

**Recenzja rozprawy i pracy doktorskiej mgr Piotra Urbanka sporządzona  
w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie Sztuki Plastyczne,  
dyscyplinie Sztuki Piękne na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym  
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach**

Piotr Urbanek studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w latach 1996-2001. Dyplom obronił u profesora S. Wejmana w Pracowni Wkłęśłodruku. Jest aktywny zarówno jako grafik, jak również jako malarz i rysownik. Brał udział w kilkunastu wystawach zbiorowych, był autorem czterech wystaw indywidualnych gdzie prezentował swoje malarstwo, rysunek i grafikę min. w BWA w Kielcach, w galeriach w Irlandii i USA. Ponadto do dorobku twórczego Piotra Urbanka należy autorstwo ilustracji w komiksach, z czego wyróżnić można komiks na motywach powieści Pereca „Czasy Mesjasza” za co otrzymał III nagrodę w konkursie na komiksową adaptację krótkich utworów prozatorskich z języka jidisz; zorganizowany przez Centrum Kultury Żydowskiej. Otrzymał także I Nagrodę Rektora UJK na 37 Konkursie „Przedwiośnie” Kielce 2014r.

\*\*\*

Piotr Urbanek w ramach swej pracy doktorskiej pod tytułem „*Horror vacui* w marzeniach sennych i na jawie” przedstawił siedem prac malarskich. Obrazy wykonane zostały w technice olejnej na płótnie. Tworzą one cykl spójny tematycznie i stylistycznie, a każda z prezentowanych prac nazwana została własnym, często rozbudowanym tytułem. Część teoretyczna stanowi komentarz do przedstawionych prac malarskich, wydaje się być również niezbędnym przewodnikiem po hermetycznym świecie figur, symboli i wyobrażeń zawartych w cyklu. Przybliżyła ona czytelnikowi świat marzeń sennych i ich relacji z życiem na jawie odnosząc się zarówno do obszernej bibliografii jak i własnych doświadczeń autora w tej sferze poznania. Ważnym elementem wiążącym tematykę rozprawy jak i samych prac malarskich jest pojęcie *horror vacui*, które odzwierciedla praktykę przedstawiania sięgającą niemal początków sztuki. W czasach nowożytnych praktyka ta objawiała się wypełnieniem przestrzeni obrazu gęstą strukturą zawierającą sceny rodzajowo–alegoryczne lub religijno–wizyjne jak na przykład w przypadku XV-wiecznych Sądów Ostatecznych czy też w malarstwie wybranych surrealistów. Narracyjny charakter takich dzieł podporządkowany był często układowi hierarchicznemu. Zaburzona zostaje optycznie naturalna przestrzeń i zastąpiona umowną – o nienaturalnych relacjach wielkości postaci, rzeczy czy architektury,

często z tendencją do dekoracyjnych układów kompozycyjnych. Przestrzeń zostaje zaburzona, jednak, co charakterystyczne, tego typu praktyka nie zrywa z przedmiotowością, wręcz przeciwnie czerpie z iluzyjnych sposobów przedstawiania przestrzeni, motywów figuratywnych czy architektonicznych. Zazwyczaj taki rodzaj przedstawień osadzony jest w wyimaginowanym, rozległym pejzażu. Autor za głównych przedstawicieli wcielających ideę *horror vacui* w swoim malarstwie uznaje Hieronima Boscha i Petera Breugla. Wymienia również oniryczne wizje surrealistki Leonory Carrington oraz współczesną amerykańską artystkę Katherine Kuharic.

Wiadomo powszechnie, że sny na przestrzeni wieków za sprawą swojej obrazowości oraz ukrytych znaczeń pozostawały motywem w sferze zainteresowań malarzy, pisarzy i filozofów. Jednym z pierwszych nowożytnych przedstawień tego rodzaju był szkic Albrechta Durera – akwarela przedstawiająca wielkie krople opadające na bezludny spustoszony pejzaż. Akwareli towarzyszył, co warto dodać, szczegółowy opis jego własnego snu. Praca ta ma jednak charakter epizodyczny i była tylko jednym z wielu wcieleń Norymberczyka. W końcu XIX wieku wraz ze wzrastającym zainteresowaniem okultyzmem, zjawiskami paranormalnymi, a także odkryciami w dziedzinie psychologii, przyszedł też czas na penetrację obszarów onirycznych. Być może, jednym z najciekawszych przykładów takiej twórczości stanowi austriacki malarz, grafik i pisarz Alfred Kubin, nieco młodszy rodak Sigmunda Freuda, który właściwie całą swoją twórczość poświęcił „państwu snu”. Nie można go jednak zaliczyć do konwencji *horror vacui*, wręcz przeciwnie, jego wizje wypełnia dojmująca pustka.

Inaczej niż ma to miejsce u Kubina, wizje malarskie Piotra Urbanka zdecydowanie wpisują się w nurt "strachu przed pustką". Skąd bierze się potrzeba wypełnienia przestrzeni własnego utworu gęstą narracją? Jakie są źródła takiej postawy? W rozprawie można znaleźć następujący opis: "*Horror vacui*. Pragnienie pełni za wszelką cenę. Opowieść o paradoksie, w którym pustka jest źródłem wszelkiej potencjalności, a lęk przed nią determinuje wywoływanie z niej bytów, w większej niż przeciętna skali." Autor, świadomy paradoksu, poddaje analizie własne sny, systematyzuje je, następnie przetwarza na obraz sięgając po konwencję, którą określa jako przedoświeceniową, a zarazem postindustrialną. Nawiązuje on do rozwiązań wynikających z „lęku przed pustką” o których już wspomniano, tradycji XV wiecznego malarstwa religijno-alegorycznego. Równolegle wpisuje się on w nurty kojarzące się z surrealizmem czy estetykę zwaną „magicznym realizmem”. W sposobie znakowania, określania postaci i elementów przestrzeni pojawia się również tendencja do spłaszczania form oraz deformacji przechodzącej w stylizację, np. wikłania ich w "ornamentalne kłacza", która może sugerować skojarzenia ze sztuką naiwną czy też twórczością art-brut.

Mimo odniesień do sztuki dawnej lub wycofanej z teraźniejszości malarstwo Urbanka osadzone jest w epoce nazwaną postindustrialną, wraz z jej nieodłącznym elementem objawiającym się w postaci mediów i popkultury. Można dostrzec sylwetki, choć bez konkretnych odniesień, kojarzące się z wizerunkami o charakterze komiksowym, przeniesione z filmów lub ogólnie istniejącego szumu informacyjnego, z którym mamy do czynienia na codzień. Dopełniają one konglomeraty figuralne egzystujące na płótnach. W kontekście popkultury i społeczeństwa konsumpcyjnego można przywołać fragment, w którym autor nawiązując do twórczości Katherine Kuharic celnie definiując jej sztukę: „Słowo horror zdwukratnia swoje znaczenie. Mamy tu bowiem mandale, skonstruowane przez społeczeństwo konsumpcyjne, z puszek, butelek i opakowań. Z nimi utożsamia się

owo społeczeństwo jako sztucznym tworzywem, sztucznego źródła, które zaspokaja ich „transcendentne” potrzeby.” Można dostrzec również w tym fragmencie paradoks idei *horror vacui*. „Lęk przed pustką” w przypadku Kuharic powoduje ucieczkę w świat fetyszy dnia codziennego: produktów i reklam, w przypadku Urbanka: migrację w świat snu – także substytut potrzeb "transcendentnych" – którego projekcje stają się zniekształconym i odległym odbiciem świata realnego. W innym fragmencie referatu autor komentując własny obraz podkreśla swój dystans do współczesności. Pisze on o roli jaką pełni w jego obrazie kolor, gdzie "wulgarne i karkołomne zestawienia barw podstawowych mają dowodzić rozdrażnienia kiczosferą, „wiekiem głupoty”, w jakim przyszło nam żyć." Kolor zatem, jako środek wyrazu, należy do koncepcji interpretacji marzeń sennych – ma również swoje symboliczne znaczenie. Jako składnik tych obrazów barwa współistnieje z kompozycją opartą na ostro zarysowanych układach figuralnych oraz tonalnych rozwiązaniach ornamentalno-przestrzennych. Towarzysząc rysunkowi zmienia swoje właściwości. Wymyka się jednoznaczному określeniu zamiast stanowić czynnik budujący obraz – czerwień płynnie przechodzi w żółcienie i sienie lub fioleto, kobalnty mieszają się z zieleńiami... "w palecie jako spoiwo tła dominuje akwaticzny błękit, sugerując substancję snu."

Swoje kompozycje autor opatrzył w rozprawie komentarzem w formie cytatów z własnego notatnika, w którym zapisywał zapamiętane projekcje wywołane w trakcie snu. Każda z notatek opatrzona jest dokładną datą, spisywane były nad ranem, podane zostają z niezmienną składnią i szykiem. W opisie czytamy, że obraz o tytule „Planeta czynów” składa się z ośmiu wizji sennych, które są dokładną wizualizacją poczynionych wcześniej zapisków. Próba wiernego zobrazowania marzeń sennych, by stać się obrazem, musiała być poddana przetworzeniu na formę, czyli znak, kolor oraz kompozycję mieszczącą się w ramach czterech boków malowidła. Sny mają charakter niestabilny, pozbawione są ram czasowych, logika następstw zdarzeń jest pozorna. Aby jednak znaleźć formę dla tak nieuchwytnych obszarów, osiągnąć przynajmniej pewien stopień czytelności autor sięgnął po konwencje w malarstwie już istniejące i zaadoptował je do własnych potrzeb. Łącząc często przeciwstawne idee opracował on swój system od podstaw. Piotr Urbanek, o czym już wspomniano, rozpoczyna od bezpośredniego zapisu. Każdy z jego obrazów, jak wynika z rozprawy, stanowi zwizualizowany zbiór takich notatek tworzący rozbudowaną narrację splatających się ale niekoniecznie zależnych od siebie wątków. Czy w związku z tym mamy do czynienia z rodzajem automatyzmu w jakim lubowali się surrealiści, nieskoordynowanym strumieniem „podświadomości”? Taka interpretacja może być myląca. Owszem, rozwija on równolegle, w obszarze jednego obrazu całą tkankę narracji linearnie ze sobą nie powiązanych zdarzeń, jednak organizuje swoją przestrzeń na poziomie znaczeń, sięga do sfery symboliki, Jungowskich archetypów, jego badań sfery doświadczenia symbolicznego oraz nieświadomości indywidualnej i zbiorowej. Przy opisie obrazu pod tytułem „Demonstracja, czyli pożegnanie z fabryką” prezentuje figury symboliczne które, jak je określa, tworzą węzły znaczeniowe. Oto niektóre z nich:

"Schody snu – schemat pracy mózgu, „przemieszczanie” się widzenia sennego po kolejnych stopniach, fazach snu.

Stół – oko karmione widokiem zgromadzonych

Cyklop zakopujący oko – koniec widzialnego. Początek haptycznego".

Znaczenia jakie prezentują konstelacje figur, mimo objaśnień pozostają dla odbiorcy nadal hermetyczne, komentarze uchylają drzwi w ten świat, lecz wydaje się on być wciąż

niedostępny dla niewtajemniczonych. Pod podobnym wrażeniem jestem przy zetknięciu z dawnymi traktatami alchemicznymi i towarzyszącymi im grafikami. Możemy podziwiać opisy i alegorie, oryginalne ryciny wciągają widza bogatą symboliką oraz zaskakującymi personifikacjami, lecz pozostajemy bezradni próbując odgadnąć ich pierwotnie założoną wymowę. Niemniej jednak poetyka prac Urbanka przybliżyła swoją wizualną woltyżerką mechanizmy świata snu – wprowadza ona w obszar, który pozostaje cały czas sferą nieodgadnioną i pełną możliwości jego interpretacji.

Autor przyznaje, że daleko mu do biegłości jaką osiągnął Hieronim Bosch. Można uzupełnić podjęty temat o uwagę, iż warsztat jest również narzędziem interpretacji i z tego powodu warto go pogłębiać. Możliwości wyrazu malarstwa zależą w dużym stopniu od roli jaką pełni warsztat i pewne jego niedostatki zubażają nie tylko wartość wizualną ale i treść obrazu. Być może, z jednej strony rezygnacja z wybranych elementów i dopracowanie pozostałych, wpłynęłaby korzystnie na całość kompozycji, z drugiej jednak – brak umiaru w zagospodarowaniu przestrzeni płótna jest wpisany w założoną przez autora konwencję "lęku przed pustką". W przypadku Piotra Urbanka proporcje między myśleniem o formie obrazu, a realizacją treści jakie zostały założone przechyliła się ku temu drugiemu, czyli narracji. Mimo to, składowe tego klasycznie pojętego podziału na formę i treść pozostają tu komplementarne i spójne w przekazie, potrafią wciągnąć widza w swój zagadkowy świat. Jego malarstwo wpisuje się w tradycję interpretatorów obszarów onirycznych, a także towarzyszącą jej konwencję *horror vacui* wnosząc własny i oryginalny wkład w tą wąską i hermetyczną dziedzinę. Praca teoretyczna nie tylko dopełnia prezentowany cykl obrazów ale stanowi także niezbędny przewodnik po malarstwie Urbanka. Dyskurs prowadzony jest językiem bogatym w słowotwórczą inwencje, pełnym odniesień i świadczącym o dużej wiedzy autora w podjętej tematyce zaangażowaniem.

Biorąc pod uwagę przedstawione fakty odnoszące się do koncepcji pracy doktorskiej, metod pracy, inspiracji i końcowych efektów stwierdzam, że przedstawiona do obrony praca doktorska mgr Piotra Urbanka jest oryginalnym rozwiązaniem problemu artystycznego, część teoretyczna wykazuje nie tylko ogólną wiedzę z dyscypliny Sztuki Piękne, ale znacznie poza nią wykracza, a przedstawiony dorobek artystyczny gwarantuje umiejętność prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej, co w pełni uzasadnia nadanie mgr Piotrowi Urbankowi przez Radę Wydziału Pedagogicznego i Artystycznego Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach stopnia doktora sztuk pięknych.

Antoni Starowieyski