nie stoi już w opozycji do rzeczywistości*”, powołując się na teorię symulacji Jean'a Baudrillard'a. Zatem cały hiperrealistyczny nurt w sztuce zaczyna nabierać nowego sensu, gdyż sama rzeczywistość stała się superhiperrealistyczna, a narzędzie w postaci iluzji, jak mówił przywoływany przez Andrzejczaka Erns Hans Gombrich, może osiągnęło swoje apogeum i zbiera żniwo. Kiedy nałożymy na to różne naukowe teorie z obszaru neurologii czy psychofizjologii w kontekście recepcji rzeczywistości często sprzeczne i różne same zaczynają być iluzją. Kolejne pojęcie istotne dla problemu *obraz-obiekt* to pojęcie imitacji, której encyklopedyczną definicję przywołuje Andrzejczak. Słusznie przywołuje za Lambert'em Wiesing'iem przykład dzieła sztuki, które spełnia kategorię przedstawienia i imitacji a jest nim *Atena Partenos* Fidiasza. To nie imitacja bóstwa tylko artystyczne zaświadczenie o jej obecności. Sumując, istotne dla Andrzejczaka jest to, jak dalece można o czymś zaświadczyć. O czymś, co jest przedmiotowe, materialne jak w przypadku Parazjosa ale i o czymś, co może być wyłącznie ideą. W kontekście imitacji bardzo często pomija się postać Thomas'a Kershaw'a, prawie nieobecnego w historii sztuki. Był to malarz, który wyspecjalizował się w malowaniu malarskich imitacji wszelkich powierzchni szlifowanych marmurowych i drewnianych. W owym czasie kryzysu malarstwa realistycznego i rodzącego się impresjonizmu, z jego usług korzystali Rosjanie, Francuzi a nawet Amerykanie. Swoje imitacje wykonywał na płótnach i deskach i były one znakomite, przypominające do złudzenia prawdziwe materię.

Jednak nie to jest najważniejsze w jego aktywności tylko fakt, że bardzo zabiegał o to, aby traktować to, co robi jako sztukę. Często bezskutecznie próbował wystawiać swoje prace na salonach i spotykał się z ogólną niechęcią ze strony środowisk artystycznych a zwłaszcza malarzy. Pomimo wszystkich przeciwności losu, otrzymał w 1851 i 1862 roku medale na wielkich wystawach londyńskich, a nawet w Paryżu w 1865 roku. Nie wiemy, z jaką świadomością otoczenia musiał walczyć, jednak wyeliminowanie głębi przestrzeni i ograniczenie się w owym czasie do imitacji dwuwymiarowej powierzchni, jest dokładnie





tym, czym zajmował się Jasper Johns sto lat później. Przypomnę, że dla koncepcji *obraz-obiekt* jest to jedna z kluczowych postaci. Treścią jego prac stały się dotąd nieatrakcyjne z malarskiego punktu widzenia przedmioty. Obiekty, przedmioty płaskie takie jak flagi czy tarcze strzelnicze albo znaki drogowe. Dzięki płaskiemu, właśnie dwuwymiarowemu, malarstwu udało się dokonać zatarcia granicy między przedmiotem a obrazem. Najdobitniej podkreślają to *Trzy flagi* z 1958 roku, dosłownie nałożone na siebie, gdzie przestrzeń pojawia się poprzez gest nałożenia kolejnego obrazu, zatem budowana jest w sposób rzeczywisty, a treść obrazu staje się przedmiotem a więc flagą. Urszula Czartoryska w swojej książce „*Od Pop-Artu do Sztuki Konceptualnej*” pisze: „*Johns sprowokował krytykę do postawienia pytania, czy jego Flagi i Tarcze-to obrazy przedstawiające flagi i tarcze, czy też to one same – umowne znaki. To kwestia na nowo interpretowana, dotycząca jakby samowiedzy dzieła, jego tożsamości, jego stosunku do rzeczywistości*”. Wszystkie te przytaczane przykłady świadczą o tym, że istnieje permanentna potrzeba redefiniowania wszelkich pojęć, między innymi takich, jak iluzja, czy imitacja. Hipper szybkie zmiany w rzeczywistości, jak i samej sztuce aktualnej, niejako wymuszają refleksowanie na bieżąco, a to z kolei powoduje, że wszystko co przeszłe daje nam szansę ciągłego odkrywania czegoś nowego, co następnie wpływa na precyzowanie znaczeń, zamianę, kształtowanie i tworzenie nowego innego zaktualizowanego stosunku do przeszłości zmieniając tym samym teraźniejszość.

Kolejny istotny moment stanowi zagadnienie kultu i jego relacji do problemu *obraz-obiekt*. Przypomnę tylko na wstępie spór o obrazoburstwo dotyczący możliwości przedstawiania Boga. Właśnie obraz może pełnić tę funkcję obiektu do komunikowania się z Bogiem. Ludzie przed nimi kłękają modlą się. Obrazy stają się przedmiotem kultu. Ciekawe jest przywołanie przez autora w tym kontekście, zarówno Hasiora jak i Bartosza Kokosińskiego. *Obraz pożerający motyw religijny* wchłaniający w siebie nagromadzone przedmioty związane z tradycją katolicką. *Obraz-magnez* zabierający z rzeczywistości wszystko to, co było częścią tradycji malarskiej w kontekście religii. Dzięki realności przedmiotów oraz utrzymaniu kategorii-obraz Kokosiński tworzy *obiekt -obraz* odnoszący się do problemu kultu. Zarówno Hasior, jak i Kokosiński posługują się realnymi przedmiotami. Andrzejczak w pracy teoretycznej wspomina również o innym kulcie, kulcie traktowania przeszłości będącej w muzeach jak święte artefakty, wobec których zachowanie i procedury przypominają ceremonie zaświadczające o świętości danego dzieła bez względu na prezentowaną treść.

To jakby sprzeczność, kolaboracja *sacrum i profanum*. Następnym ważnym dla Macieja Andrzejczaka elementem, w budowaniu refleksji o istocie całości *obiekt-obraz* jest pamięć. Tu przytacza piękną przypowieść opisaną przez Pliniusza Starszego o Dibutade będąca mitem dotyczącym narodzin rysunku, malarstwa i rzeźby jako nośników pamięci. Cytuję: „*Zapobiegawczo. Jako antidotum rekompensujące rozstanie i brak*”. Tu przychodzi na myśl opisywana przez artystę realizacja malarska *Tribute* będąca jednocześnie formą *hommage* dla zmarłego przyjaciela Dawida. Nagle treścią obrazu staje się namalowana paleta artysty. Paleta, która jest obiektem, zostaje utrwalona jako malarska treść o zwielokrotnionej pamięci. Staje się depozytem aktywności kogoś, kogo już nie ma. Formą lustra, które przywołuje Andrzejczak opisując tę pracę, w którym nikt się nie przejrzy, analogicznie do zatrzymanej farbami pokrytej palety ukrywającej *metamalarski* portret Davida. Autor dysertacji pisze: „*Ze spojrzenia na Tribute pod kątem auto-analitycznej pracy medium, wypływa pytanie o to, czy obraz, ukazując osieroconą paletę przepracowuje w ten sposób własną stratę po malarzu?*” To piękny prosty gest zbudowany na imitacji malarskiej palety malarza, którego nie ma wśród nas.

Inna praca Macieja Andrzejczaka jednocześnie będąca zwieńczeniem jego wcześniejszych poszukiwań związanych z jednej strony z traktowaniem obrazu jako kompletnego sześcianu, czy prostopadłościanu a z drugiej odnosząca się do budowania, jak sam to nazywa makiet, które następnie malował jak na przykład *Ikea* z 2017, to obraz- obiekt *Fejka*. Jest to szczególna realizacja ponieważ artysta posłużył się sztuczną rośliną, którą umieścił w makiecie, a ta z kolei posłużyła do namalowania obrazu całości. Budowanie makiet i jednoczesne traktowanie ich jako immanentną część całości prezentowaną wraz z obrazem jest bardzo ciekawą i oryginalną ideą. W tym miejscu przychodzi mi na myśl szczególna praca, która ma charakter dialogujący z obrazem innego artysty. *Martwa natura Cezanne’a 2* autorstwa George’a Segala prawdopodobnie z 1981 roku. Jest to wykonana w gipsie, drewnie i metalu polichromowana w skali 1:1 typowa malowana przez Paula Cezanne’a martwa natura. Dzbanki, draperie, owoce. Przestrzenna imitacja malowanej rzeczywistości czy obrazu Cezanne’a? Makieta rzeczywistości czy obrazu? Może jedność, może obraz- obiekt. Przywołuje tę realizację Segala aby wykazać jak mocno Andrzejczak w swych poszukiwaniach jest zanurzony w tradycję. Jego wiedza i postawa wobec tradycji ma jednocześnie charakter afirmatywny i refleksyjny, badawczy i odrzucający, ale po to, aby dopełnić to, co jest przedłużeniem tradycji i wnieść nowe, inne jako wartość dodaną





do zjawiska jakim jest obraz-obiekt. Obraz-obiekt *Fejka* jest pytaniem o współczesny status malowania z natury, czy też martwych natur. Tu widzimy wyraźny dialog z tradycją ale i z nową rzeczywistością, która oferuje plastikowe imitacje naturalnych bytów organicznych. Pojawia się tu zdublowana imitacja. Z jednej strony sztuczna roślina i obraz, na którym jest namalowana w bardzo precyzyjny sposób. Dwie imitacje, w której oryginałem staje się być może obraz. Być może, bo pewności nie mamy. Wszelkie zjawiska związane ze zmianą światła oraz cienia, nie dotyczą obrazu tylko sztucznej rośliny. Naturalność przerzucona jest przez autora na szeroko rozumiane warunki rzeczywistości, która z jednej strony ożywia makietę, z drugiej zahamowana jest przez martwą iluzję namalowanej sytuacji. Ta realizacja ma wybitnie immersyjny charakter, gdzie zamrożenie określonego stanu makiety na obrazie, wraz z tą makietą daje możliwość, jak stwierdza sam autor, czytania, obserwowania, uaktywniania zarówno pracy, jak i obserwatora. Praca *Fejka* stanowi dla Andrzejczaka wizualny ekwiwalent paradoksu kłamcy. Praca ta jest pytaniem bez możliwości udzielenia odpowiedzi, co jest prawdą, a co kłamstwem, co jest iluzją, a co imitacją iluzji. Prezentując własne rozważania dotyczące imitacji Andrzejczak przywołuje pracę *Cegła* Rafała Bujnowskiego należącej do cyklu obrazów-przedmiotów i wykonanych w ilości 100 sztuk o wymiarach cegły i różnicach barw wynikających z procesu wypalania gliny. Tu widzimy wyraźnie, że obraz jest przedmiotem a wynalazek Johnsa w stworzeniu obrazu-przedmiotu staje się tu metodą i technologią do wykonania cegieł, z których nic nie można zbudować, jednak kontekst społeczny i jak Łukasz Gorczyca stwierdza refleksja nad samą pracą artysty, jest dla mnie lekkim nadużyciem z punktu widzenia hermeneutyki. Uważam, że praca Bujnowskiego jest samoreferencyjna i nie wymaga podbudowywania jej sensu poprzez społeczny wymiar artysty. Sens tkwi w stworzeniu tej nieprzydatnej imitacji, podobnie jak w pracy Michała Stanowskiego *Pudełko kartonowe*. W obrazie-obiektcie Andrzejczaka *Woda świecona* mamy odniesienie do kultu i religii. Praca składa się z makiety-półeczki, w której znajduje się mały słoik a na nim kartka *woda świecona*, można by stwierdzić martwej natury oraz obrazu przedstawiającego ten właśnie słoik wraz z półką w skali 1:1. W komentarzu Andrzejczak odwołuje się do związków z pracami Hasiora zwłaszcza *Kompozycji* z 1980 roku, w której użył figurki Chrystusa, medalika z wizerunkiem Maryi i dzieciątka. Punktem wspólnym z realizacją Hasiora, czy omawianym wcześniej *Obrazem pożerającym motyw religijny* Kokosińskiego jest według artysty obszar *sacrum i profanum*, jak i trwający od wieków związek sztuki i religii.



Jednak realizacja malarska Andrzejczaka poza kontekstem *sacrum profanum* mówi o niepewności, dezorientacji, konieczności zaufania nawet iluzji. Po pierwsze, poza słowem *woda święcona* określającym zawartość realnego stoika możemy niedowierzać słowu, następnie mamy namalowaną iluzję tej całości, której niemożliwość sprawdzenia czy jest tam święcona woda odchodzi na plan dalszy. Obraz iluzja rozwiewa wątpliwości. Praktyczność, która urzekła Macieja Andrzejczaka gdy znalazł ten stoik w szafkach swojej mamy, z jednej strony jest obecna, a z drugiej fakt wyeksponowania stoika w makiecie jest wyniesieniem sakralizacją, która zostaje podwojona w obrazie. To balansowanie pomiędzy, które towarzyszy nam przy tej oraz wcześniej omawianych pracach to niepewność. Niepewność jest bowiem wartością w sztuce, która jest najbliższa rzeczywistości i chyba wszelkiemu istnieniu. Jej sens jawi się w tym, że nie przywykliśmy do traktowania całości jako wewnętrznie sprzecznej jedni. Uważamy całość za rezultat wewnętrznej harmonii a przykłady można by mnożyć zarówno z obszaru muzyki, jak i sztuk wizualnych, ale w sztuce całość nie musi być wewnętrznie zgodna, wystarczy że będzie kompletna aby urzeczywistnić intencje. Czytamy na początku był chaos, Bóg stworzył świat z chaosu, ponieważ chaos jest kompletny.

Wracając do obrazów-objektów Andrzejczaka mamy tu do czynienia z całością, która nie jest łatwa pod każdym względem, tym bardziej, że kulturowo jesteśmy przyzwyczajeni do rozstrzygnięcia, opowiadania się, wyborów, a przecież jak sam artysta mówi chodzi o *wielowygłdowość*, która ma dać nam możliwość odebrania całości a nie wybór oglądu. W dysertacji Andrzejczak również wspomina o powrocie kategorii *mimesis* do malarstwa, przywołując chociażby wspomnianego Bujnowskiego ale również pisze podając przykłady o potrzebie użyteczności malarstwa. To jest między innymi argument Bujnowskiego w przypadku obrazu *Wiza*. Swoją czarno-białą portret sfotografował a fotografię wykorzystał do wniosku o wizę do USA. Nikt się nie zorientował, że to fotografia obrazu. Ta sytuacja choć dotyczy malarstwa i fotografii jednocześnie, przywodzi na myśl postać Kjartana Slettemarka, który zakwestionował przydatność fotografii w celach identyfikacji tożsamości. W 1975 roku wkleił do swojego paszportu zdjęcie byłego prezydenta USA Nixona z domalowanymi wąsami i brodą. Paszport Slettemarka był ważny do 1984 roku a z podróży po Stanach Zjednoczonych i Europie relacje w formie wystawy przedstawił w Galerii Studio w Warszawie. Próbując uzasadnić swój własny sens pojmowania obrazu-objektu Andrzejczak w swojej praktyce



artystycznej sięgnął do abstrakcji zwłaszcza geometrycznej i osiągnąć *minimalartu*, który wniósł ogromnie dużo zwłaszcza na rzecz poza narracyjnej samoreferencyjności dzieła, oraz zniesienia, czy też rozmycia granic między rzeźbą a malarstwem. Malarstwo od dawna zajmowało się pogodzeniem sfery obrazowości i przedmiotowości. Tu najważniejszy i otwierający inne możliwości był John McCracken, który zdjął dosłownie obraz ze ściany, obraz bez treści, czysty nawet trudno zakwalifikować go jako abstrakcyjny i wyeksponował jak przedmiot trójwymiarowy oparty o ścianę stojąc jednocześnie na podłodze. Praca powstała w 1969 roku a pokazana była na wystawie rzeźby w Gugenheim Museum w 1971 roku. Obraz- obiekt, nie obraz nie obiekt nie rzeźba więc co? Will Insley obserwując dokonania artystów w owym czasie, już w 1967 roku napisał: *Rozdział między malarstwem a rzeźbą przestaje istnieć, gdy jedno nabiera charakteru drugiego. Obraz staje się ścianą. Ściana zagina się i staje się otoczeniem. Granice spotykają się.* Z tych osiągnięć w bardzo interesujący sobie właściwy sposób korzysta Andrzejczak, który w serii obiektów z 2018 roku, próbuje oddać swoją intencję związaną z problematyką granic, przedmiotowości, obrazu, przestrzeni i percepcji.

Kolejnym wątkiem, do którego odnosi się Andrzejczak w swojej twórczości to ekran. Przywołuje swoje doświadczenie, które stało się inicjującym szereg ostatnich prac. Maciej Andrzejczak pisze: *Świadomość tego na co patrzę, czyli treść programu telewizyjnego, przestała istnieć, a w jej miejscu pojawiło się coś na kształt pustki; poczucia bezsensu. Konkretna scena pochłaniała uwagę bez reszty, a jednocześnie przestawała być ważna. Podobne doświadczenie miałem przeglądając aplikację Instagram. Obrazy są tam niczym sztuczne ognie, którym towarzyszy rozbłysk i szybkie wypalenie. Po obejrzeniu całego wodospadu obrazów, poczułem, że nic tak naprawdę nie zobaczyłem. Uznałem, że chcę utrwalić to doświadczenie na płótnie.* W dysertacji przywołany jest wraz z cytatem Piotr Zawojski, który wskazuje nieuchwytność obrazu digitalnego oraz Mitchell, który mówi o przegranej pozycji obrazu malarskiego w tej relacji. Przytaczane obrazy Fangora w pracy są przykładem fascynacji obrazem telewizyjnym i pochodzą z połowy lat 80-tych, nie mówiąc już o tym, że ich charakter jest wybitnie impresyjny i ma raczej cechy obrazów pointylistycznych Signiac'a i Seura. Dialog Fangora, ekran obraz jest dla mnie fascynacją, która uzasadnia się osiągnięciami sztuki wcześniejszej, które to jednocześnie w paradoksalny sposób mogą hamować refleksję dotyczącą tej relacji.





Dla mnie prace Macieja Andrzejczaka związane z ekranem są czymś innym. Wszystkie prace obraz-obiekt w kontekście ekranu i obrazu cyfrowego bez względu na treść są dla mnie malarską definicją nowej pustki, której rodowód zawiera się w powyższym cytacie. To nie pustka, rozumiana przez filozofie wschodu, to nie pustka, jako potencjalność, jak w obrazach z otworami Jana Berdyszaka, to pustka, której rodowód bierze się z nadmiaru, z niemożliwości przyjęcia. Ta pustka ma charakter bardzo psychologiczny i osobisty. To pustka, która pochłania, a nie buduje tożsamości w sieci. Uczynienie treścią obrazu malarskiego chociażby tego, co kryje pusty ekran, z jednej strony, jest inną, nową na swój sposób koncepcją obraz –obiekt, bo przecież ekrany to obiekty zawierające obrazy, tylko że świecące agresywną wyczerpującą nas pustką. Obraz malarski, nawet jeśli ją przedstawia za pomocą *mimesis*, lub zaświadcza o niej na inny sposób, jest tym, co wykazuje nową jeszcze niezdefiniowaną pustkę. Myślę, że w tym kontekście prace Andrzejczaka są pionierskie a przytaczana przez niego w części teoretycznej Laura Paweła i jej instalacja w Zamku Ujazdowskim *Reality\_LP*, w której używa malarstwa do imitowania okna problemowego systemu *Windows*, jest dla mnie analogową imitacją pustki, a odbiorca nie znajduje się moim zdaniem, jak pisze Andrzejczak we wnętrzu wirtualnego świata, tylko w jego analogowej imitacji. To, że odbiorcy nie mogą zareagować na to, co płynie z treści obrazów tylko zaświadcza o naszej aktywnej bezradności w świecie cyfrowym. Ta bezradność i samotność dociera do nas właśnie dzięki imitacji i może iluzji w pracy Paweli. Andrzejczak przedstawiając nam ekran w pracy *Biały Ekran* z 2019 roku, czy w innych dotyczących tego problemu, pokazuje nam to, czego nie widzimy, to co składa się na biały ekran. Z jednej strony treść zbudowana z 55 blejtramów jest zarówno narracyjna, oczywiście w kontekście ekranu, jak i abstrakcyjna, co stanowi o istocie tej całości no i ekranu. W obrazie-obiekcie *Ciepło-zimno* z czerwonym ledowym światłem ociera się o symulacje i synestezję, oraz do atawistycznych doświadczeń z ogniem za pomocą zdwojonej iluzji. Jak widzimy po doświadczeniach malarskich artysty istnieją nowe inne powody, które mogą łączyć i budować całości, które wcześniej wydawały się niemożliwe do zaistnienia, czy do zaświadczenia o ich istnieniu.

Maciej Andrzejczak jest bardzo aktywnym artystą, który brał udział w licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych, a szczegółowy spis świadczący o tym znajduje się w bardzo starannie przygotowanej dokumentacji. Aktywność twórcza nie przeszkadza Andrzejczakowi



do intensywnej pracy na stanowisku asystenta w pracowni Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu artystycznego w Poznaniu im. Magdaleny Abakanowicz. Zaufanie i szacunek jakim darzy go społeczność Uczelni przejawia się w licznych powierzanych mu zadaniach. Andrzejczak jest koordynatorem wielu projektów, kuratorem wystaw, czy sekretarzem Komisji Dyplomowych. Jest autorem rozdziału w publikacji zbiorowej *Instalacja malarska w przestrzeni online* w formie e-booka pt. *Malarstwo o malarstwie. Off-line/on-line* z 2020 roku. Prowadził autorskie warsztaty z malarstwa podczas Dni Otwartych w UAP w 2019 roku. Zasiadał również jako juror w konkursie ARTNOBLE w Żyrardowie w 2018 roku. Za swoje osiągnięcia artystyczne, mimo młodego wieku, otrzymał wiele nagród stypendiów i nominacji, a jego teoretyczna praca magisterska z 2017 roku była nominowana do nagrody głównej w Konkursie im. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę teoretyczną w roku akademickim 2016/2017 w UAP. Zdobył trzy Grand Prix: Pienkow Art Residency w 2019 roku, ARTNOBLE w 2017 roku i Grand Prix 37 Edycji Konkursu im. Marii Dokowicz w 2017 roku w Poznaniu.

Maciej Andrzejczak jest jednym z bardziej interesujących artystów swego pokolenia. Jego twórczość jest rezultatem wnikliwego badania problemu obraz-obiekt, zarówno we własnej praktyce artystycznej jak i rozważaniach teoretycznych. Dysertacja jest napisana w sposób interesujący a użyte w niej przykłady oraz argumentacja własnych powodów kreacji jest przekonująca i poparta autorytetami w dziedzinie filozofii i kultury wizualnej oraz socjologii. Praca teoretyczna napisana jest zgodnie z określonymi warunkami, posiada przypisy, odnośniki i merytoryczny logiczny porządek, który w bardzo transparentny sposób przedstawia wszystkie istotne wartości i problemy, które porusza w swojej bogatej twórczości. Twórczość artystyczna jest wynikiem głębokiej refleksji dotyczącej problemu obraz-obiekt, która opiera się na znakomitej znajomości problemu na przestrzeni całej historii malarstwa, co daje artyście możliwość świadomego korzystania z tradycji, która w jego doświadczeniach nie znajduje się w opozycji do współczesności. Nawet jeśli tak jest, tę sprzeczność potrafi zamienić na współistniejącą sensowną całość. Rozważania teoretyczne zawierają wszystkie elementarne, ważne z punktu widzenia artysty kolaboracje malarstwa. Z przestrzenią, z religią, pamięcią, przedmiotem. Do tego wszystkiego dochodzi poważna analiza zjawiska iluzji, kopii a nawet fałszerstwa w kontekście sztuki, które bada



i przedstawia za pomocą znakomicie dobranych przykładów w kontekście cyfrowej rzeczywistości wymuszającej redefinicje. Problem *mimesis*, do którego odnosi się jego twórczość, nie jest hamulcem w kontekście abstrakcyjnych i poza mimetycznych sposobach szukania sensu i definiowania obrazu-obiektu. Świadczy o tym cykl prac o charakterze abstrakcji geometrycznej, ale jest to sposób, aby zająć się podejściem do interesującego go problemu z możliwie każdej strony. Jego prace są tworzeniem istotnych pytań, które gdyby dawały jednocześnie odpowiedzi traciłyby swoją moc, niwelując tym samym niepewność a właśnie ona przykuwa naszą uwagę. We wszystkich grupach prac podejmujących różne zagadnienia, odnosi się do przedmiotowego charakteru obrazu uwzględniając jego boki, dzięki czemu osiąga, jak sam to definiuje wielowyglądowość. Ta zaś aktywizuje widza, który na obraz patrzy tak jak na obiekt, jak na rzeczywistość. Dzięki temu, że nie ma oglądu tylko od frontu Andrzejczak uaktywnia bardziej wyobraźnię odbiorcy, który musi odtworzyć całość w przestrzeni własnego mózgu. Jednocześnie taki ogląd jest bardziej, rzekłbym antropologiczny gdyż w taki sposób człowiek oglądał świat od początku swojego istnienia.

Idąc do przodu, w lesie czy nawet w przestrzeni otwartej oglądał się, co jakiś czas za siebie, na boki, po to, aby być świadomym swojego położenia, które tworzył w wyobraźni. Scałał obrazy. To wielowyglądowość. Robił to nawet instynktownie aby uniknąć niebezpieczeństwa. Ogląd frontalny jest wynikiem wielowiekowego treningu kulturowego. Widać wyraźnie, że pytania stawiane przez artystę stanowią siłę napędową jego prac i są dzisiaj fundamentalne dla malarstwa. Andrzejczak z tych pytań potrafi zrobić sensowny użytek z jednej strony nie dając odpowiedzi, z drugiej zaś, daje nam coś sensownego w zamian, co jednocześnie jest rezultatem jednostkowo postawionego pytania za każdym razem innego. Nie traktuje malarstwa jako hermetycznie zamkniętego rezerwatu metamalarskich wartości. Andrzejczak ma świadomość, że nie ma jednego obrazu - obiektu, albo nie ma i nie może być jednej definicji, bowiem wszystkie definicje tworzone są przez poszczególne prace i mają wyłącznie charakter jednorazowy. Nie ma jednej przedmiotowości obrazu, zatem można tylko jednorazowo poprzez konkretne prace to definiować. Do tego wszystkiego dochodzą jeszcze osiągnięcia technologii cyfrowej chociażby w kontekście obrazu.

Moim zdaniem ciekawa jest również definicja pustki jaką czytam z prac artysty, malarza, który praktykuje jednocześnie przedstawianie i abstrakcję w pracach odnoszących się do obrazów elektronicznych i cyfrowych. Treści, które niosą kolejne ekrany, telewizyjne, komputerowe, smartphony generują pustkę. Zatem jakakolwiek treść z nich płynąca jawi nam się jako nowa forma pustki, którą ujawnia malarstwo Andrzejczaka.

## **Konkluzja**

**Mgr Maciej Ignacy Andrzejczak** spełnił wszystkie ustawowe obowiązki związane z procedurami przyznawania stopnia doktora w dziedzinie sztuki. Praca doktorska w całości stanowi oryginalne dokonanie artystyczne, oraz wykazuje ogromną wiedzę teoretyczną w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuk plastycznych oraz umiejętność samodzielnego oryginalnego prowadzenia pracy artystycznej. Po wnikliwej, merytorycznej analizie rozprawy doktorskiej i przedstawionego dzieła mgr Macieja Ignacego Andrzejczaka stwierdzam, że przedstawione dzieło stanowi wkład w rozwój dyscypliny artystycznej- sztuki piękne, co uzasadnia podjęcie uchwały przez **Radę Naukową Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu im. Magdaleny Abakanowicz**, nadającej mgr Maciejowi Ignacemu Andrzejczakowi stopień doktora w dziedzinie sztuki i dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

prof. dr hab. Marcin Berdyszak

