

Recenzja pracy doktorskiej *Czuły czynnik rzeczywistości. W poszukiwaniu współodczuwania* mgr Zuzanny Dolegi, sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, przygotowana na prośbę Rady Naukowej ds. stopni w dziedzinie sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wstęp

Wysoki poziom artystyczny i naukowy oraz objętość pracy doktorskiej Zuzanny Dolegi przełożyły się na objętość mojej recenzji, która znacznie przekracza zwyczajowo przyjętą liczbę stron. Merytoryczne zrecenzowanie tej wartościowej pracy okazało się możliwe na 14. stronach. Przy czym ograniczyłem do niezbędnego minimum informacje, które już znajdują się w dokumentacji przewodu doktorskiego. Chodzi o *Dane personalne* oraz zestawienie wystaw do *Oceny dotychczasowego dorobku artystycznego*. Recenzja zostanie wcześniej opublikowana na stronie internetowej ASP, więc do odczytania w finale przewodu doktorskiego wybiorę tylko najistotniejsze fragmenty.

Dane personalne

Zuzanna Dolega studiowała na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku. W 2015 roku obroniła pracę dyplomową w pracowni prof. Teresy Miszkin i prof. Marii Targońskiej. Obecnie pracuje w macierzystej uczelni na stanowisku asystentki w Pracowni Rysunku Konceptyjnego prof. Romana Gajewskiego. Prowadzi także przedmiot *Warsztaty kolażu i koloru* oraz zajęcia na podyplomowych studiach arteterapii. We własnej pracy artystycznej rozwija technikę pirografii, którą łączy z wieloma innymi technikami i działaniami interdyscyplinarnymi o charakterze artystyczno-naukowym. Pełne dane znajdują się w dokumentacji przewodu doktorskiego.

Ocena dotychczasowego dorobku artystycznego

Na podstawie listy osiągnięć znajdującej się w dokumentacji (*Opis dorobku artystycznego*), która obejmuje lata 2012–2020, odnotowuję, że Doktorantka miała 12 wystaw indywidualnych i uczestniczyła w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Wielokrotnie była stypendystką i laureatką nagród za osiągnięcia artystyczne. Brała również udział w kilku plenerach i rezydencjach. Załączona do dokumentacji lista *Wybranych dodatkowych osiągnięć* świadczy o dużej aktywności Doktorantki w skali krajowej i międzynarodowej, o działalności animatorskiej i współpracy z różnymi podmiotami kultury. Pełny opis dorobku i aktywności społecznej znajduje się w dokumentacji. Na podstawie tej dokumentacji i innych dostępnych źródeł oceniam dotychczasowy dorobek artystyczny Zuzanny Dolegi pozytywnie.

Ocena części teoretycznej pracy doktorskiej

Swoistym odniesieniem autobiograficznym dla Doktorantki stała się świadomie niedoczytana przez nią *Gra w klasy* Julio Cortáзара. Doktorantka postawiła tezę, że „współodczuwamy, spotykając się w dziele”. Ale nie chodzi jej o „uniwersalizowanie odczuwania”, gdyż zdaje sobie sprawę, że autentyczne współodczuwanie może być tylko dobrowolne. Jednocześnie rozprawa Dolegi to autokomentarz do własnej twórczości. „Pragnę nakreślić zarówno znakowy, jak i językowy wymiar dzieła, podkreślić wagę roli ognia w kreowaniu przez mnie nowych narracji oraz w procesie ocalania poprzez destrukcję, a następnie określić zasady gry i jej zasadność na tle właściwego sztuce wizualnej języka” (str. 28.). Doktorantka przypomina, że „W językoznawczym ujęciu Ferdynanda de Saussure’a znak nigdy nie istnieje sam, tylko uwikłany jest – choć często nietrwale – w ciąg znaczeń, które pociągają za sobą lawinę sensów – szereg znaczeń, skojarzeń i domysłów; niekoniecznie muszą one pociągać (w rozumieniu emocjonalnym) czytelnika, widza – którego wolałabym nazywać uczestnikiem, a więc i poniekąd współsprawcą całego semantyczno-semiotycznego zamieszania” (str. 28.). Autorka rozprawy zapowiada „porzucenie” językoznawczego i neuroestetycznego tropu „na rzecz otwarcia na współodczuwanie i hermeneutyki odczuwania”. Tu, w rozprawie pojawia się kategoria „dziecięcego zadziwienia światem”. Doktorantka dopuściła też możliwość wprowadzenia wątków, których poruszenia wcześniej nie zakładała, bo słusznie nie chce być zakładniczką z góry wybranej problematyki i pierwotnie przyjętej tezy.

Proponując termin „eschatologia odczuwania”, jednocześnie interpretuje hermeneutykę odczuwania i określa zakres swojej pracy. Tej niematerialnej, którą jest odczuwanie, i tej materialnej, którą jest twórczość artystyczna – konkretne dzieło i także słowo, czyli *logos*. Słowo to poważna rzecz. Giovanni Reale ujął to tak: „*Logos* jako zasada prawdziwości – poprzez prawa myślenia, poznania i mówienia – jest przedmiotem właściwym logiki; *logos* jako zasada ontologiczna kosmosu jest przedmiotem fizyki (rozumianej w sensie pierwotnym, przedsokratycznym, jako nauka o *physis*); wreszcie *logos* jako zasada kierująca do celu, to znaczy jako zasada, która określa sens każdej rzeczy, a zatem także cel i powinności człowieka, jest przedmiotem etyki”¹. W tym miejscu pozwolę sobie dodać jeszcze jeden krótki cytat, który – być może – będzie dla Doktorantki interesujący. „Logika jest moralnością myśli i języka” (Jan Łukasiewicz). Zauważę również, że wieszczenie końca przemawia do wyobraźni może bardziej niż poszukiwanie początku. Wszakże początek już był, a koniec dopiero będzie...

Nie zdołam, nawet w rozszerzonych ramach recenzji, podjąć dialogu z Doktorantką na temat wszystkich kwestii zawartych w jej rozprawie. Niektóre tylko odnotuję. To rola słowa jako intencji, inkantacji i afirmacji powiązanej przez Doktorantkę z krytyczną diagnozą kulturową w kontekście pojęcia uważności i komercjalizacji stylu życia. Punktem wyjścia (albo raczej wejścia w interesującą ją problematykę) Doktorantka uczyniła pojęcie intencji w wersji sformułowanej przez Ricoeura. Myśl Doktorantki, że „po spotkaniu z dziełem nigdy nie wracamy tacy sami” ma charakter

¹ Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, tom III, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 333.

fenomenologiczny i staje się dobrą pozycją do wspomnianej przez nią afirmacji, ale Doktorantka – o czym przekonałem się w dalszej części rozprawy – idzie jeszcze dalej w swoim myśleniu o współodczuwaniu przez sztukę i słowo. Przedmowę do rozprawy kończy zdaniem: „Według hermeneutyki, cytując za Gadamerem, język nie jest jednak narzędziem, a sztuka najpełniej objawia się jako rozmowa” (str. 34.).

Część I rozprawy jest poświęcona szeroko rozumianemu znakowi i potrzebie znaków w życiu, kulturze i sztuce. Doktorantka kontynuuje krytyczną diagnozę stanu naszego człowieczeństwa. Cytuję: „Idąc na skróty, zamiast skracać dystans i zbliżać się do siebie, zaczęliśmy się stopniowo oddalać, również od nas samych. Staliśmy się zamkniętą w pudełku, osobliwą, niekiedy karykaturalną reprezentacją nas samych, również i wobec nas samych. Szukając namiastki wirtualnego utulenia zaczęliśmy kondensować uczucia i kompresować myśli do (nie)limitowanych znaków, ograniczonych baterią w telefonie lub lapt opie, czy prędkością Internetu. Przebudźcowanie i lęk przed tym, że oto omija nas świat – również i ten wirtualny, który nagle zaczął rozpierać jakiegokolwiek ramy czasowe – sprawiły, że słów zaczęło braknąć, wątki urywały się niedokończone, sygnał nie docierał do odbiorcy, a moc przekazu słabła, gubiła się w gąszczu znaków bez znaczenia” (str. 41.). Diagnoza Doktorantki jest wyrazem jej autentycznego przejęcia się światem i została wzmocniona znajomością literatury przedmiotu, a konkretnie np. nawiązaniem do Barthesa (*Mit i znak*) i Derridy (*Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*).

Doktorantka wplata w swój socjologiczno-filozoficzny wywód o ewolucji znaku refleksje odnoszące się do specyfiki jej własnej pracy artystycznej. Cytuję: „Mówiąc o mocy i sprawczości słów – tych, które pozostały, jak i tych, które zostały wymazane, wypalone z kart, ukrywając się za reprezentacją tego, co ocalałe – dotykam znakowości i języka w wymiarze, który wykracza poza językoznawcze ujęcie w ścisłe naukowym rozumieniu” (str. 42.). Doktorantce nie chodzi o symboliczną warstwę znaku, lecz o jego funkcję wspólnototwórczą. I nie tylko o to. Cytuję: „Okazało się, że od początku chodziło mi, jako twórczyni, osobie poszukującej, wątpiącej i tęskniącej za poznaniem i wychwyceniem rezonansu czułego współbrzmienia z samą sobą, o dojście do granic poznania i zbadanie ich, o niemy dialog, który przywodzi na myśl wiadomości wysyłane przez człowieka w przestrzeń kosmiczną z nadzieją na podskórne zrozumienie intencji i ogarnięcie bagażu doświadczeń, choć bez ich narzucania, bez pewności i tak naprawdę bez oczekiwania na to, że ktokolwiek je usłyszy, odczyta, a nawet odpowie” (str. 45.).

Chciałbym odpowiedzieć Autorce tych słów, że pragnienie poznania granic poznania już jest doświadczeniem tych granic. Można tę granicę zobaczyć znieruchomiłą w kolekcjach muzeów historii naturalnej, w naukach ścisłych, ale również w nas samych i naszej wyobraźni. Granice poznania przez słowo wskazuje poezja. Na przykład *Boska Komedia* Dantego (polecam nowy przekład J. Mikołajewskiego), a także wiersze Białoszewskiego, Ficowskiego, Różewicza, Szyborskiej i wielu innych. Granice poznania odślaniają niektóre obrazy. W *Sześciu dniach stworzenia* (1668) Michael Willmann przedstawił początek świata w formie czarnego trójkąta w lewym górnym rogu obrazu. Zrobił to prawie 250 lat przed Malewiczem...

Rozważania Doktorantki to panoramiczne ujęcie interesujących ją problemów. Jej myśli zapuszczają się w głąb wszechświata, kiedy opisuje swoją fascynację badaniami kosmicznymi i obrazem Ziemi widzianej z kosmosu. Przypomnę – w ramach dialogu – że jednym z pierwszych, którzy opisali swoje przeżycie widoku Ziemi jako planety był Antoine Saint-Exupéry. Jego *Ziemia, planeta ludzi* to także rzecz o pragnieniu wspólnoty ludzkiej (i współodczuwania) w jednoczesnym poczuciu samotności.

W *Części I* rozprawy Doktorantka wyodrębnia grupę znaków zwanych „szczególnymi” i „osobistymi”. Opisując je, nadaje im walor ikonograficzny. Blizny, piętna, tatuaże, znamiona (także te o pochodzeniu chorobowym) okazują się atrybutami naszej podmiotowości i zarazem przedmiotowości. Doktorantka ma specyficzne doświadczenie twórcze, którym jest pirografia, i dzięki niemu może odpowiedzialnie pisać o styku znaczącego ze znaczonego, oraz odnosić to doświadczenie do ludzkiego ciała jako powierzchni anektowanej przez różne znaki. Przez *The Pillow Book* Greenaway’a wkracza w krainę kaligrafii. Nawiązuje do twórczości Zang Huan i Jenny Holzer, która w swej sztuce posługuje się „nagim” słowem (tekstem).

Przeskok od znaku kaligraficznego, przez tekst do gestu, którym jest międzynarodowy bezdźwięczny znak-sygnal ratunkowy „pomóż mi”, uzmysławia skalę problematyki poruszonej przez Doktorantkę. W tym miejscu rozprawy można skonstatować, że każdy znak i każdy gest ma swoje znaczenie. Dodałbym, że pomocą w zrozumieniu gestów, podobnie jak w zrozumieniu znaków lokalnych, opisanych przez Doktorantkę w przedmowie, jest po prostu doświadczenie życiowe.

Wsparcie zasadności własnych przeświadczeń stanowi dla Doktorantki przykład Barthesa i jego grafie. Jest nim także lektura *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czajny i twórczość Romana Opałki. Cytuję: „W swoich pracach z nurtu pisma asemicznego pozwalam ‘mówić’ tylko znakom osobistym, a obraz jest nimi (dosłownie) naznaczony. Sens właściwy znaków pozostaje ukryty, wypalony” – wyznaje Doktorantka (str. 61.). „Generuję tęsknotę za punktem odniesienia, za obecnością, istotą poznania. Bardzo aktualne staje się więc pytanie o związek obrazu z nieobecnością, z brakiem” (str. 61.). Mądrość rozważań Doktorantki polega na tym, że ona liczy się z tym, czego nie wie i nigdy nie będzie wiedzieć. Bez tego paradoksu (paradoksu Sokratesa) nie byłoby filozofii i sztuki.

Podjęta przez Doktorantkę próba uchwycenia „przestrzeni współodczuwania” w formie obrazu-znaku prowadzi do refleksji nad percepcją i fenomenem widzenia oraz „okiem widza”. „Wyzwalam znak z dosłowności, z przesytu znaczeń, które ingerowałyby w osobistą przestrzeń odbiorców, przytłaczając instruowały go, jak widzieć i dostrzegać wizualne. I choć na początku, podczas tworzenia, jestem w kontrze do odbiorcy, ‘po drugiej stronie lustra’, to gdy dzieło jest skończone, wychodzę ku niemu, aby móc ponownie stanąć obok, a nie (na)przeciw” (str. 62.). Wątek rozprawy, którym jest własna twórczość Doktorantki, pojawia się jak skrzyżowania na drodze. Doktorantka łączy go z krytyką nacechowaną społecznie i stawianiem ważnych pytań. Cytuję: „Ważne pytanie: kiedy ów obraz-znak staje się miejscem (spotkania, kontemplacji), a kiedy bywa dla nas rodzajem nie-miejsca? Może nie-miejscem zostają znaki zdigitalizowane w przestrzeni wirtualnej? Czy komunikujemy się ze sobą łatwiej, gdy znak należy do miejsc, czy do nie-miejsc? Czy jesteśmy w stanie stworzyć rodzaj obrazu pojemnego, zapraszającego, który spełniałby kryteria nie-miejsca, a jednocześnie był ciągle ‘nasz’, subiektywny?” (str. 63.).

Doktorantka stawia też problem etycznej wagi słowa. Pisze o słowie: „To przysięga, deklaracja i obietnica w jednym. Dając słowo (a więc *logos*), wchodzimy w relację ze zdarzeniem (znaczeniem), dajemy zakletą w nim wartość, zbiór praw i prawd o świecie, o problemie, o sobie”. Słychać w tych zdaniach echo filozofii dialogu m.in. Emmanuela Lévinasa. Słowo (język) jest zobowiązaniem do prawdy, atrybutem wiarygodności mówiącego/piszącego i zaufania słuchającego/czytającego. Autorka wie, jak zobowiązujące są konsekwencje dania słowa komuś i sobie samej, bo w kontekście tej wiedzy wspomina o domu rodzinnym, wychowaniu w szczerości i poczuciu bezpieczeństwa oraz przekonująco idealizuje dzieciństwo. Ale chyba nie byłaby sobą, gdyby nie połączyła tych rozważań z krytyką społeczną, w której porusza np. problem zanieczyszczenia hałasem i jego skutkami dla naszego zdrowia.

Doktorantka chce, jak zapewne większość ludzi, być rozumiana jako człowiek i artystka. Wyznaje, cytując: „Dążąc do określenia swojego miejsca w sztuce, szukałam właściwego moim oczekiwaniom języka. Języka, który byłby najbliższy niestabilności zrozumienia, wielowątkowy i na tyle pojemny, żeby móc nieść za sobą przekaz indywidualny, a zarazem dawać przestrzeń do znaczenia własnych śladów i do namysłu tak, by równocześnie nawiązywać do zmysłowego postrzegania świata i sztuki. Z tego połączenia wykryła się idea stosowania pirografii, scalającej moc formy, treści i gestu” (str. 67.).

Doktorantka przyznaje, że rozprawa „przechodziła szereg metamorfoz w sferze samej treści i struktury części teoretycznej” (str. 67–68.). Myślę, że metamorfozy, czyli procesualność, to zaleta tej pracy doktorskiej. Doktorantka opisała okoliczności zewnętrzne, w jakich powstawała jej praca (m.in. pandemia, „kryzys i utrata wiary w możliwość zrozumienia/bycie zrozumianą”). „W moim przypadku nawarstwione problemy komunikacyjne okazały się mieć podłoże spektrum synestetycznego postrzegania rzeczywistości, co – w warstwie artystycznej – dopełniło i uzasadniło poszukiwanie języka współodczuwania, działającego na wrażliwego odbiorcę” (str. 68.). Imperatyw wewnętrzny sprawił, że Doktorantka przezwyciężyła trudności. Może właśnie dzięki trudnościom rozprawa i praca artystyczna stały się jeszcze bardziej osobiste, otwarte na kontynuację, na współodczuwanie i zrozumienie.

Moment, w którym Doktorantka nawiązała kontakt z neurologami, neurobiologami i filozofami, był nie tylko zaspokojeniem potrzeby poznawczej, przejawem dociekliwości artystki i wejściem w relacje interdyscyplinarne, ale też początkiem poszerzenia przestrzeni współodczuwania o przestrzeń współpracy.

„Tym, co skłoniło mnie – z moimi inklinacjami do pirografii – do poszukiwań z pogranicza sztuki i neuroestetyki, to ich wielowątkowość oraz potrzeba dopowiedzenia, które kształtują się na kilka różnych sposobów ze znaków ocalonych przed wypaleniem. (...) Usilnie dążę do uchwycenia momentu, w którym najczulej i najbliżej spotykamy się ‘w dziele’ bez słów ” (str. 69.). Poszukiwanie zaczęło się od myśli o obiektywnym odczuwaniu i od pytań. Cytuję: „Czy istnieje coś takiego jak obiektywne odczuwanie? Czy możemy obiektywnie odczuwać?” (str. 70.). Pierwsze próby odpowiedzi, które daje Autorka, wydają się „błędzeniem” myśli, któremu jednak zawdzięczamy sąsiadujący z rozważaniami o obiektywnym odczuwaniu frapujący opis pirografii (str. 71–72.).

Nawiązując do myśli Doktorantki, dodam, że – moim zdaniem – odczuwanie jest obiektywnym faktem w tym sensie, że stanowi atrybut każdej żywej istoty. Każda istota, która posiada zmysły, odczuwa. Ale trudno mówić o odczuwaniu jednakowym, wspólnym wszystkim istotom, o którym moglibyśmy powiedzieć, że jest obiektywne. Odczuwanie nie może być obiektywne, ponieważ odczuwamy oddzielnie i różnie. Odczuwanie jest subiektywne i określa naszą podmiotowość. Tym, co nas łączy w odczuwaniu i zbliża do myśli, że ono może stanowić podstawę wspólnoty, jest tylko i aż podobieństwo naszych odczuć, które ukazuje kultura z literaturą i sztuką na czele. Możemy porównywać objawy naszych stanów wewnętrznych i na ich podstawie formułować obiektywne w swoim charakterze wnioski. Lecz gdyby samo odczuwanie było obiektywne, jednakowe dla wszystkich, byłibyśmy, co przerażające, tacy sami, a sztuka (dowód nieustannej rewaloryzacji naszych uczuć i poznania zmysłowego) niepotrzebna. To, rzecz jasna, mój subiektywny pogląd.

Wracając do wspomnianego wyżej opisu pirografii i rysowania ogniem, zacytuję spostrzeżenie Doktorantki: „chcąc zbliżyć się do odbiorcy, w istocie się od niego oddalam” (str. 73.). To bardzo przenikliwa uwaga. Trawestując ją, można powiedzieć, że im bardziej chcę zrozumieć drugiego człowieka, tym mniej mogę go zrozumieć. Wynika z tego m.in. taki wniosek, że kiedy chcę zrozumieć drugiego, moja podmiotowość musi ustąpić miejsca jego podmiotowości. I tak się dzieje w niektórych, niestety, rzadkich chwilach spotkania z drugim człowiekiem, kiedy naprawdę go słucham i kiedy jestem przez niego słuchany. Moja cierpliwość dla drugiego zostaje nagrodzona jego cierpliwością dla mnie. W takiej rozmowie nie mówimy jednocześnie, nie przerywamy sobie, dzielimy czas rozmowy w taki sposób, aby nikomu go nie zabrakło. I wtedy zdarza się cud współmyślenia i współodczuwania.

W latach 2014–2015 Doktorantka zafascynowała się neurohistorią sztuki, poszerzając swoje wcześniejsze zainteresowanie neuronaukowymi eksperymentami. Jej, jak pisze, „laboratoryjne wyekstrahowanie odczuwania miało się dokonać za pomocą czysto neuronaukowych eksperymentów. (...) Poprzez obiektywny (jak się zdawało) pomiar z pogranicza neuronauk miało zmaterializować się współodczuwanie w formie, która nie narzuca dogmatów, nie nawiązuje do osobistych przeżyć, nie posiada kontekstu. Współczesne metody neuroobrazowania oraz analiza neuroestetyczna pozwalają określić aktywność obszarów wzrokowych mózgu w spotkaniu z dziełem artystycznym” (str. 73.). Jednak okazało się, że to podejście zawiodło i Doktorantka przeżyła rozczarowanie.

W opisie próby pomiaru i materializacji współodczuwania, w powiązaniu z dość zawiłą i podszytą emocjami charakterystyką figury odbiorcy, Doktorantka sama przed sobą i czytelnikami rozprawy odstąpiła błędy w swojej koncepcji współodczuwania i w założeniach eksperymentu, podczas którego współodczuwanie miało się zmaterializować. Jestem pełen szacunku dla szczerości Doktorantki. Cytuję: „Chcąc ‘stworzyć’ odbiorcę uniwersalnego, stworzyłam odbiorcę nierealnego. Chcąc dążyć do zrozumienia, wprowadziłam kryterium, które generowało kolejne problemy znaczeniowe już na etapie konceptualizowania” (str. 74.).

Po głębszym zapoznaniu się z literaturą przedmiotu i konsultacjach z naukowcami, Doktorantka przyjęła nową tezę i zmieniła grupę badawczą. Pojawiły się nowe pytania. Cytuję: „Na ile

prorowadzone przeze mnie badania są próbą autoterapii, arteterapii, a na ile dążeniem do zbadania problemu badawczego przez świadomą twórczynię?” (str. 78). Doktorantka doszła do przekonania, że „umacniająca się w dziele teza jest mocno introspekcyjna, alchemiczna i samotnicza, a zarazem poszukująca zrozumienia” (str. 78.). Jej zdaniem, którego trudno nie podzielić, dzięki pirografii temat tęsknoty za porozumieniem nabiera sensu i zmysłowego wymiaru. Okazuje się przy tym sprawą otwarcie osobistą i, jak to określiła sama Doktorantka, „posiada wyższość nad uniwersalnym, neuronaukowym podejściem” (str. 78.).

W wywodzie kończącym *Część I* rozprawy, który został zatytułowany *TEZA*, Doktorantka przybliżyła pojęcie „czułego czytelnika rzeczywistości”. „Czytelnik” skojarzył mi się z *Instrumentem osobistym*, który zapoczątkował serię instrumentów społecznych Krzysztofa Wodiczki. Ten artysta starał się dosłownie poznać, zrozumieć i pomóc praktycznie bezdomnym, emigrantom i weteranom wojennym. Jego pomoc miała charakter etyczny i estetyczny. Służyła publicznemu zwróceniu uwagi na problemy tych grup społecznych. Tworzyła okoliczności sprzyjające współodczuwaniu i porozumieniu. Zaletą prac Wodiczki jest nie tylko empatyczne przesłanie, ale ich nieegocentryczna aura, a więc obiektywizm i to, co Norwid w *Kleopatrze* nazwał „zniknięciem” artysty w dziele. Zaangażowanie społeczne, polega na wewnętrznym nakazie, aby bezinteresownie wznieść się ponad własne problemy, dostrzec problemy innych ludzi i społeczeństwa, które razem z innymi stanowimy. Wspominam o twórczości Wodiczki, żeby skierować uwagę Doktorantki w stronę, której – moim zdaniem – warto się przyjrzeć, bo dzięki temu można lepiej zrozumieć siebie. Porównywanie się z innymi jest chyba najstarszą „metodą” samopoznania i samooceny, czyli autodydaktyki.

W rozdziale poświęconym tezie Doktorantka odsłania kulisy ewolucji myśli i poszukiwania „ekstraktu współodczuwania”. Poszerza zakres pojęć, które opisują te poszukiwania. Oprócz kluczowego dla niej pojęcia „czułego czytelnika rzeczywistości”, tworzy inne pojęcia przybliżające koncepcję współodczuwania i nadaje im formę słownika. Teza końcowa jest ewolucyjnym rozwinięciem tezy początkowej i brzmi następująco, cytuję: „odbiorca jest w stanie zarówno świadomie, jak i podświadomie współodczuwać dzieło w sposób zbliżony lub bardziej intensywny w porównaniu do odczuwania dzieła przez autora, zachowując przy tym własną autonomię percepcji i interpretacji. Dzieło promieniuje emocją, podświadomością i sensem, rezonuje – wpływając na możliwość współodczuwania i metafizycznego spotkania” (str. 81.).

Wnioski, które Doktorantka wyciąga z tezy końcowej, upewniają ją w słuszności kierunku pracy artystycznej. „Potwierdza się więc hermeneutyczny pogląd na sztukę jako sztukę słowa, która oddziałuje na nas najpełniej. W tym celu pirografia, jako technika, którą posługuję się konsekwentnie od 2012 roku, od początku funkcjonowała i funkcjonuje jako wariograf i sejsmograf stanów emocjonalnych w relacji z językiem” (str. 82.). Doktorantka jest zakochana w pirografii. Pisze o pirografii, nie ukrywając emocjonalnego stosunku do niej. Cytuję: „Pirografia jest techniką mi najbliższą, swoiście pierwotną w geście i symbolu. Fascynuje mnie nowy ślad, ten po obecności poprzedniego. Jest sugestią konkretnego istnienia (praistnienia), nieodwracalną decyzją, tęsknotą za obecnością” (str. 82.).

Dojście do punktu, w którym Autorka rozprawy wraca do początku poszukiwań i próby nazwania zjawiska współodczuwania, okazuje się kolejnym skrzyżowaniem myślenia artystycznego z myśleniem naukowym. Przedmiotem rozważań staje się mózg artysty i mózg odbiorcy. Doktorantka z pomocą dr. Roberta Różańskiego przeprowadza eksperyment z zakresu percepcji wzrokowej, w którym spotyka się neurohistoria sztuki z neuroestetyką, neuroetyką i neuropsychologią. Cytuję: „Dzięki metodzie spersonalizowanego *eyetrackingu*, wykrywając ruch źrenicy podczas przyglądania się dziełu, można określić obszary, które stały się centrum zainteresowania uczestników eksperymentu. Nanosząc wektorowy obraz tras wzroku na fotografię pracy otrzymujemy pełnię obrazu wzrokowego odbioru i zaskakujące wyniki” (str. 83.).

Zdaniem Doktorantki, efekt eksperymentu w jego plastycznej formie jest częścią dzieła doktorskiego. Wizualizuje problem tęsknoty za współodczuwaniem i może być odniesieniem w dalszej pracy artystycznej oraz metamorfozy idei. Wydaje się, że Doktorantka coraz bardziej uzmysławia sobie metaforyczność styku tego, co artystyczne, z tym, co naukowe. Cytuję: „Pojęcie przestrzeni współodczuwania, które się tu wyraźnie jawi, ma charakter metaforyczny, nielinearny, nietopograficzny” (str. 84.).

Część II rozprawy została poświęcona problemowi, który był w niej obecny od początku i, choć nienazwany, kładł się coraz dłuższym cieniem za wywodem Doktorantki, aby w drugiej części rozprawy zostać przez nią wypowiedzianym. To problem tożsamości. Doktorantka zasadnie nawiązała do filmu *Lost in Translation* Sofii Coppoli, gdyż jest on studium odkrywania się na nowo w przestrzeni współodczuwania z drugim człowiekiem. Przypomnę, w dialogu z Doktorantką, o innym przykładzie takiego studium, które zostało zrealizowane w medium poezji i dużo wcześniej (1914). Jest nim wiersz *Do współuczucia z każdej rzeczy woła...* Rainera Marii Rilkego z tym pięknym pytaniem retorycznym: „Od wieków, czegośmy się dowiedzieli nad to, że jedno w drugim się poznaje?”.

Druga część rozprawy jest próbą ulokowania pracy doktorskiej w obszernym kontekście kulturowym. W tej części Doktorantka wspomina również o percepcyjnym znaczeniu pauzy, szczeliny, działań poza kadrem i glosolalii, łącząc to z twórczością Anny Homler (i prowokując do przypomnienia Meredith Jane Monk). Ciekawym skojarzeniem jest dostrzeżenie związku między chlebem, twarzą i książką. Jest w tym kontekście również miejsce dla Johna Cage’a i wartości ciszy oraz dla książek, m.in. *Estetyki relacyjnej* Nicolasa Bourriauda. Doktorantka przekonująco uzasadnia znaczenie tej i innych lektur dla jej własnego rozumienia sztuki. Z przedstawionych przez Bourriauda modeli relacji, tym najbliższym Doktorantce jest trzeci model. Cytuję: „aktualnym i najbardziej oddającym sedno moich poszukiwań, jest model, który jako sedno sztuki wyznacza tworzenie relacji i stosunków międzyludzkich” (str. 93.).

Już bez wchodzenia w szczegóły tej części rozprawy, która okazała się także repetycją wcześniejszych zapewnień i upewnień Doktorantki, zauważę, że rozprawa przeistacza się w manifest artystyczny, czyli w coś, z czym – jak z dogmatem, nie można dyskutować. Można tylko zgodzić się z nim albo nie. Cytuję w streszczeniu: „I tak ustanawiam, iż na potrzeby prac badawczych nad czułym czytelnikiem rzeczywistości i możliwością współodczuwania w kontekście własnych prac z

kręgu wypalanego słowa: Twórca. Na potrzeby moich poszukiwań za twórcę przyjmuję podmiot najbliższy – mnie samą. (...). Odbiorca. Biorąc pod uwagę fakt, że dzieło stanowi rodzaj rozmowy, odbiorca staje się współuczestnikiem, lokując się obok osoby twórcy. Odbiorców dzielę na trzy grupy, chociaż badania koncentruję wokół dwóch z nich. 1. Pierwszą grupę stanowią osoby mi najbliższe (...). 2. Druga grupa to osoby, które przez ostatnie dwa lata stanowiły ważny element mojej codzienności i rzeczywistości, zgodziły się poddać badaniu ankietowo-opisowemu i po otrzymaniu fotografii prac podzielić swoimi odczuciami. (...). 3. Trzecia grupa pozostaje poza głównym badaniem, możliwym do opisanego w niniejszej pracy. To bowiem wszyscy ci, którzy będą mieli możliwość obcowania z finalnym dziełem w jego docelowym kształcie i formie, prezentowanym podczas wystawy. Będzie to zapewne stanowiło kolejny punkt wyjścia (przejścia), który będzie w stanie otworzyć poszukiwania na nowe tropy” (str. 97.).

W trzeciej grupie zobaczyłem siebie – recenzenta, który stara się zrozumieć potrzebę istnienia manifestów w sztuce. Ale jednocześnie przyznaję, że „skatalogowanie”/podzielenie przez Doktorantkę odbiorców na grupy pogłębiło we mnie wrażenie nadmiaru egocentryzmu w jej myśleniu o sztuce, odbiorcach i sobie samej. Być może egocentryzm jest koniecznym warunkiem poznania własnej podmiotowości (?). Nie mogłem nie wspomnieć o tym, skoro Doktorantka przywołała i skomentowała jedną z prac Christiana Boltanskiego. Cytuję: „Mówiąc o pewnego rodzaju katalogowaniu myśli i odczuć warto nawiązać do poruszającej pracy Christiana Boltanskiego – *Les Archives du Coeur*” (str. 98.). Ten przykład, skojarzony przez Doktorantkę z „pewnym rodzajem katalogowania” i nazwany „pewnego rodzaju muzeum bicia ludzkich serc”, spowodował, że musiałem zwrócić się wprost do Boltanskiego, żeby bezpośrednio od niego dowiedzieć się po co stworzył tę pracę. Boltanski nie żyje, więc szukałem odpowiedzi i znalazłem ją w jednej z wielu opublikowanych rozmów z nim. Cytuję fragment: „dlaczego podjąłem inicjatywę, którą nazwałem *Archiwum serc*. Od początku przez całe życie starałem się chronić życie. I oczywiście życia uchronić się nie da. To, że będę miał bicie czyjegoś serca, nie uchroni tego kogoś przed śmiercią. Jeśli słuchamy nagrania z biciem serca babci, to nie jej obecność czujemy, ale jej nieobecność. Nic bardziej strasznego od słuchania bicia serca kogoś, kto już nie żyje. Chciałbym, żeby zapomniano, że *Archiwum serc* to dzieło sztuki. Żeby zapomniano o mnie”.² W przypisie do cytatu podałem link do tej rozmowy. Gorąco polecam ją wszystkim. Pada w niej także pytanie: „Czego potrzeba, by stworzyć wielką sztukę?” i jest na nie odpowiedź Boltanskiego.

Powtórzę jeszcze raz Boltanskiego: „Chciałbym, żeby zapomniano, że *Archiwum serc* to dzieło sztuki. Żeby zapomniano o mnie”. Na tym polega etyka artysty. Zwróceniu uwagi na etykę służyło moje wcześniejsze wtrącenie do dialogu z Doktorantką przykładu Norwida i Wodiczki. Doktorantka nie podejmuje kwestii etyki wprost. Ale świadomość uwarunkowań etycznych i odpowiedzialności towarzyszy jej nieustannie – przez pojęcia pośrednie, przez wielokrotne powtarzanie postulatu współodczuwania i czułości. Pojęcie empatii referuje w związku badaniami nad aktywnością kory mózgową makaków i odkryciem neuronów lustrzanych, które miało wpływ m.in. na badania nad autyzmem. Doktorantka odróżnia empatię od współczucia. Cytuję: „Inaczej niż empatia,

² <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,9544883,50-urodzin-50-smierci.html>

współczucie zawsze nosi piętno cierpienia i nieszczęścia” (str. 102.). Dodam, upraszczając, że współczucie jest rzeczownikiem oczasownikowym (współczuć) i dlatego oznacza czynność, która jest naszą powinnością – empatią w działaniu. Natomiast empatia jest rzeczownikiem (gr. *empátheia* „cierpienie”), nazwą zdolności rozumienia i odczuwania tego, czego doświadcza inna osoba. Rodzaje empatii, jak wiadomo, obejmują empatię poznawczą, empatię emocjonalną (lub afektywną), empatię somatyczną i empatię duchową.

Pojęciem rozważanym przez Doktorantkę i już wspomnianym w recenzji jest także tożsamość ujęta z perspektywy relacji ze wspólnotą, a więc tożsamość we wspólnocie i tworząca wspólnotę „podobnych sobie jednostek” (str. 101.). Doktorantka łączy kryzys tożsamości z równoległym do niego kryzysem wartości. To najbardziej pesymistyczne i zarazem polemiczne rozważania w rozprawie. Jedną z moich odpowiedzi na ten pesymizm może być polecenie lektury książki *Nowe oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem* Stevena Pinkera.

Mam nadzieję, że Doktorantka, dzięki ogromnej pracy włożonej w przygotowanie rozprawy i dzięki własnej pracy artystycznej, pomyślnie określi swoją pozycję w życiu i sztuce oraz w tak dla niej ważnych relacjach z innymi. Moją nadzieję wzmacnia wprowadzona przez nią kategoria współuczestnictwa, w której mieści się wola współdziałania z innymi, bo stąd już bardzo blisko do najważniejszego święta w życiu każdego człowieka, którym może być pomyślna i szczęśliwa codzienność. *Codziennosc a rzeczywistość* to tytuł rozdziału w rozprawie, w którym Doktorantka przedstawiła różnicę między codziennością a rzeczywistością. Pomogła jej w tym lektura *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny i esej *Znaczenie a sens* Emmanuela Lévinasa. Dopełnieniem są opisy twórczości wybranych artystów: Romana Opałki, On Kawary i Kacpra Zaorskiego-Sikory.

Kolejny rozdział *Poszukiwanie przestrzeni współodczuwania* to dalszy ciąg wypisów z lektur i dyskursu z ich autorami (Olga Tokarczuk, wspomniany wcześniej Bourriaud, Marc Augé, Swietłana Aleksijewicz, Michel de Certeau,) i dalszy ciąg przykładów twórczości artystów bliskich Autorce (Paweł Korbuz, Tim Etchells, Stanisław Dróżdź). „Tym, co łączy obrazowanie powołane do życia przez Dróżdźa i moje poszukiwania na polu sztuki, to istnienie w przestrzeni ‘pomiędzy’ – między sztuką a nauką, słowem a obrazem, obecnością a nieobecnością” (str. 119.). Dorzucę, że każdy artysta odnajduje się w jakimś specyficznym „pomiędzy” i, jak każdy człowiek, doświadcza bycia „pomiędzy” jakimiś alternatywami. Poznaje smak niespełnienia i uczucie braku kogoś bliskiego. Czytając rozprawę, przypomniałem sobie o twórczości Jacka Waltosia (m.in. o takich pracach tego artysty jak np. *Fedra według Racine’a*, *Płaszcz miłosiernego Samarytanina*, *Współczułość*, *Wielokrotnie sam*).

Każda z przytoczonych lektur i każdy z przykładów twórczości artystycznej służy Doktorantce do uszczegółowienia problematyki podjętej w rozprawie i własnej pracy artystycznej. Drugą część rozprawy kończy rozdział *Czytnik/czynnik/czyn/czy*. Tytuł i jego rozpisanie wydaje się nawiązaniem do twórczości Dróżdźa i poezji konkretnej. Jak mantra, wraca pytanie Doktorantki: „Czy możliwe jest osiągnięcie stanu, w którym będzie nam dane zbliżenie w naszym odczuwaniu w przestrzeni dzieła?” (str. 121.).

Część III rozprawy zaczyna się od zdania „Jeszcze raz przywołuję to słowo” (str. 125). Autorka, korzystając z doświadczeń poezji konkretnej (?), łączy słowa („językobraz” i „słowobiekt”). Neologizuje. Neologia to część leksykologii, która zajmuje się analizą, opisem mechanizmów i zasad tworzenia nowych wyrazów (neologizmów) i związanych z nimi nowych znaczeń, nie jest moją domeną. Ale, pamiętając o Leśmianie i Ficowskim, ufam Doktorantce, że zabieg łączenia słów był konieczny i nie pytam czy byłoby możliwe powiedzenie tego samego bez słotwórstwa, prościej, zwięźlej i z uwzględnieniem ekonomii słowa. Zgadzam się z poglądem, że tekst dotyczący sztuki może funkcjonować na takich samych prawach, na jakich funkcjonuje poezja, choć wtedy jest narażony na utratę walorów tekstu naukowego.

W trzeciej części rozprawy Doktorantka rozwarstwia lub nawarstwia i próbuje łączyć wcześniej sformułowane myśli. Cytuję: „Zgłębiając problematykę związaną z polem badawczym nie tyle wspólnotowości, co współ-czułości i współ-działania dzieła i zestawiając owe pola semantyczne z poszukiwaniem pewnego rodzaju papierka lakmusowego rzeczywistości, można zaryzykować i połączyć (we wspólnocie siły słowa) myśl i pojęcie Jolanty Brach-Czajny dotyczących ‘szczeliny istnienia’ z ideą Nicolasa Bourriaud’a dotyczącą ‘dzieła sztuki jako szczeliny’. Otrzymuje my wtedy nowy twór wart analizy, czyli dzieło sztuki jako szczelina istnienia” (str. 127.).

Myślę, że uprawnione staje się pytanie o sens takiego „przestawiania” słów i namnażania „nowych twórców wartych analizy”, jak to określiła Doktorantka. Czy można to usprawiedliwić potrzebą większej pewności pojęć lub chęcią upewnienia się w ich rozumieniu? Tego nie wiem. Wiem, że czasami w sprawach sztuki często „mniej” znaczy „więcej”.

Doktorantka powraca do wątku dzieła sztuki jako gry. W grze, którą jest rozprawa, ponownie pojawia się Cortázar, Julia Kristeva, Mariusz Szczygieł i n owe pomysły pojęć, jak np. „nomadyzm emocjonalny” (str. 147.).

W *Części III* rozprawy informacje o artystycznej pracy Doktorantki są zabarwione autobiografią i mają duże znaczenie dla zrozumienia jej motywacji. Odautorskie usprawiedliwienie artystycznej czynności wypalania słów z cudzych książek wydaje się przekonujące. Mam tylko zastrzeżenie do kryterium „książek niechcianych i zapomnianych o bardzo różnej tematyce” (str. 135.) oraz „książek starych i ocalonych przed wyrzuceniem” (str. 135.). Formułuję to zastrzeżenie w imieniu tego, co niechciane i zapomniane, oraz w obronie starości w ogóle...

Część IV rozprawy stanowi kontynuację refleksji Doktorantki nad percepcją jej prac i splata się z opisem własnej fascynacji neurohistorią sztuki i jej interdyscyplinarnym charakterem oraz określa tło zapowiedzianego na początku rozprawy eksperymentu naukowego, opartego na metodzie okulografii (*eyetracking*). Autorem programu napisanego na potrzeby tego badania jest już wspomniany dr Robert Różański. Doktorantka dokonuje podsumowania. Cytuję: „Wyniki badań pokazały, że jedynie w moim postrzeganiu, zanalizowanym w badaniu, zbliżam się do zamierzonego i wstępnie założonego efektu, co może świadczyć zarówno o tym, że sama wpadłam w sidła własnej manipulacji, czyniąc własne wyniki badań nieobiektywnymi, jak i o tym, że tworząc przez 10 lat w technice pirografii to, co dla innych badanych może być ciekawym wizualnie śladem po wypalonym

słowie – dla mnie jest czymś powszednim, niedostrzegalnym” (str. 165.). Jednym z wniosków końcowych jest stwierdzenie: „Akceptuję i przyjmuję mijanie się ze sobą w świecie znaków i brak możliwości fizycznego spotkania, a co za tym idzie – pełni dialogu. Dzieło ogniowo-znakowe w swojej znakowości posiada moc szczeliny, jest rejestrem rzeczywistości” (str. 173.).

Powtórzenia i rozgałęzienia myśli Doktorantki sprawiają, że recenzja w swojej strukturze upodabnia się do struktury przedmiotu recenzji. Kiedy doszedłem do miejsca w rozprawie, a było to jeszcze w *Części II*, gdzie Doktorantka wprowadziła pojęcia ekwifinalności i ekwipotencjalności, pomyślałem z irytacją, że ta rozprawa nie ma końca... Odkryłem, że znajduję się w nurcie myśli nawarstwiających się i zapętlnionych. Że za chwilę po raz kolejny przeczytam o tym, czego Doktorantka dotknęła już kilka razy w różnych miejscach tekstu. I rzeczywiście tak było. Ale irytacja ustąpiła, kiedy okazało się, że na przykład powrót do opisu pirografii, jego kolejne rozwinięcie łączy się z odnotowaniem motywu palenia książek i wspomnieniem tragicznych chwil z historii powszechnej, kiedy dorobek kulturalny ludzkości trafiał na stos i był niszczone.

Rozprawa nie ma końca, bo jej koniec jest powrotem do początku. Epilog to jej najkrótsza część; to tylko cytat, który oznacza powrót do przedmowy, do Cortázara. I jeśli mieć do kogoś pretensję o strukturę rozprawy, to tylko do Cortázara... Ten pisarz jest klamrą myśli Doktorantki (zapewne jedną z wielu możliwych). Doktorantka przyznała, że to on zainspirował ją do nadania rozprawie takiej struktury. Cytuję: „to mapa nieustających powrotów (myśli i słów -znaków), tak właśnie, jak sięganie raz na jakiś czas do lektury *Gry w klasy*” (str. 147.). To także dosłowne potwierdzenie cytowanej przez Doktorantkę konstatacji Heideggera. Cytuję: „Martin Heidegger w *Źródle sztuki* zwraca uwagę na to, że mówiąc o istocie sztuki – a także o relacji na linii dzieło-sztuka-dzieło, gdzie sztuka stanowi szereg odniesień, dźwiga sens kulturowego dziedzictwa i bagażu znaczeniowego zbioru dzieł – nieuchronnie poruszamy się ruchem kolistym” (str. 151.). I dodam, nieustannie generując nowe pojęcia (np. „pojęcie koła hermeneutycznego” (str. 152.)). Myślę, że rozprawa „myśli się” dalej i może nawet dosłownie pisze się i nadpisuje z nowymi pojęciami, co – jeśli tak jest – można uznać za jej paradoksalną zaletę. Dlatego bagatelizuję fakt, że trud porządkowania i hierarchizowania ważności wątków spada na czytelnika. I uważam, że jest wart podjęcia.

Czy troska Doktorantki o współodczuwanie i odbiorcę nie jest posunięta za daleko? A teoretyczna obudowa praktyki artystycznej nie stanowi zbyt wielkiego obciążenia dla tej praktyki? Na te pytania może odpowiedzieć (i już odpowiada) sama Autorka. Ma ona prawo wyboru drogi rozwoju w zgodzie z własnymi predyspozycjami intelektualnymi i potrzebami emocjonalnymi.

Moja ocena rozprawy jest pozytywna.

Ocena artystycznej części pracy doktorskiej

Doktorantka przedstawiła się jako jedna z niewielu artystek w Polsce i na świecie posługujących się techniką pirografii. Ta informacja sprawiła, że poczułem się skrępowany moją ignorancją i praktyczną nieznaną techniką pirografii. Aby uporać się z tym skrępowaniem, podjąłem próbę uzupełnienia wiedzy. Kiedy wpisałem w okienko wyszukiwarki Google słowo „pirografia”, nie trafiłem od razu do Wikipedii, lecz na stronę Castoramy. Okazało się, że na stronie Castoramy jest o

wiele więcej informacji o pirografii niż na polskiej stronie tego hasła w Wikipedii (stan z 16.06.2022). Jest tam także ujmująca zachęta do pracy artystycznej w tej technice. Cytuję: „Jeśli szukamy uspokajającego i uczącego cierpliwości hobby, przy którym wymagana będzie dokładność i przywiązanie do detali, warto zwrócić wzrok w kierunku artystycznego wypalania drewna. Nie jest to zajęcie drogie ani trudne, a wymagać będzie od nas jedynie odrobiny samozaparcia”. (<https://www.castorama.pl/pirografia-co-to-jest-ins-1001645.html>) Muszę stwierdzić bez ironii, że ujęło mnie takie przedstawienie pirografii przez znaną sieć marketów budowlano-remontowych. Co do Wikipedii, to na jej anglojęzycznej stronie otrzymałem zadowalającą porcję informacji o pirografii, ale bez wzmianki o wymogu samozaparcia.

Pozwoliłem sobie tę – moim zdaniem – wybitną pracę doktorską w jej zakresie artystycznym recenzować konsekwentnie, jak rozprawę teoretyczną, w dialogu z nią. Mam świadomość, że przekroczyłem zwyczajowo przyjęte ramy recenzji i liczbę stron. Bardzo przepraszam za to przekroczenie i proszę o jeszcze odrobinę cierpliwości, abym mógł odnieść się do idei formy i koncepcji artystycznej Zuzanny Dolegi. Zrobię to bez szczegółowego opisywania prac. Te najlepiej opisała sama Artystka.

Pirografia to stara technika rysowania, z której Dolega uczyniła współczesne medium artystyczne i dopełniła je niezwykle merytorycznym autokomentarzem. Pirograf jest narzędziem, o którym można powiedzieć, że „od ręki”, jak dłuto w drzeworycie lub linorycie, spełnia obietnicę tożsamości formy i treści. Choćby z tego powodu, że rysowanie pirografem jest torturą dla podłoża, wypalaniem nieodwracalnego piętna, zostawianiem nieusuwalnych śladów, a czasem dziury i popiołu. Wszystko w aurze twórczego „spalania” się i ryzyka, że destrukcja weźmie górę nad konstrukcją. Pirografia w rękach tej Artystki ma ogromny potencjał ikonograficzny.

Podziwiam inwencję techniczną i właśnie ikonograficzną Dolegi. Moim zdaniem, jej najbardziej frapującym dokonaniem jest uczynienie z pirografii techniki otwartej na interdyscyplinarne mariaże z innymi technikami, z fotografią i projekcją. Interesującym dokonaniem jest również animacja analogowa, którą można skojarzyć z tradycją teatru cieni. Najważniejsze, że jej rysunek pirograficzny jest pełnym wyrazu świadectwem poczucia formy – widzeniem formy. Bo, jak powiedział Degas, „Rysunek nie jest formą, ale sposobem widzenia formy”. Podzielam miłość Doktorantki do papieru i jestem pod wrażeniem kultury plastycznej, z jaką ona traktuje papier w płaszczyźnie i w przestrzeni. Trudno nie ulec urokowi jej papierowych prac przestrzennych. Są one pięknymi plastycznie rzeźbami w procesie. To wszystko sprawia, że moja ocena artystycznej części pracy doktorskiej Zuzanny Dolegi jest pozytywna.

Konkluzja recenzji

W *Konkluzji* powtórzę ostatnie pytania, które postawiłem w recenzji, dotyczące części teoretycznej. „Czy troska Doktorantki o współodczuwanie i odbiorcę nie jest posunięta za daleko? Czy teoretyczna obudowa praktyki artystycznej nie stanowi zbyt wielkiego obciążenia dla tej praktyki?” Te pytania mają charakter retoryczny. Rozprawa Dolegi może być odpowiedzią na wiele retorycznych i nieretorycznych pytań, ważnych nie tylko dla Doktorantki, lecz dla nas wszystkich.

Odsłaniając w pracy doktorskiej swoje życie wewnętrzne i rozległe zainteresowania artystyczne oraz naukowe, podejmując ryzyko pozostania niezrozumianą lub źle zrozumianą, Zuzanna Dolega dała najlepsze z możliwych świadectwo zaangażowania w sprawy sztuki i zarazem dowód posiadania kompetencji artystycznych, naukowych i dydaktycznych. Dolega jest autodydaktyczką, więc zapewne jest też dobrą dydaktyczką i potrafi dzielić się swoim doświadczeniem twórczym oraz wiedzą o sztuce ze studentami.

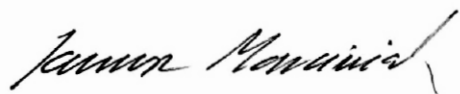
W przypadku tej wyjątkowej pracy doktorskiej chciałbym też docenić wkład i rolę promotora – prof. Romana Gajewskiego.

Uważam, że rozprawa i zestaw dzieł stanowiących pracę dokorską oraz dotychczasowy dorobek artystyczny Zuzanny Dolegi w postaci wystaw, rezydencji, przykładów aktywności i nagród spełnia wymogi określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami).

Gorąco popieram starania p. mgr Zuzanny Dolegi o uzyskanie stopnia doktora.

Z uwagi na wysoki poziom artystyczny i naukowy tej pracy doktorskiej, wnioskuję o jej wyróżnienie.

Na koniec pozostaje mi jeszcze raz przeprosić za przekroczenie zwyczajowo przyjętej długości recenzji.



prof. Janusz Marciniak

15 lipca 2022