

Prof. dr hab. Andrzej Bednarczyk  
Wydział Malarstwa  
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki  
w Krakowie

Kraków, dnia 29 sierpnia 2019 r.

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej sporządzona  
w związku z przewodem doktorskim i na zlecenie Rady Wydziału Malarstwa i Rysunku  
Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu**

Dziekan Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu dr Tomasz Kalitko pismem (XDD/28/2019) z dnia 3 lipca 2019 r. poinformował mnie o decyzji Rady Wydziału o wyznaczeniu mnie na recenzenta rozprawy doktorskiej w przewodzie pani mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej. Do pisma została dołączona dokumentacja przewodowa, na podstawie której sporządzam niniejsze opracowanie.

**Dane biograficzne, przebieg pracy zawodowej i dorobek artystyczny**

Joanna Gryzińska-Jasińska, córka Teodora i Mieczysławy urodziła się w 5 marca 1990 roku w Szamocinie. W 2009 roku rozpoczęła studia artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Jest podwójną absolwentką macierzystej uczelni, gdzie w 2014 roku uzyskała tytuł magistra sztuki na kierunku Malarstwo, w specjalności Malarstwo Sztalugowe oraz w tym samym roku na kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, w specjalności Strategie Kuratorskie i Promowanie Kultury. Ścieżkę edukacji specjalistycznej uzupełniła w 2013 r. uczestnicząc w szkoleniu z zakresu zarządzania kulturą zorganizowanym przez Narodowe Centrum Kultury w Warszawie. W latach 2012-2013 współpracowała z redakcją miesięcznika „IKS” oraz portalem internetowym [www.kultura.poznan.pl](http://www.kultura.poznan.pl) a w latach 2014-2017 jako współpracownik terenowy w firmie Mintel. Jest autorką dwóch wystaw indywidualnych w Chodzieżu (2015) oraz Wrocławiu (2016). W latach 2010-2017 uczestniczyła w dziewięciu wystawach zbiorowych w Łodzi, Poznaniu, Żyrardowie, Krakowie i Wrocławiu.

## Analiza rozprawy pisemnej

Tekst rozprawy doktorskiej liczący trzydzieści stron wraz z kartą tytułową, spisem treści, ilustracjami i bibliografią, zbudowany jest w formie czterech rozdziałów poprzedzonych przedmową i domkniętym zakończeniem.

Ani na stronie tytułowej, ani we wstępie nie ma informacji, że jest to rozprawa doktorska, a nie na przykład magisterska, czy licencjacka.

W przedmowie autorka nakreśla główne zagadnienie rozważań. Jest to, jak sama pisze: *pojmowanie obrazu jako nośnika pamięci i zapisu przeżyć, w sposób łączący ze sobą formy malarskie ze słowem pisanym. Tematem przewodnim [...] jest proces twórczy jako notowanie i dokumentacja wrażeń, [...] oraz zatarcie granic pomiędzy szkicem a obrazem* (s. 4). Jako swój cel podaje: *uzasadnienie własnych działań twórczych poprzez odwołanie się do konkretnych twórców i zagadnień z historii i teorii sztuki* (s. 4). Dlaczego odwołanie do innych twórców miałyby być uzasadnieniem własnych poczynań? Jest to zaiste scholastyczna postawa, tam bowiem warunkiem uznawalności ferowanych twierdzeń była ich niesprzeczność z *auctoritates*. W obecnym paradygmacie oryginalności należałoby raczej wykazać odmienność i swoistość własnych działań twórczych wobec poprzedników i pobratymców artystycznych.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym „*Obsesyjność zapisu. Malarstwo jako nośnik pamięci i forma dokumentacji doświadczenia*” doktorantka podążając za Johnem Deweyem i na podstawie odniesień do twórczości Jeana-Michela Basquiata oraz Fridy Kahlo, kreśli koncepcję sztuki rozumianej jako doświadczenia rozpisanego w czasie, w opozycji do taszystowskiego natychmiastowego i emocjonalnego wyładowania treści nieuświadomionych. To ostatnie arbitralnie określa zwyczajowym i współczesnym pojmowaniem ekspresji, zaś ich połączenie proklamuje jako najbliższe własnemu procesowi twórczemu. W tym krótkim tekście pojawia się kilka błędów i nieścisłości pojęciowych. Omawiając prace Fridy Kahlo autorka określa ich aspekt pikturalny jako dokument, a tekst umieszczony w obrazie jako komentarz. Jednak teksty te są immamentnym i pełnoprawnym składnikiem dzieła pozostającego nierozzerwalną jednością. Dokument może być opatrzony komentarzem, ale nigdy nim nie jest sam w sobie. Autorka pisze, że komentarz zapisany jest *stricte* na płótnie, podejrzewam zaś, że chodziło tu o zapis dokonany został bezpośrednio na płótnie, a nie ściśle, dokładnie na płótnie, jak chciałoby słownikowe znaczenie tego łacińskiego wyrazu (s. 8). Na tej samej stronie znajduję rozważania o własnej symbolice artysty, które to pojęcie często jest nadużywane w odautorskich tekstach. Wystarczyło jednak krótkie wyjaśnienie o procesach przeobrażania uniwersalnych symboli we własne, żeby utrzymać czytelność wywodu. Wprawdzie z niejaką podejrzliwością odnoszę się do twierdzeń o uniwersalności symboli ze swej natury przyporządkowanych do kontekstu konkretnych kręgów kulturowych i pytam, czy raczej nie mówimy wtedy o archetypach oraz wątpię, czy idiolektycznie zindywidualizowany przez artystę symbol jest nadal symbolem, ale to już jest pole do dyskusji a nie podważania jakości tekstu dysertacji.

Koherentne bytowanie wzajemnie heterogenicznych elementów kompozycyjnych w dziele sztuki jest tematem drugiego rozdziału zatytułowanego „*Pismo, rysunek, malarstwo – współistnienie i przenikanie form w dziele dla intensyfikacji wrażenia i pełniejszego zapisu doświadczenia*”. W rozważaniach tych doktorantka podąża za Davidem Diringerem i jego definicjami alfabetycznych i niealfabetycznych systemów piśmienniczych, by na przykładach

dzieł Wassyli'ego Kandinskiego, Cy'a Twombly'ego i Jeana-Michela Basquiata wywieść twierdzenie o synestetycznym współuczestnictwie heterogenicznych form artykulacji w jednorodnej kompozycji artystycznej. I do tej części rozważań wkrały się błędy i niedopatrzania, które nie pozwalają mi podążać za tokiem wywodów. Na przykład pozostaje dla mnie tajemnicą, dlaczego według autorki notatka jest efemeryczna, (czyli krótkotrwała, szybko przemijająca), oraz fragmentaryczna, (czyli stanowiąca część domniemanej lub pamiętanej większej całości) (s. 10). Prawdopodobnie chciała opisać notatkę, jako metodę szybkiego chwytania ulotnych i nieskodyfikowanych językowo, nieopracowanych jeszcze formalnie myśli. Zwykłym niechlujstwem pojęciowym i edytorskim jest pomylenie dziejów sztuki z dziejami historii sztuki (s, 11), czy też połączanie części zdania: *Rozszyfrowanie tekstu nie na pierwszy plan* (s. 13). Merytorycznie zaś nie zgadzam się z tezą, że obraz oparty na mapach myśli jest w pełni zrozumiały i czytelny jedynie dla autora (s. 17). Żaden bowiem autor nie dysponuje pełnym zrozumieniem własnego dzieła, ale to już jest pole do polemiki. Umieszczona na następnej stronie charakterystyka kompozycji obrazu „*Medicine*” (2019), jako elementów tworzących narrację, którą można czytać rozpoczynając od dowolnego punktu obrazu, w dowolnej kolejności i kierunku, w podanej formie dotyczy każdego obrazu i jako taka jest banałem. Autorce zapewne chodziło o sposób odczytywania umieszczonych w obrazie sentencji, ale nie zostało to napisane *expressis verbis*.

Rozdział trzeci, zatytułowany „*Szkic jako obraz, obraz jako szkic – zatarcie granic i problem kolejności procesu twórczego*”, został poświęcony analizie własnych poczynań kreacyjnych autorki rozpatrywanych w kontekście procedur stosowanych przez Gerharda Richtera, Cy'a Twombly'ego i Jeana-Michela Basquiata, ze szczególnym podkreśleniem problemu aktów wolicjonalnych, poniechań pierwotnych intencji i zjawiska „podążania za obrazem”. Sygnalizuje problemy aksjologiczne pojawiające się w trakcie pracy nad obrazem, by po rozważeniu funkcji notacji szkicowej wprowadzonej w finalny stan dzieła opracowanego przejść do przykładowego opisu procesu powstawania własnej pracy zatytułowanej „*Watergate i widok na Kredkę*” (2017-2019). Również w tej części pracy zdarzają się błędy i nieściśłości pojęciowe, jak w zdaniu: *Jego [procesu twórczego] wartość dla artysty stanowi o podejmowanych przez niego krokach, o tym czy bardziej wartościować pierwotny zamysł czy dać prowadzić się dziełu, w sposób nieprzewidywalny i zaskakujący.* (s. 21), gdzie zapewne chodziło o „bardziej, wyżej cenić” lub „uważać za bardziej wartościowy”, a nie „wartościować”, czyli gatunkować, klasyfikować, przyporządkowywać. Początek zdania: *Diametralna ingerencja w płótno czyni z obrazu palimpsest [...]* (s. 23), nie musi być uznany za niepoprawny, ale na pewno jest nieściśły, a poza tym to nie kategoryczność ingerencji, czy diametralna zmiana koncepcji dzieła, a raczej sposób jej wprowadzenia pozostawiający częściowo widocznym stan sprzed jej dokonania skutkuje palimpsestowością kompozycji.

Ostatni, czwarty rozdział zatytułowany „*Zdążyć przed niepamięcią – płótno jako synestetyczny notatnik*”, dotyczy osobistych doświadczeń autorki. Deklaruje w nim postawę kronikarza i dokumentalisty synestetycznych wrażeń wzbudzanych przez zdarzenia i bodźce odbierane różnymi zmysłami, a następnie zinterpretowane prze to, co niewidzialne dla oka. Choć rozdział ten zawiera cenne informacje o źródłach, powodach i metodach pracy twórczej, to znów z niejakim mozołem muszę informacji tych zawartość domniemywać. Już w pierwszym zdaniu: *Malarstwo to notatnik wrażeń, w którym gromadzę to, co ujrzone*

*i realistyczne* (s.25), domniemuję, że chodzi o to, co ujrane i realne albo realistycznie dojrzone i zanotowane, czyli stanowiące wierne, zgodne z obserwacją odtwarzanie rzeczywistości. Na kolejnej stronie autorka wyjaśnia synestezję, jako *zdolność kojarzenia ze sobą wrażeń odbieranych przez różne zmysły*, co brzmi dokładnie odwrotnie niż słownikowe i encyklopedyczne wyjaśnienie znaczenia tego terminu jako odbieranie wrażeń zmysłowych różnego typu, pozostających względem siebie w stosunku ekwiwalentów, przy bodźcu działającym na jeden tylko zmysł. Zapewne mamy tu do czynienia nie z pomyleniem pojęć a raczej z niezgrabnością językową. Nie wiem też co znaczy fraza: [...] *pozwała mi – w dosłownym sensie zanotować natłok myśli poprzez wrażenie* [...] (s. 27) i nie jestem w stanie tego znaczenia wywieść ani z konstrukcji zdania, ani z jego kontekstu.

Za istotny brak formalny rozprawy muszę uznać brak spisu dzieł wchodzących w zakres rozprawy.

Resztę błędów i słabości analizowanego tekstu pomijam.

Tekst rozprawy doktorskiej pisany jest niezdarnie i zawiera merytoryczne, pojęciowe i stylistyczne błędy. Przeprowadzone w nim analizy obarczone są nieuprawnionymi generalizacjami, logicznie wątpliwymi wywodami oraz zbyt daleko posuniętymi skrótami myślowymi. Wady te wraz z nadużywaniem frazy „dla mnie”, obniża jego dyskursywność, a więc uniemożliwia podjęcie z autorką sensownej polemiki. Z drugiej strony stwierdzam, że nie nosi znamion manifestu, który przecież jest w pełni uprawnioną formą refleksji artysty, dającym tak cenne odautorskie spojrzenie na źródła, intencje i tezy artystyczne. Mógłbym wtedy pominąć wymogi dyskursywności, ale nie wewnętrzną spójność wyводу.

Ostatecznie stwierdzam, że tekst rozprawy doktorskiej mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej nie spełnia wymogów nakładanych na tego typu opracowania przez 8 poziom Europejskiej i Polskiej Ramy Kwalifikacji.

### **Analiza dzieła**

Artystyczną część rozprawy stanowi zestaw siedmiu prac malarskich na płótnie powstałych w latach 2017-2019. Dokumentacja przewodowa nie podaje techniki, w jakiej zostały stworzone, co utrudnia nieco domniemanie wartości malaturowych jedynie na podstawie reprodukcji xero i na ekranie monitora. Zakładam, że mam do czynienia z techniką akrylową. Wszystkie, poza jednym kwadratem, są w układzie poziomym, co wraz z obecnym w pięciu z nich wprost lub sugerowanym motywem horyzontu nadaje im charakter pejzaży i widoków wewnątrz. Piszę „charakter” gdyż pejzażowość jest tu mocną lub delikatną sugestią, zasadą kompozycyjną a nie bezpośrednim motywem przewodnim. To oderwanie od „widokowości” konkretnej przestrzeni stanowiącej motyw kompozycji kieruje prace te raczej ku wyrazowi przestrzeni mentalnej niż fizycznej. Jak określiłby to C. G. Jung, treści te są bardziej faktami psychicznymi, a więc nieweryfikowalnymi ani falsyfikowalnymi poza jaźnią autorki niż możliwymi do interpersonalnej obiektywizacji faktami/zdarzeniami świata fizycznego. Jeżeli zaś zachowam przekonanie o ich fizycznej proveniencji, nabierają cech „facebookowych”, jak określił by je Jacek Dukaj, bezpośrednich transferów przeżyć, szczególnie w przypadku obrazów „Światła i neony I” (2018) oraz „Światła i neony II” (2019). Takie odczytanie głównej zasady kompozycyjnej tych obrazów czyni je osobistymi do tego stopnia, że ich recepcja ma w sobie coś w wojerystycznej nieprzyzwoitości. Cóż, zdaje się to

być prawdą przy obcowaniu z nimi w niewielkim formacie komputerowego ekranu. Zapewne wrażenie to słabnie wobec sporych rozmiarów oryginałów, który odbiera im intymność.

Wszystkie prace zostały zbudowane z połączenia form przynależnych do trzech porządków wyrazowych: przedstawień, abstrakcji i pisma, rozmieszczonych w homogenicznych układach kompozycyjnych. Wzajemne relacje tych trzech dróg artykulacyjnych w każdym obrazie pozostają ze sobą w relacji nadrzędności skonfigurowanych w odmienny sposób.

I tak w obrazie „Czerwony Pył” (2017-2018) warstwa przedstawieniowa została wygaszona niemalże do zera. Abstrakcyjne plamy malarskie i linie piśmienne równoprawnie przeplatają się w horyzontalnym dukcie gestów tworząc coś na kształt pejzażu ulotnych strzępków myśli.

Obraz „Medicine” (2019) rozpięty jest pomiędzy umieszczonym w dolnym lewym rogu przedstawieniem pomiętej draperii, w centralnym miejscu przedstawieniem obrazu wklejonego w obraz, sugestią diagonalnych snopów światła, amorficznych plam malarskich i kilku bloków pism i notacji kardiologicznej, zaś horyzontalna linia krawędzi podłogi wprowadza grawitację i czyni obraz ten przedstawiającym.

Podobną funkcję pełni horyzont w obrazie „Mewa” (2018-2019) i pozostawiałby kompozycję przepięknie niedomykalną gatunkowo, gdyby nie tytułowy motyw mewy umieszczony w dolnej prawej kwarcie pola obrazowego.

Obydwie kompozycje „Światła i neony I” oraz „Światła i neony II” w swoim charakterze zdecydowanie skłaniają się ku przedstawieniu pejzażowemu który niejako wchłania, wprzęga w siebie abstrakcyjność i piśmienność form. Obydwa też zdają się być adekwatnym wyrazem funkcjonowania pamięci w umyśle wprowadzonym monotonią nocnej podróży w stan odrętwienia i bombardowanym potężną ilością szybko następujących po sobie wrażeń zmysłowych. Stąd też mój interpretacyjny zwrot ku pejzażowi mentalnemu.

Obraz zatytułowany „Zanim” (2018) mógłby zostać potraktowany pokrewnie do obrazu „Czerwony pył”, gdyby nie zabieg malarskiej symulacji formy papierowej taśmy samoprzylepnej, za pomocą której częstokroć wieszamy na ścianach pracowni nasze notatki. Ten sam zabieg formalny odnajduję w obrazie „Watergate i widok na Kredkę” z tym, że tutaj malarsko opracowany motyw taśmy klejącej symuluje przytrzymywanie faktycznie wklejonych w obraz kartek papieru. Opisana tu przeze mnie metoda malarskiej symulacji lokuje te prace w bogatej tradycji *trompe l'oeil*, tej szczególnej gry z iluzją, w której – jako szczególnego rodzaju reprezentacji – można uoatrywać narodzin samoświadomości malarstwa (Louis Marin, Jean-Jacques Wunenburger, Hans Belting). Nie mogę się pozbyć żalu, że doktorantka w opracowaniu teoretycznym nie odniosła się do tego zjawiska i takich twórców, jak Johann Heinrich Füssli, William Michael Harnett, John Frederick Peto, John Haberle czy Cornelius Norbertus Gijsbrechts.

Budowana przez doktorantkę takimi metodami wizualna *consonantia* heterogenicznych form zdaje się być wielce interesującą, chociaż w tym dążeniu do osiągnięcia owej klasycznej *symmetrii* zatraciła proklamowaną w tekście rozprawy intencję restytucji szkicu, jako końcowego efektu procesu twórczego, oraz traktowania pola obrazowego jako mapy myśli (s. 26). Stało się tak dlatego, że wszystkie elementy pojawiające się w obrazie zostały wprzęgnięte przez autorkę w ścisłą formułę kompozycyjną, w której nie pozostało miejsce na przypadkowość lokalizacji. Ponadto trzeba stwierdzić, że autorka

wprowadzając heterogeniczne metody artykulacji do jednej kompozycji dokonała ich translacji na jednorodny język malarski w którym ich gatunkowa odmienność została przez niego pochłonięta i zunifikowana. Tak więc mamy do czynienia nie tyle z zapisem, notatką, szkicem, mapą umysłu, co z ich malarskimi imitacjami.

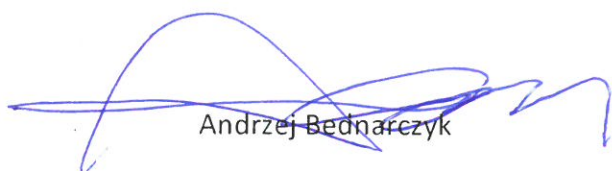
Owych faktów nie podnoszę jako wad przedstawionej mi do oceny pracy artystycznej, gdyż zgodność intencji artystki z uzyskanymi efektami wyrazowymi nie jest warunkiem *sine qua non* do uznania ich wartości. Poddaję je jednak jako pole do rozważań nad doborem adekwatnych form i metod wyrazowych do zakładanych celów (o ile takie istnieją).

### Konkluzja

Mgr Joanna Gryzińska-Jasińska z powodzeniem przeszła wszystkie etapy edukacji artystycznej wymagane prawem do ubiegania się o uzyskanie stopnia doktora. Jej dorobek artystyczny, choć skromny, daje świadectwo aktywności twórczej i jej obecności w życiu kulturalnym kraju. Artystyczna część rozprawy doktorskiej, choć w jakimś stopniu pozostająca w niezgodzie z proklamowanymi w tekście opracowania intencjami, nosi znamiona oryginalności i jako taka może być uznana za swoiste rozwiązanie problemu artystycznego. Precyzując stwierdzam, że moja ocena oryginalności kształtuje się zależnie od przyjętej miary. Wobec binarnej miary rozpatrywane tu prace są jednoznacznie oryginalne, to znaczy, że nie noszą żadnych znamion artystycznego plagiatu. Jeżeli oryginalność potraktuję stopniowalnie to stwierdzam, że są one z ledwością oryginalne, czyli że użyty w nich język malarski raczej podąża za wzorcami niż przekracza je tworząc swoisty, indywidualny kod semantyczny i (jak pisała w dysertacji) własną symbolikę autorki. Jeżeli zaś za oryginalność uznam zdolność dzieła lub strategii do reorganizacji i redefinicji dyskursywnego pola sztuki, to ich oryginalność prawdopodobnie jest tutaj zaniedbywalnie mała, ale miarę tę napomykam dla porządku, nie oczekując jej spełnienia od doktorantki.

Tekst rozprawy doktorskiej jest obarczony tak dużą ilością błędów, że wejście z nim w dyskursywną polemikę i podjęcie prób falsyfikacji twierdzeń staje się niemożliwym. Dobór artystów i teoretyków stanowiących punkty odniesienia do twórczości doktorantki jest dokonany zbyt arbitralnie, jedynie w zgodzie z osobistymi preferencjami autorki co, choć w pewnym stopniu oczywiste i dopuszczalne w sztuce, nie pozwala stwierdzić poziomu rozpoznania przez nią aktualnego stanu wiedzy. Kardynalną wadą rozprawy jest fakt, iż postawy artystów przyjętych za punkty odniesienia do jej własnej twórczości zostały potraktowane jako: *uzasadnienie dla stosowanych [...] rozwiązań malarskich* (s. 28), a nie jako punkt odniesienia do stworzenia samodzielnego, pozostającego w polemicznym dyskursie, stanowiska artystycznego.

W związku z powyższym, uznając prymarność części artystycznej doktoratu wobec opracowania teoretycznego, wnioskuję o skierowanie rozprawy doktorskiej pani mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej do poprawy.



Andrzej Bednarczyk