

dr hab. Sławomir Toman, prof. nadzw. UMCS
dziedzina sztuki
dyscyplina: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
Instytut Sztuk Pięknych, Wydział Artystyczny
Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie

Lublin. 20 02 2020 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Wobec obrazów* przygotowanej przez pana mgr Michała Kastory pod opieką dr hab. Witolda Stelmachniewicza, prof. uczelni, sporządzona w związku z toczącym się postępowaniem o nadanie stopnia doktora sztuki wszczętym w dniu 2-go kwietnia 2019 roku przez Radę Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Dnia 5-go lutego 2020 roku otrzymałem pismo (WM-520-4/2019) od Przewodniczącego Prezydium Rady do Spraw Stopni ASP w Krakowie pana prof. Krzysztofa Tomalskiego z wnioskiem o sporządzenie niniejszej recenzji, terminem jej opracowania (dwa miesiące od daty otrzymania pisma) oraz dokumentację rozprawy doktorskiej w wersji cyfrowej i papierowej wraz z opinią promotora.

Dzięki opinii prof. Stelmachniewicza poznałem przebieg edukacji pana Michała Kastory w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Sztuk Pięknych im. Józefa Czapskiego w Krakowie (2003-2009), na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (2009-2014) oraz w ramach środowiskowych studiów doktoranckich tejże uczelni. Prof. Witold Stelmachniewicz obserwował artystyczny rozwój doktoranta od samego początku jego wieloletniej obecności w murach krakowskiej Akademii, najpierw jako asystent w Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Andrzeja Bednarczyka, gdzie pan Kastory zrealizował dyplom magisterski, a później jako opiekun naukowy jego doktoratu. Wskazuje on na istotne w kontekście prezentowanej pracy doktorskiej poszukiwania twórcze osadzone w zainteresowaniach historycznych doktoranta, a także wprost wynikające z dramatycznych doświadczeń jego rodziny w okresie II Wojny Światowej. Niemal pięć lat współpracy doktoranta z promotorem zaowocowało wieloma cyklami prac zanim przybrały one ostatecznie kształt obecny w pracy doktorskiej. Promotorem, który, co nie jest tu bez znaczenia, ma w swoim dorobku szereg realizacji malarskich o zbliżonej tematyce (choćby te prezentowane na trwającej jeszcze wystawie *II wojna światowa – dramat, symbol, trauma* w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK).

Badawcza dociekliwość doktoranta, o której promotor wielokrotnie wspomina w swej opinii, daje się zauważyć podczas lektury opisu pracy doktorskiej. Tekst ten właściwie trudno nazwać opisem pracy, jest to raczej nakreślenie historycznego kontekstu dla materiału ikonograficznego, którym posłużył się jako tworzywem sztuki. Mam tu na myśli zwłaszcza

niemiecki atlas anatomiczny Friedricha Merynera z 1942 r., którego karty, wycięte ilustracje i fragmenty tekstu, także spopielone ścinki posłużyły do tworzenia kolaży i obrazo-objektów.

Istotą tego wywodu jest próba nie tyle odpowiedzenia (sobie i innym) na pytanie, ale bardziej jego postawienie: jak było możliwe, aby niemieccy naukowcy działający np. w ramach *Abnenerbe* (organizacja badawcza, założona w 1935 jako Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte, Deutsches Ahnenerbe e.V. (pol. Towarzystwo Badawcze nad Pradziejami Spuścizny Duchowej, Niemieckie Dziedzictwo Przodków)) mogli w kilka lat po zakończeniu wojny bez żadnych przeszkód publikować w oficjalnym obiegu naukowym. Denazyfikacja powojennej Republiki Federalnej Niemiec była krótka i dość płytka. Polski publicysta i reporter Krzysztof Kąkolewski, który śledził losy wielu nazistów w strukturach niemieckiego państwa wskazuje, że represje dotknęły zaledwie część zbrodniarzy, a wielu mniej widocznych funkcjonariuszy żyło dostatnio bez napiętnowania do końca swych dni. Niektórzy z nich piastowali nawet wysokie stanowiska, jak choćby Hans Globke, współtwórca haniebnych „ustaw norymberskich” (pozbawiających Żydów niemieckiego obywatelstwa, stanowisk i majątków), który od 1953 roku pełnił funkcję szefa urzędu kanclerskiego w rządzie Konrada Adenauera. W dysertacji nie padają jednak nazwiska autorów publikacji, które poprzez destrukcję stały się „glebą” twórczych poczynań doktoranta. Nie ma też ich dokładnych danych bibliograficznych. Można odnieść wrażenie, że to działanie zamierzone, jakby intencjonalnie nakierowane na ich pominięcie, zapomnienie.

W pierwszej z czterech części tekstu zatytułowanej *Technologie*, doktorant krótko nakreśla autorski warsztat i proces powstawania prac. Słowa kluczowe to: kolaż, farba, podobrazie, płótno, deska. Najchętniej jednak sięga po papier, pozyskiwany z różnych źródeł. Są to mapy, listy, książki, dokumenty. Niszczony w procesie twórczym poprzez moczenie w kleju kostnym, zamalowywanie, werniksowanie, czasem spalanie, zachowują jednak pamięć pierwotnego kontekstu, który choć trudnodostępny dla odbiorcy, współtworzy sensy poszczególnych prac. W tym procesie nic się nie może zmarnować. Każdy wykorzystany skrawek staje się budulcem określonych narracji.

Rozdział zatytułowany *Historia* ujawnia zainteresowanie doktoranta tematyką II Wojny Światowej. Prowadzi on kwerendy, w trakcie których odkrywa dla siebie i swojej sztuki wydawnictwa niemieckie z tego okresu. Szczególną uwagę zwrócił na wspomniany wyżej atlas anatomiczny dla artystów. Wydany na dobrej jakości papierze, bogato ilustrowany przekrojami ciała ludzkiego, które najprawdopodobniej powstały na podstawie „preparatów” pozyskanych w obozach zagłady, na co wskazywałaby ich udokumentowana współpraca z uczelniami medycznymi III Rzeszy. Zaciekał go też wydany w 1951 r album o prehistorii. Wskutek swoich dociekań ustalił, że autorzy tej pięknej książki w latach trzydziestych uczestniczyli (w ramach *Abnenerbe*) w badaniach nad rasą aryjską. Kastory nie może zaakceptować tak szybkiego zapomnienia ich nazistowskiej przeszłości. Dotyczy to także jej ilustratorów, którzy w hitlerowskiej Rzeszy rysowali odpychające karykatury żydów.

Najdłuższy rozdział *Eugenika* stanowiący ponad połowę całości tekstu to brawurowo opisana historia tytułowego pojęcia, jego geneza i rozwój ale także impakt społeczny, zwłaszcza po dojściu Hitlera do władzy, kiedy to przybierały na sile działania zmierzające do wyeliminowania ze „zdrowego” rdzenia narodu niemieckiego „niepożądanych genów”. Idea czystości rasy nigdy w historii ludzkości nie została zaaplikowana w społeczną tkankę państwa w takim stopniu jak miało to miejsce w nazistowskiej III Rzeszy i podbitych przez nią krajach. Niby wszystko to już wiadomo od dawna. Powstało wiele opracowań naukowych, literatury, filmów. Także sztuki. Niemniej ostatnie doniesienia medialne o „polskich obozach” i „polskim udziale w wybuchu II Wojny Światowej i Holokauście” pokazują, że temat ten nigdy nie może zostać zapomniany. Tematykę zagłady aktualnie podejmują: Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Wilhelm Sasnal oraz Witold Stelmachiewicz. W polskiej sztuce powojennej przez niemal dwie dekady był to temat wręcz dominujący. Obszernie pisze o tym Marcin Lachowski w książce *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, w której analizuje twórczość takich artystów jak Jonasz Stern, Andrzej Wróblewski czy Józef Szajna. Ale także w sztuce światowej jest to temat ważny, wystarczy wspomnieć Christiana Boltanskiego, francuskiego artystę, który z archiwów wydobywał twarze ofiar, przeskalowane umieszczał na różnych obiektach niczym portrety trumienne. Podejście Michała Kastory jest jednak nieco inne. Nie skupia się on wyłącznie na losach poszczególnych, konkretnych ofiar zagłady, ale próbuje przyrzeć się mechanizmom, które do tego nieszczęścia doprowadziły. Za najistotniejszy, jak należy się domyślać, uznaje on właśnie ideę czystości rasy jako czynnik determinujący naród niemiecki do uzurpacyjnej postawy wobec innych narodów. Kolejnym jest propaganda.

Kastory w ostatnim rozdziale *Album* zauważa, że atlas anatomiczny stał się świadkiem narastającego zaćmienia umysłów co w konsekwencji doprowadziło do straszliwych mordów. Jest on wprawdzie poprawny naukowo ale powstał dzięki wojnie i pseudo-eksperymentom w niemieckich obozach zagłady. Ten kontekst zmienia wszystko. Pisze:

Wykorzystując album do moich prac, chciałem w pewien sposób oswoić się z emocjami, jakie towarzyszyły mi podczas poznawania jego historii. Powstały kolaże, w których w często abstrakcyjny sposób zakomponowane zostały elementy ludzkich ciał, niekiedy ubrane w nowe konteksty, często zwyczajnie estetyzujące lub balansujące na granicy groteski. Pozostałością po wycinaniu materiałów do kolaży stała się masa ścinków papieru. Ten został w typowy dla mnie sposób przetworzony i wykorzystany jako materia i część kolejnych prac na płótnie czy deskach.

Trzytomowy atlas zdaje się kurczyć, zapadać w sobie. Znikają całe strony, wydzierane są kartki, zrywane okładki i obwoluty, częściowo album zamienia się w popiół. Pozostają obrazy. Powtórzyłbym za Georgesem Didi-Hubermanem: obrazy mimio wszystko.

Należy zatem zadać pytanie czy obrazy doktoranta przenoszą powyższe treści swoją malarską formą? Czy widz niezaznajomiony z ideową wykładnią będzie w stanie je odczytać? Zapewne tak. Zwłaszcza ten który zna język niemiecki. Już pierwszy w dokumentacji obraz zaprasza do podróży w czasie inskrypcją na krawędzi kompozycji *eine reise durch die tiefen der urzet* (pl.

podróż w głąb czasów prehistorycznych). Przeszłość ginąca tu, dostownie i w przenośni, w mroku (farbie) zapomnienia, zostaje przypomniana, odświeżana. Trzy prace z cyklu *Abnenerbe* ukazujące dawną florę i faunę, za sprawą tytułu stają się przekazem dalece odbiegającym od samego przedstawienia. Inaczej niż ma to miejsce w cyklu *Verbannt*, gdzie tytuł nie zaskakuje. Wszystkie obiekty mają nieregularny kształt. Spalone drewniane deski, podziurawione niczym serią z karabinu maszynowego, stanowią podobrazie, na którym naklejone są zdjęcia lub dokumenty. Ten mini cykl zawiera właściwie trzy różne wątki. Dwie prace o wymiarach 130x100 cm i 120x100 cm z 2016 r. można by łatwo pomylić z rzeczywistym fragmentem spalonego domu bądź rekwizytem muzealnym z Auschwitz. Odnoszą się one do eksterminacji w sposób bezpośredni ale zarazem dość ogólny. Dwie kolejne prace (90x60 cm i 120x60 cm) to już swoiste epitafia konkretnych ofiar. Nie znamy nazwisk tych dzieci, ale za to możemy spojrzeć im w oczy, jeśli starczy nam odwagi. Wreszcie praca zamykająca cykl (80x60 cm), w której oko dziecka, ofiary, staje się okiem opatrznoci, symbolicznym okiem Boga patrzącego z niedowierzaniem na wyczyny swego stworzenia. Patrzymy i my w to oko i pytamy siebie co właściwie możemy zrobić dziś? Najprościej byłoby zapalić świece próbując przywołać dusze ofiar by ukoić ich cierpienie. Dwie wertykalne, osiowe kompozycje z cyklu *Anatomischer Atlas Berlin 1942*, (60x30 cm) są właśnie tego typu zniczami zbudowanymi z wyciętych rysunków przekrojów anatomicznych, nad którymi wzbijają się w górę płomienie gęstej farby.

Kolejne prace są już mniej esencjonalne. Szczególnie sześć rauschenbergowskich kompozycji z cyklu *Wo warst du, Reinhard?* Są to bardziej złożone rebusy wizualne o wyraźnych walorach estetycznych. Trywialne zawołanie *gdzie byłeś Reinhard?* przestaje takim być gdy zdamy sobie sprawę z tego, że ów Reinhard to Reinhard Heydrich, organizator konferencji w Wannsee, jeden z głównych architektów Holokaustu, z woli Hitlera protektor Czech i Moraw, którego imieniem (po śmierci wskutek odniesionych w zamachu ran) nazwano operację masowego i systematycznego mordowania Żydów. Jego wizerunek pojawia się na kolejnych obrazach w różnych kompilacjach kontekstualnych. Właściwe odczytanie zastosowanych przez doktoranta zestawień różnego typu cytatów wizualnych, ich wzajemnych relacji i odniesień wymaga od widza albo encyklopedycznej wiedzy albo też urządzenia komputerowego z dostępem do Internetu. Nie zdradzając jakim sposobem, udało mi się ustalić niektóre źródła tychże cytatów co od razu uruchomiło proces kojarzeniowo-myślowy zmierzający do budowania narracji. W pewnym momencie zaczęło to być nawet wciągające. Bo czy łącząc niechlubnego tytułowego bohatera, jego przerażające zapiski z rysunkiem kości dłoni w układzie przypominającym symbol szatana i fragmentami kończyn norymberskich rzeźb Wita Stwosza da się pozostać przy jednej interpretacji? Czy chodzi o bierność Kościoła i Watykanu w czasie zagłady czy o męczeństwo narodu żydowskiego? Zapewne o jedno i drugie. Prace Michała Kastorego nie tyle zachęcają co zmuszają do refleksji. Sądzę, że to jeden z ważniejszych aspektów jego prac. Jeśli sztuka ma zmieniać świat to tylko poprzez zmianę myślenia osób z nią obcujących, nie poprzez płytki dydaktyzm, ale właśnie przez wzbudzenie zainteresowania, skłonienie do wysiłku intelektualnego, bez którego widz nie zbliży się do zakodowanych sensów. Prace te oglądane z bliska mają

ładunek estetyczny zbliżony do *Abstrakt bilder* Gerharda Richtera, z oddali zaś urzekają przemyślaną kompozycją i autorską techniką wykonania. W stosunku do niektórych z nich można odnieść wrażenie, że oprócz powinowactwa z twórczością promotora w zakresie problematyki, występują tu także te w warstwie czysto malarskiej. Mam tu na myśli zwłaszcza gęsto i dynamicznie nakładaną farbę na najczęściej czarnobiałe wizerunki postaci i przekrojów anatomicznych. To nie jest zarzut. Nie mamy tu bowiem do czynienia z powtórzeniem lecz twórczym rozwinięciem idei mistrza, którego sztuka porusza niejedno oko, serce i umysł (nie wyłączając piszącego te słowa).

Konkluzja

Zwazywszy na wagę tematu podjętego przez mgr Michała Kastorego w malarskich cyklach, a także sposobu jego przedstawienia i oryginalnego, autorskiego warsztatu oraz dysertację ujawniającą jego umiejętności w prowadzeniu samodzielnych badań artystycznych należy stwierdzić, iż jego rozprawa doktorska zatytułowana ***Wobec Obrazów*** spełnia wymagania określone w zapisach Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, tzn., że jest to oryginalne dokonanie artystyczne oraz, że pan Kastory wykazuje się ogólną wiedzą z zakresu sztuki i jest gotów do samodzielnej pracy artystycznej.

W związku z powyższym wnioskuję do Prezydium Rady do Spraw Stopni Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie o nadanie panu Michałowi Kastory stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki.

