



**Ocena rozprawy doktorskiej,
części teoretycznej i praktycznej
Pana mgr. Wojciecha Pilarskiego**

„Obrazowanie graficzne rytmu ataktycznego”

sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno – Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu

Promotor: prof. dr hab. Andrzej Markiewicz, prof. zw.

Pan mgr Wojciech Pilarski – autor grafik i rozprawy teoretycznej, przystępujący dzisiaj do obrony doktoratu – jest artystą o postawie ukierunkowanej na percepcję i recepcję natury, którą w swojej twórczości wykorzystuje do poszukiwania symbolicznego zapisu zwierząt - piktogramów opartych na prostym odwzorowywaniu motywów sylwetowych zwierząt, tworzących obrazkowy/hieroglificzny zapis, operujący jednoznacznym, powtarzalnym obrazem zwierząt, które przedstawia w charakterystycznym ujęciu, w ich podstawowej funkcji życiowej związanej z ruchem, w którym autor grafik i rozprawy teoretycznej odnajduje środki formalne dla oddania informacji na pograniczu rytmu akustycznego i wizualnej geometrii.

Analiza rozprawy i części praktycznej pracy doktorskiej

Rozprawa doktorska Pana magistra Wojciecha *Pilarskiego* *Obrazowanie graficzne rytmu ataktycznego* oraz prezentowane grafiki stanowią dopełniającą się całość.

Część teoretyczna pracy doktorskiej podzielona jest na trzy części: wprowadzenia, w którym zebrano definicje rytmu w chronologicznym układzie, Rozdziału I, na który składają się reprodukcje prac graficznych, Rozdziału II pt. „Obrazowanie graficzne rytmu ataktycznego”, oraz Summary, Bibliografii i wykazu prac graficznych.

Pierwszy rozdział zawiera prezentację wizualną jedenastu grafik. Autorski opis prac znajduje się w czwartym rozdziale, bez wyróżnienia, po krótkim wspomnieniu twórczości Goi na stronach 39-41, gdzie autor opisuje swój warsztat graficzny. Natomiast powodom



artystycznego działania i imperatywie twórczym poświęcone zostały pierwsza strona wstępu i dwie zakończenia.

Część trzecia, czyli Rozdział II nosi tytuł rozprawy doktorskiej i składa się z podrozdziałów: 1. Czym jest rytm?, 2. Rytm jako zjawisko występujące w naturze, 3. Inspiracje światem zwierząt i 4. Warsztat twórczy.

Zakończenie zostało wyodrębnione, natomiast wstęp oznaczony został jako część pierwsza, następnie część druga oznaczona rzymską cyfrą II zatytułowana została jako Rozdział I, również cyfrą rzymską, co w efekcie wprowadza niepotrzebną dysharmonię.

Zastanawiający jest niekompatybilny opis grafik z kolejnością i numeracją umieszczonych w rozprawie doktorskiej reprodukcji oraz ich skala wielkości: „Całość zamyka grafika w kształcie koła o przekroju 50 cm.”¹ W rozprawie jest umieszczona jako pierwsza i nosi tytuł *Rytm 1* i jest proporcjonalnie najmniejsza w stosunku do pozostałych grafik.

Następne prace, które zostały oznaczone tytułami *Rytm 2, 3, 4, 5, 6*, o wym. 65 x 45 cm, autor scharakteryzował następująco: „Druga grupa to cykl pięciu grafik o wymiarach 65 x 45 cm.”²

Jako ostatecznie zamieszczone zostały grafiki *Rytm 7, 8, 9, 10, 11*. W opisie czytamy: „Pierwsza grupa to cykl grafik o wymiarach 25x50 cm.”³ Proporcjonalnie są w pracy największe, co razem tworzy niepotrzebną niekonsekwencję, jak i to, że dziesięć grafik reprodukowanych jest w pionie zamiast w poziomie, podobnie jak pierwsza. Wystarczyło zamieścić je na złożonym formacie A 3 w poziomie dostosowując je względem siebie proporcjonalnie.

Powyższe uwagi dotyczą nieścisłości edytorskich, układu kompozycyjnego i rozbicia logicznego treści, które można traktować jako błąd lub ataktyczną formę identyfikacji obrazu i treści z formą artystycznego przekazu właściwą autorowi. (Ocenę pozostawiam decyzji Szanownej Rady Wydziału).

Wprowadzając określenie ataktyczny rytm, autor rezygnuje z powszechnie stosowanego nazewnictwa związanego z rytmem: „symetryczny – asymetryczny – polirytmia - arytmia”⁴. W rozdziale I *Dokumentacja prac graficznych* nie wprowadzono na ich przykładzie autorskich

¹ S. 43.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ M. Gołaszewska, *Estetyka Rzeczywistości*, Pax, Warszawa 1984, s. 111.



analiz , które mogłyby wykazać występowanie równocześnie kilku rytmów oraz to, za pomocą jakich środków formalnych autor uzyskał zamierzone efekty. W rozbudowanym wstępie autor dokonuje przeglądu definicji, jak również szerokiego opisu współistnienia i definiowania oraz analizy oddziaływania rytmu. Przedstawione jest to głównie na przykładzie pracy naukowej i osobistego doświadczenia Pani Prof. inż. arch. A. Satkiewicz-Parczewskiej *Rytm w architekturze jako element kompozycji na tle analogii z muzyką*. Cenne w pracy są zamieszczone reprodukcje Kompozycji Architektonicznych Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro.

Kwintesencja dzieła artystycznego/graficznego przedstawiona w rozprawie Pana mgr. Wojciecha Pilarskiego naprowadza nas na obszar, w którym analiza wzrokowa zwierząt zastępuje syntezę, zaś szczegółowy zbiór informacji wizualnych współistnieje z ciemną sylwetą w powtarzalnym kształcie. Mamy tutaj do czynienia z transformacją kształtu na synestezję dźwięku. Sugeruje on jednak, że pojęcia formy rytmu i symetrii artykułowane w kreowanym przez niego obrazowaniu, będąc nie wystarczającymi, mogą opisywać i utrwalać, a więc materializować granice świadomości człowieka.

Przedstawianie za pomocą form materialnych i zawartych w nich kodów geometrii może być opisem chociażby stanów emocjonalnych, jak również poszukiwaniem nowych rozwiązań formalnych, możliwych do wykorzystania w architekturze. Cykl grafik ma w rozprawie swoją intelektualną podbudowę, stanowi logiczną kontynuację i jest pojemnym środkiem zapisu ilustrującego oddziaływanie geometrycznych układów, powstających w naturze pod postacią multiplikacji animalistycznych figur graficznych, podporządkowanych w tym procesie synergii horyzontalnych, rytmicznych sekwencji i układów wertykalnych symetrii

Analiza cyklu grafik *Rytm* (1-11)

Wszystkie grafiki operują rozpoznawalnym obrazowaniem zwierząt, czytelnym znakiem, który w każdym graficznym rytmie wynikającym z obranego motywu/tematu przybiera inną formę multiplikacji i transformacji. Ze względu na rozprawę należy grafiki określić jako serię



optomanopeiczną⁵, to znaczy taką, która używa zbioru obrazów, aby przywoływać brzmienie naturalne, wywołane ruchem, ale nie jako efekt uboczny, ale być może prymarny. Słuchając muzyki nie koncentrujemy się na kształcie ale dźwięku. Także w pracach Pana Pilarskiego można mówić o zastosowaniu tej koncepcji i zabiegu formalnego optomanopei.

Rytm 2, 65 x 45, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 2* jest zebra. Przedstawione na grafikach zwierzęta pozostają w bezruchu. Kompozycja składa się z ustawionych w pięciu rzędach zebra, a właściwie powtarzanie jednej, przez zastosowanie zabiegu formalnego przypominającego stempel, gdzie każde powtórne odbicie będzie po części powtórzeniem z losowym odstępstwem od poprzedniego odbicia. Ciąg zwierząt ustawiony jest w każdym poziomie w przeciwnym kierunku, dodatkowo zwierzęta przedstawiane są z dwoma kończynami, co podświadomie może wywoływać odbiór przeciętego zwierzęcia, zaś rozstawione połowy mają więcej przestrzeni/światła i są rodzajem uproszczenia, zyskującego na klarowności przekazu dynamicznego rytmu - pieczęci pasów zebry. Do graficznej struktury czarno-białych tonów od czerni, przez odbicia szarości do spajającej w całość bieli, dodane zostały aple czerwieni/cynobru dla powiększenia głowy i zadu. Przez zróżnicowanie skali kulminacja rytmu następuje w partii nakładających się na siebie pasów szerokich i w pustej, białej spacji mniejszej grafiki zebry wzmocnionej kolorem i plamą okręgu.

Rytm 3, 65 x 45, technika mieszana

Powtarzalnym tematem jest sylweta łabędzia/łabędzi w trzech charakterystycznych ujęciach: w locie, podczas pływania i stania. Żaden z odcisków się nie powtarza, autor stosuje cięcie/kadrowanie, wprowadza kolor na sylwetkach pływających, ekspresyjnie nakładaną farbę: żółtą, jasny cynober i biel koloru tła wynikającą z braku farby oraz blik w kształcie domniemanego węża na grafitowo-czarnej plamie w kształcie łabędzia. Powiększona głowa z szyją łabędzia - ten najbardziej wdzięczny wizualnie motyw jest uzyskany poprzez transparentne tony szarości, przez co widać częściowo nakładające się plamy mniejszych

⁵ Optomanopeja to według autora recenzji naśladowanie/przywołanie za pomocą obrazu, naturalnego dźwięku, na przykład obraz zwierzęcia skojarzony z dźwiękami, wywoływanymi przejawami życia, a szczególnie ruchem.



łabędzi jakby przez taflę szkła. Powiększony detal spina trzy rzędy ptaków oraz górną partię niebieskiego tła.

Rytm 4, 65 x 45, technika mieszana

Tło grafiki podzielone jest na pięć poziomych pasów. Motyw multiplikacji sylwety wielbłąda przebiega w czterech rzędach: zewnętrzne od góry i dołu przedstawiają całe postaci zwierząt, natomiast powyżej środka przedstawiają nogi, a poniżej górną część tułowia i garby, co w układzie horyzontalnym na tle ugrowego pasa może być odczytywane jako górski krajobraz. W tej grafice autor nie tylko uzyskał dekoracyjny, rytmiczny fryz, ale wprowadził także sugestię krajobrazu i relacje wpisania w wykreowaną przestrzeń, jak również nawiązał do skrótu graficznego epickich hieroglifów.

Rytm 5, 65 x 45, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 5* jest profil głowy/łba konia. Kompozycja zbudowana jest z powtarzalnych fragmentów, przy czym jeden jest w pełni rozpoznawalny i zajmuje prawie połowę całej kompozycji, następne tworzą pięć wertykalnych, lekko skośnych struktur profilowych, kulisowo nachodzących na siebie. Wewnętrzne trzy wzbogacone zostały nałożonymi barwnymi aplami: jasnoniebieską oraz ugrową i żółtą (jasny cytrynian), pomiędzy które wstawiona została czarna linia. Ponieważ czarna linia jest zewnętrzną, ostatnią warstwą, to pełni ona rolę kontrpunktu względem ciemnych plam zoomorficznych oraz sekwencji barwnych aż po białe tło całej grafiki.

Rytm 6, 65 x 45, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 6* jest żyrafa. Autor zastosował cztery skale wielkości. Charakterystyczna, pochylona szyja oraz rozstawione kończyny dolne tworzą dominujący temat sekwencji diagonalnych. Horyzontalność kompozycji podkreślona jest przez żółty pas w dolnej partii, na którym siedzi sześć konturowych zwierząt, natomiast piąta żyrafa jest zasłonięta przez zwierzę, które przez swoją skalę łączy trzy rytmiczne partie, wzbogacone układem graficznym barw ochronnych żyrafy o barwie szarobłękitnej. Pozostałe barwy to zielona linia, czerwona apla na układzie dziewięciu żyraf i wspomniany żółty pas.

Rytm 7, 50 x 25, technika mieszana

Mohu



Grafika Rytm 7 rozpoczyna zespół grafik o formacie podwójnego kwadratu. Przedstawia zespół fragmentów ptaka które można określić jako szyjo-głowy w dwóch skalach.

Rytm 8, 50 x 25, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 8* jest poroże jelenia. Dodatkowe elementy to linearne kontury fragmentu sylwetek jeleni oraz trzy kwadratowe aple.

Rytm 9, 50 x 25, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 9* jest sylweta idącego kota. Praca charakteryzuje się klarowną prostotą polegającą na potrójnym rytmie horyzontalnych ciągów powtarzających idące koty. Przez wykorzystanie symetrii widzimy powtórzony motyw kojarzący się z odbiciem w wodzie i drugi, w którym kolorowe być może kocie ogony w odbiciu lustrzanym sugerują kroczące prostopadle do pozostałych zwierząt prawdopodobnie bawoły.

Rytm 10, 50 x 25, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 10* jest sylweta idącego pingwina. Nowym rozwiązaniem formalnym jest ciemne tło, na którym wyróżniają się białe partie upierzenia.

Rytm 11, 50 x 25, technika mieszana

Motywy grafiki *Rytm 11* jest sylweta żaby. Gra formalna pracy, ukazująca ataktyczną rytmikę, rozgrywa się pomiędzy powtarzanymi, unikatowymi stemplami, aplą a drgającymi kreskami konturów płaza.

Powyższe przykłady wskazują na intuicyjno-intelektualne inklinacje do tworzenia prac, w których autor, przez operowanie materią matryc, z których wydobywa graficzne kształty, wypełnia za pomocą układów polirytmicznych, arytmicznych i łączonych pustą przestrzeń kartki. Posługując się metaforycznym kształtem jak zoologicznym preparatem doświadczalnym chce zwrócić uwagę na fizycznie i wizualnie doświadczane bycie w przepętnionej ruchem rzeczywistej przestrzeni, która ma dwa skrajne stany: materii-widzenia i słyszenia oraz pustki – braku widzenia i ciszy. Równorzędnie zdefiniowane stanowią analogie dla rozwijanego procesu twórczego balansowania, to znaczy przenoszenia punktu ciężkości pomiędzy powielanym motywem wizualnym i rytmem rozumianym jako element geometryczny,



tworzący kręgosłup ożywionego świata a tajemnicą życia, którą autor kontempluje i z której pierwotnym pierwiastkiem sacrum się utożsamia.

Opisane grafiki *Rytmy* współdziałają ze sobą w dochodzeniu do formy zapisu przejawów istnienia za pomocą poznania przedstawionych i wykreowanych sytuacji wizualnych rytmów ataktycznych, które dzięki procesowi analizy i syntezy twórcy oraz percepcji i recepcji odbiorcy zostawia w pamięci wizualny ślad obrazu-dźwięku, komplementarny kształt odcisniętej świadomości Życia.

W rozprawie autor dochodzi do kluczowego dla swojej pracy stwierdzenia:

Można więc stwierdzić, iż rytm i symetria są niejako dwiema stronami medalu, ponieważ zaznaczanie pauz, stanów spoczynku czy przerw wskazuje na pojęcia symetrii, natomiast skupia się na samym ruchu, poruszaniu, bardziej na końcowym celu, zdecydowanie określa pojęcia rytmu.

Symetria stanowi zatem jakby stan równowagi przeciwstawnych energii, natomiast rytm jest ruchem przerywanym odstępami spoczynku. W takim ujęciu rytm oraz symetria warunkują się wzajemnie. Jeśli więc symetria jest równowagą, rytm jest po prostu energią natury...⁶

Konkluzja

Przedstawiony teoretyczny i praktyczny proces twórczy Pana Wojciecha Pilarskiego świadczy o pasji twórczej i pogłębionym stosunku do podejmowanych artystycznych badań i eksperymentów graficznych ze zwierzyńcem, tworząc zestaw ilustracji do propedeutyki wizualnej rytmiki i jak dowodzi w uprawianej przez siebie grafice zamierzony efekt wizualny, który można nazwać optomanopeicznym.

Prezentowana rozprawa doktorska stanowi wkład w rozwój sztuk wizualnych. Pomimo pewnych braków dopracowania edytorskiego, składa się z niezbędnych przykładów, mających swoje rozwinięcie w autorskich opisach werbalno-wizualnych, odwołujących się do własnych realizacji. Podjęta próba balansowania pomiędzy przywołanym sposobem obrazowania,

⁶ S. 20



znanego każdemu z nas od dziecka uczenia się liter i słów za pomocą uproszczonych obrazów zwierząt, a autorskim posługiwaniem się tymi motywami jako o celowo przyjętej konwencji/strategii odwołującej się do prowadzenia z potencjalnym odbiorcą zabawy – wskazuje na świadome użycie konwencji wizualnej - ale także na podmiotowość obrazowanych zwierząt i fakt, że zwierzęta są w twórczości Pana Pilarskiego ambasadorami świata przyrody. Johan Huizinga w *Homo Ludens*: stwierdza: „Zwierzęta bawią się zupełnie tak samo jak ludzie.”⁷ Pan Wojciech Pilarski za pomocą przedstawiania zwierząt prowadzi wizualną grę/zabawę, starając się przedstawić ruch, intuicyjnie odczuwany/odczytywany przez pryzmat świata natury, a szczególnie zaś zwierząt, które jako anonimowe istoty posiadają swoją podmiotowość i atrakcyjność umożliwiającą autorowi obserwację i twórczy rozwój w poszukiwaniu elementarnej energii. Pomimo stosowanej wizualnej dosłowności anektowanych kształtów i możliwych do zaistnienia w świecie natury, kreowanych przez siebie sytuacji w gruncie rzeczy jest to podążanie do odsłonięcia harmonijnego, pierwotnego porządku – rytmu i symetrii, pomiędzy którymi muszą zachodzić dynamiczne interakcje - jak pisze Pilarski: *Rytm był pierwotnie rytmem kroków. Każdy człowiek chodzi, porusza się naprzód tylko wtedy, kiedy stąpa, w sposób bardziej lub mniej zamierzony powstaje rytmiczny dźwięk.*” I w następnym akapicie: *Rytm to powtarzanie się w czasie lub przestrzeni tych samych właściwości, pozwalające na uchwycenie regularności ich pojawienia się, wewnętrzny porządek,(...) w którym ukazują się one jako równorzędne.*⁸

Tak więc konkluzja, którą podpowiada nam Pan mgr Wojciech Pilarski, wynikająca z rozprawy i jedenastu grafik może być taka, że Rzeczywistość widziana w dosłownych obrazach nie jest cytatem, ale próbą przywracania pierwotnego alfabetu, w którym były identyfikowane tropy zwierząt łączone w procesie recepcji wraz z dźwiękiem.⁹ Jest to proces, za pomocą którego człowiek/homo sapiens się definiował i świadomie wpisywał w otoczenie, przekraczając próg rozwoju wspólny także dla zwierząt. Teraz może dokonać kolejnego, tym razem magicznego, rozwoju/przewrotu świadomości przez percepcję i recepcję grafik zwierząt, odkrycia na nowo utraconej, pierwotnej energii – objawiającej się w rytmie życia.

⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Czytelnik, Warszawa 1985, s.11.

⁸ S. 6

⁹ Por. A. Biała, *Literatura i taniec. Korespondencja sztuk*, Częstochowa 2013, s. 36-37.



Stwierdzam, że Pan mgr Wojciech Pilarski, autor rozprawy doktorskiej: ***Obrazowanie graficzne rytmu ataktycznego*** i cyklu grafik ***Rytm 1-11***

posiada odpowiednie kwalifikacje i spełnia wymogi Ustawy o stopniach i tytułach naukowych. Popieram Jego wniosek o przyznanie tytułu doktora w zakresie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne.


Dr hab. TOMASZ MATUSEWICZ, prof. PP

Poznań, 2019 - 09 – 19