

prof. dr hab. Andrzej P. Bator
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

RECENZJA

Zleceniodawca recenzji

Recenzja w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki Pani mgr Małgorzacie Popinigris, doktorantce Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na podstawie: Umowa o dzieło Nr RU/PBNE/27/2023.

Do pisma przewodniego została dołączona dokumentacja, którą mgr Małgorzata Popinigris złożyła w formie papierowej i cyfrowej.

W dostarczonej dokumentacji znajdują się między innymi:

1. Dokumentacja dorobku artystycznego i dydaktycznego.
2. Rozprawa doktorska.
3. Album autorski oraz wizualizacja wystawy dzieła przewodowego.
5. Dokumentacja dorobku artystycznego w formie cyfrowej (pliki PDF).

Dane doktorantki

Pani mgr Małgorzata Popinigris urodziła się 21 kwietnia 1984 w Gdańsku. Tytuł magistra sztuki uzyskała w 2010 r. w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Grafiki. Edukację artystyczną w zakresie fotografii uzupełniała w CENTRAL SAINT MARTINS LONDON (Fashion photography).

Mgr Małgorzata Popinigris zawodowo jest związana z macierzystą Uczelnią od roku 2013, warto również zwrócić uwagę na jej wieloletnią aktywność zawodową, mającą ścisły związek z jej twórczością artystyczną i działalnością dydaktyczną, a więc na współpracę z markami handlowymi: Vogue.pl, Dior, L'Oreal, Rossmann, Head & Shoulders, Diverse, Reserved, Sony Music, New Balance, XTB Brokers, Żołądkowa, Adidas, 4F. Doktorantka współpracuje także z następującymi agencjami reklamowymi: Saatchi & Saatchi, Havas, VMLY&R, Freundschaft,

Leo Burnett oraz z producentami: Papaya Films, Dobro Films, Tango Production, Lemon, Truskavka, Warsaw Production.

Dokumentacja twórczości

Magister Małgorzata Popinigis po uzyskaniu tytułu magistra sztuki wypracowała następujący dorobek artystyczny oraz publikacyjny i organizacyjny:

2022 - FESTIWAL FOTOGRAFII W RAMACH SOPOTU 8

Opieka artystyczna wystawy studenckiej pt. „Świadomy Sen” Państwowa Galeria Sztuki Sopot;

2021 - FESTIWAL FOTOGRAFII W RAMACH SOPOTU 7

Opieka artystyczna wystawy studenckiej „Poziom Zero” Państwowa Galeria Sztuki Sopot;

2020 - GDAŃSKA GALERIA FOTOGRAFII

Opieka artystyczna wystawy online studenckiej ASP „Zapiski z kwarantanny” social media Gdańskiej Galerii Fotografii Oddział Muzeum Narodowego;

2019 - SZTUKA MODY konferencja naukowa ASP Gdańsk

Wykład: język fotografii w procesie budowania marki;

2018 - GDYNIA DESIGN DAYS

Wykład w ramach modułu „Fotografia w procesie budowania marki”;

2017 - SZTUKA MODY

Realizacja warsztatów z fotografii modowej w ramach „szkoły wiosennej” organizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku

KREŚL.PL Wywiad oraz wykład na temat fotografii modowej oraz rynku kreatywnego dla portalu edukacyjnego kresl.pl;

10 LAT WYDZIAŁU GRAFIKI

Udział w wystawie zbiorowej, Zbrojownia Sztuki;

10 LAT WYDZIAŁU GRAFIKI Wystąpienie podczas „graficznej Pecha Kuchy” w ramach obchodów 10-lecia Wydziału Grafiki, Zbrojownia Sztuki;

2016 - SZTUKA MODY

Wykład „Tożsamość o(d)szukana” wygłoszony w ramach konferencji „sztuka mody” Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku;

2015 - SZTUKA MODY

Przeprowadzenie warsztatów z fotografii modowej w ramach konferencji „sztuka mody” Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku;

FASHION STARTER

Wykład w ramach warsztatów projektowania mody prowadzonych przez ASP Gdańsk i firmę LPP;

2015 - FASHION STARTER

Opieka merytoryczna warsztatów projektowania mody prowadzonych przez ASP Gdańsk i firmę LPP, Zbrojownia Sztuki;

METAFORA I RZECZYWISTOŚĆ

Wystawa zbiorowa, ASP Gdańsk;

MŁODA GRAFIKA

Udział w wystawie zbiorowej Rondo Sztuki Katowice;

MODA / TOŻSAMOŚĆ / OBRAZ

Przeprowadzenie warsztatów fotografii modowej, Instytut Kultury Miejskiej Gdańsk;

READ THAT IMAGE

Przeprowadzenie warsztatów projektowania fotoksiążek (wraz z kolektywem READ THAT IMAGE z Irlandii) ASP Gdańsk;

CZYTAJ OBRAZ

Opieka kuratorska wystawy fotoksiążek zrealizowanych na warsztatach Read That Image, z udziałem Anny Nałęczkiej, Galeria ASP Gdańsk;

ART AND FASHION „CHIC GEEK”

Warto odnotować, że doktorantka jest laureatką szeregu nagród i wyróżnień:

2019 - CANNES LIONS

Grand Prix Glass Lion za kampanię społeczną na rzecz równości „Ostatni Twój Weekend”, projekt zbiorowy zrealizowany przez agencję VML oraz partnerów Mastercard i Gazeta.pl;

2018 - NOWE KINO NOWY SĄCZ Nagroda „Foto Sędziwój” w kategorii „najlepsze zdjęcia” za film „Kucyk” w reż. M. Barczewskiego, Festiwal Filmowy Nowe Kino Nowy Sącz;

CYPRUS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Nagroda za zdjęcia do debiutu, filmu krótkometrażowego „Kucyk” w reż. M. Barczewskiego;

2017 - MIESIĄC FOTOGRAFII W KRAKOWIE Kwalifikacja do udziału w przeglądzie portfolio w ramach XI miesiąca Fotografii „Szykuj się”;

2017 - ART AND FASHION FESTIVAL Główna nagroda w kategorii „fotografia modowa” za projekt fotograficzny „Smokin’ hot” NAJLEPSZE DYPLOMY PROJEKTOWE II, nagroda w konkursie za pracę dyplomową – 3 czołówki do filmu „Tetsuo”.

Ocena pracy doktorskiej i dzieła artystycznego

Mgr Małgorzata Popinigis przedstawiła do oceny dzieło przewodowe powstałe pod kierunkiem prof. Tomasza Bogusławskiego, które opatrzone zostało tytułem ***ODRZUCONE - Wieloznaczność w fotografiach odrzuconych z kampanii reklamowych.***

Rozważania teoretyczne, z natury rzeczy stanowiące komplementarną część rozważań badawczych, w tym konkretnym przypadku mają charakter absolutnie prymarny w wyznaczeniu adekwatnej perspektywy konkretyzacji dzieła artystycznego. W swoich rozważaniach Autorka podnosi interesujące ją kwestie teoriopoznawcze w kolejnych rozdziałach i ich paragrafach: PARADOKS WIDOKU – Istota fotografii a źródła jej wieloznaczności; Fotografia jako obiektywny zapis; Fotografia jako znak; Fotografia jako reprezentacja; TERROR KOJĄCYCH ILUZJI – Wieloznaczność fotografii – zagrożenie czy szansa; Destrukcyjny potencjał; Egzystencjalne przebudzenie; Alternatywa dla normatywności.

Dysertację kończy rozdział W STRONĘ UTOPII, który jest opisem, ale również i pogłębioną analizą dzieła przewodowego, swoistym podsumowaniem zawierającym wnioski końcowe.

Tok intelektualnej analizy, jaki przyjęła doktorantka, ześrodkowany jest wokół kluczowych kwestii podejmujących problematykę percepcji oraz rozumienia i wartościowania treści uzyskanych w akcie poznania. Za fundamentalny dla tych rozważań należy przyjąć fakt transcendencji człowieka w przyrodzie, którą wyznacza wyłącznie ludzka zdolność formułowania sądów predykatywnych o świecie, będących następstwem operowania intelektu na pojęciach i obrazach. Ów świat w następstwie tej intelektualnej refleksji został rozpoznany jako zbiór sądów, zaś rozróżnienie znaczonego (*semainon, signatum*) od znaczącego (*semainon, signans*) dokonane po raz pierwszy przez stoików będzie miało, jak się okazało i o czym pisze doktorantka, dla wszystkich teorii znaku istotne znaczenie. Jak zauważył już Ernst Cassirer, słowo, ale i obraz, które choć nie są zdolne do tworzenia realnych bytów, zyskują moc, gdy zostanie im przyznana funkcja logiczna, a więc funkcja najwyższej rangi. Prawda obrazu fotograficznego dzieła sztuki, w przeciwieństwie do prawdy przedmiotowej, sytuować się będzie w zawartych w nim specyficznych wartościach, wartościach nadających mu własny, niezależny od logosu bytu sens. Podmiotowi poznającemu dostępna będzie ona w jego subiektywnym spojrzeniu na formę obrazu, w jej odczytaniu i interpretacji. Pytanie, czy obraz rzeczywistości jest śladem-świadectwem realnego, czy raczej jest przedstawieniem o charakterze ikonycznym i symbolicznym (a więc świadomie odwołującym się do czytelności znaków skrywających realny przedmiot odniesienia lub odwołującym się do pełniących funkcje komunikacyjne zakodowanych znaków symbolicznych), czy może łączy oba te porządki, to zasadniczy sens pytań teoriopoznawczych, które w debacie filozoficznej otrzymują odpowiedzi niekiedy się wykluczające, co nie znaczy błędne. Antynomie fotografii nie podlegały dyskusji, nie da się bowiem zaprzeczyć, że przedstawiona w dziele artysty rzeczywistość jest w równej mierze przedstawieniem tego, co widzialne (w rozumieniu aspektywnie ujętej rzeczywistości przedmiotowej) i co skrywa się poza nią samą, a jest zdeterminowane przyjętym modelem poznawczym i kulturowym; że problematyczne są czasowe ramy obrazu, różnica bowiem między efektem ekspozycji trwającym wielotysięczny ułamek sekundy a ekspozycją wielominutową umożliwia lub wyklucza obecność niektórych elementów kadru, a to zasadniczo podważa jego obiektywność; wreszcie, że na zawartość fotograficznego dzieła sztuki składać się będą również te obiekty, które jako coś znaczące w pamięci podmiotu twórczego wtórnie zostały zrekonstruowane w oparciu o inscenizację rzeczywistości przedmiotowej. Do listy tych trudności można by dodać problem kadru (czas i przestrzeń są wielkościami ciągłymi, kadr jest wycinkiem czasoprzestrzennym), fakt, że obraz unieruchamia dynamiczną rzeczywistość świata i dodatkowo upraszcza ją do dwóch

wymiarów oraz że obiektywność istnienia rzeczywistości nie jest tożsama z obiektywnością jej znaczenia¹.

Mgr Małgorzata Popinigis z kilku różnych perspektyw, a więc realizmu poznawczego, semiologii, jak również hermeneutyki, rozważa fenomen dzieła sztuki powoływanego do istnienia metodą fotograficzną. Dzieła te - choć są następstwem zachodzącego w rzeczywistości przedmiotowej zjawiska fizycznego - mają swe oparcie nie tylko w samym tym zjawisku, ale także w akcie jego percepcji oraz w świadomym stosunku autora do tego aktu, co ostatecznie decyduje o znaczeniu i statusie wygenerowanego obrazu. Na scenie fotograficznej kwestie te pojawiły się z całą mocą, a następnie rozpow szechniły się w Europie za sprawą opublikowanych przez Roberta de la Sizeranne zasadniczych punktów programowych piktorializmu. Przekonanie Sizeranne'a, że przesycenie technicznego procesu fotografii myślą i uczuciami jest możliwe, a proces komponowania, obróbki negatywu i wykonania odbitki może być głęboko zindywidualizowany, zatem warunkujący powstanie dzieła sztuki – stało się prawdą szeroko afirmowaną w artystycznym świecie przełomu wieków XIX i XX. Nowo sformułowane pytania nie dotyczyły już artystyczności fotografii, ale odnosiły się do stylowości nowej sztuki. Problemem fotografii przestawała być zatem technologia zapisu i reprodukcji, a pojawiło się dyskontujące to osiągnięcie zagadnienie sformułowane w wielkim pytaniu: Co fotografować i jak fotografować? Cóż, *sztuka jest trudna*, jak orzekł to już Pindar z Teb, zaś sfera estetyczna sztuki fotografii (szersza niż w innych sztukach, bo o doświadczenia tych sztuk wzbogacona) oraz jej kontekst społeczny mnoży trudności w formułowaniu twórczej nad nią refleksji. Spadkobiercą wniosków formułowanych w duchu z gruntu francuskiej tradycji *Le Photo Club de Paris* był bez wątpienia Roland Barthes, do którego M. Popinigis równie chętnie, co i zasadnie, jak się okazuje w kończących dysertację konkluzjach, się odwołuje.

Jednakże wcześniej należałoby wspomnieć Hansa-Georga Gadamera, który – rzecz można – z autorem *Mitologii*, *Camera Lucida* czy *S/Z* ma wspólne strukturalistyczne i fenomenologiczne korzenie, a do którego konstatacji doktorantka również owocnie się odwołuje.

Otóż Gadamer przyjmując za aksjomat stwierdzenie Wilhelma Diltheya, że rozumienie to nic innego jak sposób odkrywania przejawów jakości duchowych podmiotu filozofującego, uznał, że warunkiem sine qua non tegoż rozumienia (rozumienia czegoś!) jest jego ujęcie całościowe, od ogółu, a więc z wstępnego, bo wynikającego z kultury, tradycji i języka rozumienia dzieła, do jego szczegółów dokonujących się w kolejnych aktach interpretacji jego wykładni. Cechą szczególną tych niezdy-

¹B e r g e r J., *Sposoby widzenia*, Poznań 1997, s. 18. Berger z całą mocą stwierdza, że *Wynalezienie aparatu zmieniło sposób, w jaki ludzie widzą. To, co widzialne, zaczęło oznaczać dla nich coś innego*. Przytacza także płomienną wypowiedź D. Wiertowa: *Ja – kinooko. Ja – mechaniczne oko. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć. [...] Oto ja, kamera, pędzę po wypadkowej, lawirując wśród chaosu ruchów, utrwalając ruch w jego najbardziej złożonych układach. [...] Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni, zestawiam z sobą wszelkie, jakie mogę uchwycić, punkty wszechświata. Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata*. Cytat za W i e r t o w D., *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, Warszawa 1976.

scypinowanych metodologicznie aktów jest ich irracjonalność i kwantowość, a więc nieciągłość przy jednoczesnej ich względnej racjonalności. Na możliwość obecności w krytycznej filozofii tych abstrahujących od naukowego reżimu form, jakimi są mity, wskazał już przywołany wyżej Cassirer, co w Gadamerowskim kontekście hermeneutycznej tożsamości będzie miało wpływ na diagnozę zarówno tożsamości artysty, jak i w procesie uczestniczenia w rzeczywistości artystycznej dzieła sztuki.

Małgorzata Popinigis za Gadamerem stwierdza zatem (s. 28-29), że obraz nie wyczerpuje swoich funkcji, swoistej sprawczości we wskazywaniu na coś, co poza nim, co odwzorowuje, przeciwnie – wskazuje na siebie jako bytowego udziałowca reprezentowanej rzeczywistości: *Obrazy nie są zatem ani jak znaki, tj. pustym wskazaniem czegoś, co reprezentują, ani nie są do końca symbolami, które zastępują byt, są reprezentacją, czyli postacią tego, co reprezentują. Ujmując tę kwestię jeszcze prościej: obraz nie jest jakąś uboczną rzeczą czy zaledwie odbiciem rzeczywistości, ale zawiera w sobie fragment rzeczywistości, dla której formą istnienia jest obraz [...]*.

Człowiek, z fenomenologicznego punktu widzenia, podkreślał Ingarden, o czym warto wspomnieć, pokonuje próg dynamizmu biologicznego, tworząc na gruncie rzeczywistości nową warstwę sensu, a jest nią świat bytów intencjonalnych ucieleśniających wartości. Egzystencja człowieka staje się bardziej ludzka o tyle, o ile uda mu się przekroczyć granicę świata natury, tworząc odmienną od niego niszę świata kultury. Wówczas, jako istota świadoma o złożonej budowie formalnej, psychofizyczno-duchowej, konstytuuje się jako osoba.² Nawiasem mówiąc, Ingarden stwierdził także, że w aktach poznawczych, będących aktami świadomości, prawidłowością jest, iż rozgrywanie się aktu i jego przeżywanie (*Durchleben*) jest wiedzą o nim i zarazem jego poznaniem, przeżywany akt bowiem nie może być inny od prezentującego się w przeżywaniu. Rozróżnienie zaś aktu i przedmiotu poznania jest jedynie skierowaniem uwagi na dwa aspekty tego samego aktu świadomościowego.

Z konieczności upraszczając dokonany w tym streszczeniu wywód dokonany przez doktorantkę, należy uznać jej konstatacje za fundamentalne dla zrozumienia nie tylko preferowanej przez nią teorii obrazu, ale także za uzasadnienie metody interpretacyjnej własnej twórczości, będącej tzw. backstagem reklamowych sesji fotograficznych, które zostały zebrane w kolekcję obrazów, ukazujących meta-rzeczywistość planu zdjęciowego dostrzeżonego zrewoltowanym widzeniem kamery.

Popinigis stwierdza: *Szukając odpowiedzi na pytanie, czym są fotografie „Odrzucone”, to właśnie teorie Gadamera dotyczące dzieł sztuki wydały mi się bliskie w opisie tego, co czułam, patrząc na te zdjęcia. Nie wiem, czy posunęłabym się aż tak daleko, aby zdefiniować różnicę między zdjęciami odrzuconymi i tymi przyjętymi jako różnicę pomiędzy sztuką, a rzemiosłem (definicje są płynne), ale na pewno wyczuwalny jest w nich pewien rodzaj filozoficznego „przyrostu bytu” oraz zaproszenie do wielowymiarowej gry znaczeń.*(s. 29) Odnosząc się do tej konstatacji, nie wchodząc przy tym w spór,

²Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1987, t. 2.s. 194.

czy na pewno chodzi tu o przyrost bytu czy raczej tegoż bytu sensu, doktorantka zapowiada, że w wieńczącym jej rozprawę rozdziale, objawi się jako barthesowski *homo significans* badający procesy znaczeń, a więc i egzystencjalnych warunków powstawania nowych znaczeń, czyli sensów zobrazowanych przedstawień.

Tu należy zwrócić uwagę na fakt, że tok intelektualnej analizy dzieł sztuki fotografii dokonany przez mgr Małgorzatę Popinigis związany będzie z bardzo konkretnym przejawem tejże fotografii, jakim jest fotografia reklamowa, która choć z natury rzeczy ma wpływać na emocje, a wtórnie na praktyczny skutek jej perswazyjności (czyli sugerować ściśle określone zachowania o charakterze konsumenckim), dziedziną sztuki nie jest. Zaskakujący i jednocześnie paradoksalny w tym wypadku jest fakt, że znacząca część fotografii tzw. produktowej i reklamowej to arcydzieła rzemiosła fotograficznego, którego wymogom tzw. artyści z reguły nie są w stanie sprostać, mimo że obowiązek wobec formy jest fundamentem twórczości. Na odrębność dzieła sztuki zatem (precyzyjnie rzecz ujmując - przedmiotu estetycznego, w założeniu teoretycznym, jakim jest arcydzieło) w stosunku do każdego innego bytu wskazywać będą jakości zmysłowe, przedstawieniowe i afektywne jako najbardziej specyficzne dla dzieła określonej techniki i konwencji. Istnienie dzieła sztuki jest więc istnieniem indywidualnej wizji twórcy (będącej sensem przedmiotu estetycznego), ujętej w percepcji podmiotu poznającego. Rola odbiorcy określana będzie jako pierwszorzędna, jest on bowiem współtworzącym dzieło. Na marginesie należy stwierdzić, że z takim stanowiskiem zapewne nie zgodziłby się Barthes, który jeśli nie deprecjonował roli fotografa w powołaniu do istnienia obrazu rzeczywistości, to z całą pewnością ją instrumentalizował, sprowadzając ją do sprawczej obecności w określonych warunkach. Trzeba jednak powiedzieć, że pogląd Barthesa w tej sprawie był niekonsekwentny, stwierdzając bowiem, że perceptor obrazu jest koniecznym *odniesieniem każdej fotografii*, nie mógł nie wziąć pod uwagę, że tym bardziej na poziomie kreacji (percepcja jest aktem następczym) obraz ma wymiar podmiotowy i musi być z natury rzeczy także pochodną osobistych motywacji fotografa.³

Uwaga ta jednak nie ma istotnego znaczenia dla logiki ciągłości wywodu, a to głównie dlatego, że wywód ów oparty jest o tezy czysto teoretyczne, które bądź opierają się na założeniach apriorycznych (bywa że wzajemnie się uzupełniających, ale również niekiedy się wykluczających), bądź mogą być odczytywane jako dowodzenie niepodlegające regułom nauki, wyłącznie arbitralne i tym samym dla niej niewiążące.

³ Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 143.

Tak oto Barthes, jak zauważa doktorantka, z jednej strony w fotografii dostrzega uniwersum egzystencjalnych pytań (*Ja jestem odniesieniem każdej fotografii i dlatego prowadzi mnie ona do zdziwienia, stawiając zasadnicze pytanie: dlaczego żyję właśnie tu i teraz?*), z drugiej zaś strony w polisemiczności obrazów dostrzega dysfunkcję którą może przezwyciężyć jedynie [...] *unieruchomienie zmiennego łańcucha sygnifies tak, aby odebrać zniewalającą władzę znakom niepewnym.* (s. 35).

Roland Barthes abstrahuje zatem od tego, co według niego w zrozumieniu fotografii jest zbędne, to jest od ustalenia, czym ona sama w sobie jest, jaka jest jej natura, istota i powszechne właściwości jej bytu. Filozof nie stawia pytań natury ontologicznej, ale przyjmując postawę spectatora – widza fotograficznych obrazów zwraca uwagę na kwestie epistemologiczne, w odpowiedzi bowiem na pytanie, jaki jest sens fotografii, kryją się wszystkie na jej temat odpowiedzi. Dzieje się tak, ponieważ fotografia to nie tylko obraz widoku jakiegoś fenomenu, ona jest także noumenonem – przedmiotem poznania i interpretacji przedmiotu poznania niezależnego od zmysłów angażującą kompetencje kulturowe spectatora, zatem jest przede wszystkim zjawiskiem kulturowym, a nie naturalnym.

Struktura tego aktu poznania, w swoich głównych założeniach, opiera się na rozpoznaniu dwóch jego płaszczyzn. Pierwszym i niekwestionowanym przedmiotem aktów poznawczych fotograficznych przedstawień jest tzw. studium, a więc różnoraki zbiór informacji zawarty w przedstawieniu, które mogą stać się przedmiotem analiz natury estetycznej czy psychologicznej, ale również socjologicznej, historycznej itd., co jest powszechną, a należałoby powiedzieć trywialną cechą każdej fotografii.

Istnieją wszakże fotografie, które zawierają w sobie inną, istotną, inteligibilną cechę, która w akcie poznania jawi się jako „ukłucie”, „zranienie” czy „użądlenie”, a więc generującą u spectatora silne wrażenie emocjonalno-intelektualne – jakością tą jest zawarty w obrazie fotograficznym jakiś konkretny szczegół, który filozof nazywa punctum.

Rozstrzygnięcie tej teoretycznej kwestii prowadzi wprost do konkluzji rozprawy Pani Małgorzaty Popinigis, a więc do opisu, analizy i samooceny dzieła przewodowego, jakim jest kolekcja fotografii zatytułowana *Odrzucone* w kontekście Barthesowskiej koncepcji semiologicznej, dodajmy skrajnie subiektywistycznej, a więc nieimplikującej naukowo wiążących wniosków. Jednakże, jak wspominałem wyżej, doktorantka równie konsekwentnie, co efektywnie przeprowadza swój wywód i doprowadza go do szczęśliwego końca, udowadniając raz jeszcze, że sądy natury estetycznej są zawsze subiektywne, a tym samym nie mają cha-

rakteru uniwersalnego, co może być kłopotliwe dla nauki, ale nie dla Małgorzaty Popinigis – artystki.

Tak oto w wieńczącym rozprawę rozdziale *W stronę utopii*, w kolejnych jego paragrafach, a więc: *Ekonomia przedstawień; Bluźniercze kolizje; Maski i kostiumy; Przypadkowe iluminacje; Niebezpieczne związki* oraz *Szczeliny zdarzeń*, doktorantka dokonuje semiologicznej interpretacji obrazów w poszukiwaniu i wskazaniu ich punctum.

Fotografię reklamową jako pole badawcze mgr M. Popinigis należy zdefiniować przede wszystkim, jak to podkreśla doktorantka, jako rzeczywistość, którą do istnienia powołuje interdyscyplinarne grono ekspertów od perswazji wizualnej, żmudnie i drobiazgowo opracowujące inscenizowane przedstawienia, zaś jedyną rolą fotografa jest je zmaterializować. Idąc w ślad za Barthesem, można rzec, że od fotografa zależy wyłącznie techniczna jakość zobrazowanej rzeczywistości, która jako samo referująca się nie jest niczym więcej niż studium dla jego widza – spectatora. Należy stwierdzić, że ambicje te w żadnym wypadku nie są skromne. Uniwersalny przekaz wizualny od dość dawna w reklamie nie ogranicza się do wzbudzania konsumenckiej pożądlivosti czy praktycznie uzasadnionego pragnienia posiadania rzeczy zwiększających komfort egzystencji. Współcześnie reklama to wysoce wyspecjalizowana dziedzina inżynierii społecznej, której misją jest nie tylko mobilizacja, ale i demobilizacja konsumentów gotowych wcielić w życie treść kampanii reklamowych. Treścią tą zawsze jest jakiś produkt, co nie znaczy, że jest nim mniej lub bardziej funkcjonalny czy prestiżowy przedmiot. Stawką jest wszystko – przedmioty, ale i narracje dotyczące systemu wartości rzeczy, jakie powinniśmy osiąść, zrazu alternatywne, a później obowiązujące gusty i wartości, sposoby spędzania czasu, aż w końcu my sami. My, czyli idealne wytwory reklamy, dokonujące idealnych wyborów konsumenckich, my – zgodnie zdepersonalizowana populacja, bez sprzeciwu i ufnie zamieniająca ambicje poszukiwania sensu życia na aktualne trendy i mody definiujące naszą egzystencjalną codzienność, która ma już nie idealną, ale z gruntu wymierną wartość. To właśnie dlatego w realizacji kampanii reklamowych nie ma miejsca na dowolność czy brak subordynacji, a wyłącznym zadaniem Małgorzaty Popinigis jest wnieść w to kolektywne przedsięwzięcie swój kunszt fotograficzny i nic ponad to. Tyle, że życie, jak się okazuje, co udowadnia doktorantka, bywa nieokiełznane w swej złożoności nie tylko organicznej, ale również technicznej, a algorytm możliwości, jakie przewidzieli realizatorzy sesji reklamowych, zdarza się być niedoszacowany.

Wniosek ten wydaje się w pełni uzasadniony, bo chociaż światła gasną, a scena reklamowego spektaklu pustoszeje, to, co wiarygodne, zrozumiałe, oczywiste, przekonujące, uderzające i chwytliwe okazuje się być w niektórych ze swoich manifestacji naznaczone skazą dwuznaczności, emocjonalnie labilne, groteskowe, alogiczne czy obsesyjne, czyli w percepcji wykraczające poza i ponad kompetencje kulturowe, umożliwiające rozpoznanie treści i sensu komunikatu. Tym czymś, ze swej natury dyskretnym i niejednoznacznym, a więc odkrytym, zauważonym, zrozumianym, z poetycką czułością odczuty, a następnie z literackim zacięciem opisanym (bo też wynikającym z literackiego stosunku do rzeczywistości) jest niezmiennie dyskwalifikujące pożądaną jakość przekazu punctum. Punctum, które fotoobrazy Małgorzaty Popinigis, wynosząc je ponad studium ich trywialnej użyteczności, sytuuje w świecie sztuki. W świecie, w którym próżno jest szukać jednoznacznych odpowiedzi, bo ów świat na ogół proponuje jątrzące pytania, a jeśli o czymś orzeka, to są to ambiwalentne i gorzkie konstatacje.

Dokonane przez artystkę peregrynacje do „wnętrza” własnych fotoobrazów ujawniają, jak sądzę, rzeczywistość, której Barthes istnienia nie doświadczył, a której egzystencjalny prymat, widząc zaledwie początki, przewidział jego rodak, filozof i zarazem fotograf, Jean Baudrillard. Mam na myśli rzeczywistość, w której istnienie nie ma ani transcendentnego wobec siebie znaczenia, ani sensu, a realność i jej przedstawienie nie dają się rozróżnić, bo jest ona rzeczywistością podmiotu. Uwaga ta ma jednakże charakter drugorzędny, bo odnosi się do obszernej problematyki świata, w którym to świecie obraz stanowi fundament komunikacji i zarazem sposób praktykowania tożsamości podmiotu, fotografia zaś w napięciu podmiot-aparat-obraz ukazuje wewnętrzne prawa tej rzeczywistości.

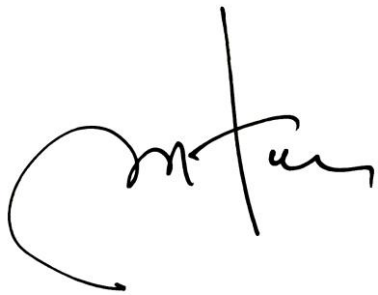
Reasumując, należy stwierdzić, że obraz fotograficzny niesie ze sobą szereg problemów. Jak widać, niemała ich część jest konsekwencją pierwotnego dla myślenia o fotografii przekonania, że jest ona dokonaniem w ściśle określonym czasie wiernym odzwierciedleniem przedstawianej rzeczywistości. Dotychczas (mimo pewnych różnic, zarówno w modernizmie, jak i postmodernizmie) wydawało się być oczywiste, że fotografia jest śladem spostrzeżonego z jakąś intencją realnie istniejącego przedmiotu (co oznacza, że jest równocześnie wskaźnikiem i coś znaczącym znakiem), a o walorach artystycznych obrazu decydują wypracowane w jej historii jakości estetycznie doniosłe, o których z kolei decyduje świadomy warsztat artysta. Właśnie o tych wartościach najpierw opowiada nam doktorantka w kolejnych paragrafach wieńczących jej rozprawę (które bez obawy o nadużycie można by potraktować jako

zbiór poetyckich tomów komentarzy), a następnie oprowadzając nas po wirtualnej wystawie w Galerii gdańskiej Akademii.

Wszystko to razem uwzględnione każe mi stwierdzić, że dzieło doktorskie zarówno w warstwie badawczej, jak i artystycznej jest najwyższej próby, co więcej, z załączonej dokumentacji działań dydaktycznych mgr Małgorzata Popinigs jawi się również jako znakomity pedagog.

Konkluzja

Z analizy dokumentacji dokonań zawodowych doktorantki, jak również przewodowego dzieła artystycznego wynika, że mgr Małgorzata Popinigs jest dojrzałą artystką, na co wskazuje odrębność jej dzieła artystycznego, jak i jakość procesu twórczego poprzedzającego dzieło. Tym samym mgr Małgorzata Popinigs spełnia wszystkie wymagania określone ustawą o stopniach i tytułach naukowych oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki do nadania jej stopnia doktora sztuki.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'M. Popinigs', written in a cursive style.