

Prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Recenzja pracy doktorskiej Tycjana Knuta

Podstawą przewodu doktorskiego Tycjana Knuta jest cykl obrazów zatytułowany *Obrazy nie nazwane* oraz praca pisemna ściśle związana z problematyką własnych prac plastycznych. Autor koncentruje się w niej na opisie prezentowanego cyklu malarskiego, zagadnieniach związanych z procesem jego powstawania oraz przedstawia kontekst teoretyczny, w jakim go ujmuje. Ze względu na ścisły związek obu części pracy doktorskiej omówię je łącznie.

Opis cyklu (stanowiący pierwszy rozdział rozprawy teoretycznej Tycjana Knuta) łączy cechy obrazów z przyjmowanymi przez ich autora założeniami na temat malarstwa i uwagami odnoszącymi się do procesu pracy twórczej. Podkreślona zostaje potrzeba „całkowitego oddzielenia” sfery codzienności życia od praktyki artystycznej. Ta radykalna autonomizacja sztuki znalazła między innymi wyraz w tytule cyklu prac prezentowanych w ramach przewodu doktorskiego. Sformułowanie „obrazy nie nazwane” to podkreślenie, że prace te niczego nie przedstawiają, nie wywodzą się z chęci przedstawiania rzeczywistości i opowiadania o jej problemach. Nie oznacza jednak, że pozbawione są wszelkich funkcji semantycznych. Podobnie jak zakładali niektórzy przedstawiciele awangardy pierwszej połowy XX. wieku, ich treść rodzić się ma z tego, co zawarte w samym obrazie, co widzimy, ale co bardzo trudne, albo całkowicie niemożliwe jest do wyrażenia w słowach. Stąd wywodzi się decyzja nie tytułowania, czy szerzej nie nazywania prac. Przedstawiciele awangardy tacy jak Kandinsky czy Strzemiński uważali jednak, że realizacja zadania polegającego na wydobyciu sensu form plastycznych i możliwość operowania nimi w procesie twórczym wymaga refleksji intelektualnej oraz analizy kształtów i barw. Tymczasem Tycjan Knut pisze: „W malowaniu [...] staram się całkowicie zdać na intuicję, bo ta w swojej istocie wydaje mi się najczystsza. Pielęgnując tę cechę, w swojej pracy malarskiej rezygnuję z przygotowań. Do żadnego z obrazów nie przygotowałem szkiców, żaden nie wynikał z przemyśleń i kalkulacji. Zawarte w obrazach problemy malarskie prowadzone i rozwiązywane były w procesie intuicyjnym”.

Być może rzeczywiście procesu malowania nie poprzedzały studia i szkice, jednak w czasie samej pracy nad obrazem autor wykorzystywał (na szczęście) zdobytą wiedzę na temat komponowania płaszczyzny czy zastosowania barw i potrafił na tym tle stawiać i

rozwiązywać ciekawe problemy. Patrząc na realizacje wchodzące w skład cyklu prezentowanego w przewodzie doktorskim wyodrębnić można trzy zagadnienia: 1. problem unifikacji płaszczyzny malarskiej; 2. negacji jednolitości płaszczyzny poprzez wprowadzenie form obcych wobec jej kształtu, sugerujących trzeci wymiar itp.; 3. gry między zamkniętym charakterem płaszczyzny, a kształtami, które raz go podkreślają, a innym razem zakłócają. Pierwsze zagadnienie występuje w obrazach, gdzie stosowane plamy barwne na zasadzie znanej z unistycznych obrazów Strzemińskiego (a wcześniej pejzaży londyńskich Moneta) są prawie nie odróżnialne od tła. Możemy raczej domyślać się ich zarysów, niż zobaczyć je. Drugie polega zwykle na zastosowaniu linii pozornie prostych (często biegnących równolegle do jednej z krawędzi obrazu), ale delikatnie zakrzywionych. Inne rozwiązanie zagadnienia negacji zgodności kształtu płaszczyzny z namalowanymi formami polega na operowaniu plamami barwnymi zdecydowanie różniącymi się od geometryzmu blejtramu, płynnymi, organicznymi. Trzeci rodzaj prac oparty jest na zwodniczych grach prowadzonych z granicami obrazu. Namalowane kształty zdają się to należeć do jego powierzchni, to go przekraczać lub opuszczać. Tycjan Knut z jednej strony podkreśla więc zamknięty charakter kompozycji, aby za chwilę zanegować tę cechę, stwarzając wrażenie otwierania się jej obszaru lub nawet zmiany formatu płaszczyzny.

Opisane działania wymagają wiedzy plastycznej i pomysłowości. Podobnie zresztą jak eksperymenty materiałowo-techniczne stosowane w obrazach. Tycjan Knut charakteryzuje je krótko w swej pracy teoretycznej. W sytuacji, gdy punktem wyjścia obrazu jest nieregularna struktura, malarz wprowadza jej ujednoczenie operując białymi laserunkami. Pozwala to uzyskiwać duże zróżnicowanie odcieni bieli w obrazach. Prowadzi też eksperymenty z farbami akrylowymi np. wypłukując z nich spoiwo, dodając „wszelkiej dostępnej chemii” do farb akrylowych, stosując spowalniacze schnięcia. Do farb dodaje też werniksów dla uzyskania niestandardowej matowości lub połysku. Wszystkie te eksperymenty ponownie świadczą o wiedzy technologicznej młodego artysty i świadomym korzystaniu ze środków malarskich.

Tycjan Knut za cel budowy obrazu uważa osiągnięcie syntezy. Może ona mieć charakter afirmujący lub negujący. Działaniu temu przypisuje swoście pojętą funkcję poznawczą, gdy pisze, że stawia ono „pytanie o naturę samej syntezy i jej malarski cel”.

Druga część pracy teoretycznej, zatytułowana *Proces*, poświęcona jest rozważeniu sensu uprawianej działalności malarskiej. Autor podkreśla ciągłość i jednolitość swej działalności. Jako analogiczny przykład przywołana zostaje twórczość Ada Reinhardta, który w swym późnym okresie zakładał wyjątkowy stopień ascezy artystycznej. Prace Tycjana Knuta nie są

aż tak ascetyczne. Cechuje je, o czym wspominałem, pewien stopień zróżnicowania kształtów i rozwiązań kompozycyjnych, jednak łączy z pracami Reinhardta tendencja do osłabienia kontrastów i wyciszenia. W rozprawie te obserwowalne cechy obrazów połączone zostają z dążeniami transcendentalnymi, z „dotykaniem nieznanego”, a jednocześnie uznane za „esencję malarstwa”. „Dążę do wyeliminowania z obrazu wszelkich napięć i zbliżenie się tym samym do wyciszającego stanu mistycznego, lecz nie pozbawionego całkowicie emocji” – pisze autor. Droga, jaką ma być osiągnięty założony cel, znów są intuicja i emocje. Spotykamy tu ponownie zdecydowane twierdzenie dotyczące eliminacji wiedzy, ale inaczej zorientowane. „Podążam za intuicją i emocją – pisze Tycjan Knut – Gdy udaje mi się uchwycić pierwotny stan, nie staram się go zrozumieć, zbadać. Na to przyjdzie czas później. Teraz najważniejsze jest by za tym stanem podążać. Nie mam tu na myśli bezrefleksyjności owego podążania, mówię o zawieszeniu logicznego myślenia, by móc podążać za owym stanem całym sobą. Chodzi mi o zawieszenie tego, co wiem dotychczas. Staram się o tym zapomnieć. Zrezygnować z percepcyjnych naleciałości kultury wzrokocentrycznej”.

Młody artysta stawia więc sobie jako cel transcendencję – przekroczenie tego, co stanowi treść życia codziennego. Sądzi, że drogą ku temu może być zaufanie intuicji i emocjom, które wyzwala się w stanie czystym podczas pracy nad obrazem. Opisuje więc w swej rozprawie proces malowania. Jednak nie jest w stanie całkowicie wyeliminować kontroli racjonalnej, co starali się osiągnąć w różny sposób surrealiści i Jackson Pollock. Malując bierze pod uwagę estetykę obrazu, jego immanentne prawa. „W procesie pracy nad obrazem – pisze - bardzo ważna jest ciągła kontrola nad tworzeniem się kompozycji i formy. Zawsze z uwagą śledzę, jak każdy fragment faktury funkcjonuje sam i jakie ma on odniesienie do reszty”. Spotyka się więc z problemem, który starali się rozwiązywać wcześniej inni malarze przyjmujący dla swej sztuki odniesienia transcendentne. Jednym z nich był Kandinsky, wspomniany w recenzowanej rozprawie. Zakładał on możliwość potraktowania barw i kształtów malarskich jako języka. Idea pojmowania środków plastycznych jako języka zakłada racjonalne rozpoznanie właściwości stosowanych elementów, poznanie ich „brzmienia wewnętrznego”, co racjonalizuje proces twórczy, choć, jak podkreślał autor książki *O duchowości w sztuce*, intuicja zawsze powinna pełnić rolę podstawową. Problem podjęty w rozprawie doktorskiej przez Tycjana Knuta pozostaje więc otwarty. Odwołanie się do intuicji, mimo że bardzo istotne, nie rozwiązuje go przynajmniej w sensie teoretycznym. Bo praktyczną próbę rozwiązania stanowi każdy obraz.

Trzeci rozdział doktorskiej pracy pisemnej poświęcony jest teorii. Kwestie te, jak zaznaczałem, pojawiały się również w poprzednich rozdziałach, jednak tym razem zakres ich

jest ogólniejszy. Występują odniesienia do Wittgensteina, a spośród artystów do Reinhardta i Strzemińskiego. Istotną kwestią rozważań staje się sprawa formy. Dla pierwszego z wymienionych artystów istotna była możliwość jej przekroczenia. Reinhardta nie interesowała np. ani symbolika greckiego krzyża, ani specyficzne właściwości jego kształtu. Stąd wywodzi się pojęcie „nie-formy”. Natomiast Strzemiński przypisywał formie zasadnicze znaczenie definiując sztukę jako „jedność form” równoległych wobec natury. Tycjan Knut wyznaje w podsumowaniu, że wiedza na ten temat nie stanowiła źródła jego inspiracji i podejmowanych decyzji artystycznych. „Pracując cały czas i tworząc obrazy – pisze - nie zdawałem sobie sprawy z tych wszystkich afiliacji”. Jednak zgadza się, że „jesteśmy spadkobiercami doświadczenia i idei poprzedników, ale dzieje się to bardziej nieświadomie, niż świadomie”. Wierzę jednak, że zdobycie świadomości pomoże młodemu artyście w dalszej twórczości.

Tycjan Knut zarówno w swej działalności plastycznej jak w tekście napisanej rozprawy podejmuje bardzo istotne zagadnienia artystyczne i teoretyczne. Są to kwestie trudne i nie wiadomo czy możliwe do ostatecznego rozwiązania. Dlatego za istotną wartość ocenianej pracy doktorskiej uważam próbę zmierzenia się z nimi. Jeśli nawet proponowane rozwiązania wywołują pytania, czy wątpliwości, którym tu dawałem wyraz, to związane są one ze stopniem złożoności podejmowanych kwestii. Natomiast na korzyść przedstawionej przez Tycjana Knuta propozycji artystyczno- teoretycznej przemawia nie uleganie presji mody czy zbiorowych środowiskowych przeświadczeń. Malarstwo jego stanowi ciekawą propozycję świadcząca o artystycznej wiedzy malarza, a jednocześnie otwartą na dalsze poszukiwania. Nie ma sensu w tej chwili wskazywanie zbieżności i zapożyczeń od innych twórców. Ważne jest, że mamy do czynienia z kształtującą się ciekawą indywidualnością. Można też oczekiwać, że wiedza teoretyczna, która znalazła wyraz w rozprawie pisemnej, będzie przez Tycjana Knuta rozwijana.

Podsumowując stwierdzam, że zarówno artystyczna jak teoretyczna część pracy doktorskiej spełnia stosowne wymagania i wnioskuję o dopuszczenie ich autora do dalszych części przewodu doktorskiego.

G. Sztolbowski

15.06.2016