

## **Ocena dorobku artystycznego oraz recenzja pracy doktorskiej**

Pani magistry Kamili Czosnyk składającej się z dwóch części: pracy artystycznej pod tytułem „**Story about Skin – Przyszłość widziana z perspektywy dnia wczorajszego – Intermedialność jako sztuka pomiędzy przestrzeniami, w kontekście transhumacyjnych obszarów kreacji artystycznych**” i rozprawy, czyli opisu doktorskiej pracy artystycznej pod tym samym tytułem, sporządzona w związku z „postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora” wszczętym przez Radę ds. Stopni w dziedzinie sztuki w dyscyplinie „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki” Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, zgodnie z art.187 ust1 – z dnia 20 lipca 2018 r., Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz.U. z 2021 r., poz. 478 ze zm.) przygotowanych pod kierunkiem promotora, prof. dr hab. Wojciecha Zamiary i promotora pomocniczego, prof. dr hab. Tomasza Szkudlarka.

W niniejszej recenzji zreferuję oraz odniosę się do następujących punktów dokumentacji doktorskiej Pani magistry Kamili Czosnyk:

1. Edukacja
2. Dorobek artystyczny
3. Struktura pracy pisemnej
4. Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych zatytułowanych *Story about skin*, które się na nią składają, ich znaczenie i kwestia oryginalności
5. Ocena merytoryczna rozprawy pisemnej, czyli opisu pracy artystycznej.
6. Konkluzja recenzji

### **1. Edukacja**

Pani magistra Kamila Czosnyk kończyła malarstwo na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie w 2014 roku, uzyskując tytuł magisterki sztuki. Promotorami dyplomu byli prof. Jan Gryka i dr. hab. Jerzy Żywicki.

### **2. Dorobek artystyczny**

#### **Wystawy zbiorowe i indywidualne:**

Brała udział w 54 wystawach zbiorowych i indywidualnych, z których duża część nie ma podanego odniesienia do galerii. Najbardziej rozpoznawalne to: Muzeum Narodowe w Lublinie 2021; Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, 2021; Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa, 2020; BWA Awangarda

Wrocław, 2018; Entropia, Wrocław, 2018; Pałac Sztuki, Lwów, 2016; Galeria Biała, Lublin, 2015; Galeria Labirynt, Lublin, 2014, MOCAK, Kraków 2012  
Dorobek artystki i spis wystaw podany jest w sposób niejasny i niechlujny.

Artystka brała udział w 8 festiwalach międzynarodowych.

### Publikacje

Pani mgr Kamila Czosnyk ma w swoim dorobku 21 publikacji internetowych, z czego część (6) nie pokazuje zawartości oraz 10 katalogów wystaw i projektów zbiorowych.

## 3. Struktura pracy pisemnej

Doktorantka zastosowała, jak sama pisze, niehierarchiczną strukturę pracy pisemnej, opisaną przez Deleuze'a i Guattariego jako rizomatyczną: „*Kłacze* przejawia się zarówno w części opisowej mojej pracy, jak i w samym dziele.”

Oto, co pisze o takiej strukturze Mariusz Pisarski, odnosząc się do Deleuze'a i Guattariego:

„Ów rizomatyczny otwarty system to nowy model literatury, sztuki i dyskursu politycznego, po który sięgnięto także na gruncie teorii hipertekstu.

Struktura kłacza przypomina nie tylko kłaczowatą roślinę. Przywołane są inne systemy i zależności: „*Kłacze to dziczka, skomplikowany system podziemnych pędów lub nadziemnych korzeni, kłąb, bulwa, cebulka. Kłacze to ziemniak i perz, zgraja szczurów i zwierzęce nory, mrówki i trawa. Rizomatyczny jest język i pamięć, tkanka glejowa i nitki marionetki, aparalna ewolucja osy i orchidei, kota i pawiana, wschodnie ogrodnictwo "klonów" i amerykański kapitalizm, underground i bitnicy.*”  
[Mariusz Pisarski (never) *Kłacze – Deleuze i Gauttari*, „techsty” 15.07.2022  
<https://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/postmodernizm/klacze.htm>

Praca nie tylko spełnia założenia takiego systemu – proszę sobie wyobrazić, że ktoś pisze o wszystkich powyższych tematach w jednym tekście. Taka jest właśnie struktura pracy Pani mgr Kamili Czosnyk. Tematy w jej rozprawie to:

język i pamięć, materia i światło, powstanie życia i tożsamość, nośnik informacji i skała, transhumacja i szybolet, separacja i zjednoczenie, antropologia i geologia, skóra i obraz, genealogia człowieka i jaskinia, gleba i Ziemia, badania terenowe i koło życia, podróż i pismo, wulkanizm i związki ludzi, performance art i dzieło sztuki, fotografia i badania artystyczne, malarstwo i Sanden Cave, Gustav Vigeland i Stanisław Dróżdź, Edward Munch i Roman Opałka, Ryszard Waśko i tym podobne.

Bardzo trudno było wyłuskać z tekstów potrzebne informacje spośród chaosu „kłaczy”. Na przykład opis prac doktorantki, które nazywa „dziełami”, jest rozproszony w kilku miejscach na przestrzeni całej, stustronicowej pracy.

Potrafię sobie wyobrazić tekst o rizomatycznej strukturze, która nie służy do ukrycia niedostatków logicznego rozumowania, miałości przemyśleń lub zaciemniania obrazu rzeczy, tylko stanowi konstrukcję złożonej wypowiedzi. Obawiam się jednak, że jeśli nie miałyby być wypowiedzią poetycką, to tekst taki wymagałby wyjątkowo dobrego zmysłu konstruowania narracji.

Takiej konstrukcji pracy kandydatki niestety często towarzyszy „rizomatyczna” składnia zdań, które bywają zupełnie niezrozumiałe. Niweczy to wiarygodność stosowanych w tekście odniesień do znaczenia słów (również w jidysz czy norweskim).

Pani mgr Kamila Czosnyk przeplata wątki autobiograficzne z opisami swoich działań, podróży do

Skandynawii – które nazywa badaniami artystycznymi – oraz swoich prac, rozwijając równocześnie argumentację na rzecz nowego określenia grupy zjawisk, które postanowiła połączyć terminem „transhumacji”. Posługuje się też kilkoma pomocniczymi pojęciami wymyślonymi przez siebie, takimi jak „punkty antropologiczne”, „skóra”, „dzieło transhumacyjne”, „fotostenogram”.

Większość pary idzie w gwizdek – artystka gros energii i tekstu poświęca na tłumaczenie, czym jest transhumacja oraz dlaczego jej prace są transhumacyjne, odwracając uwagę czytelnika od ich istoty.

Rizomatyczna struktura części opisowej doktoratu odpowiada – jak twierdzi sama autorka – rizomatycznej konstrukcji pracy artystycznej składającej się na doktorat, a właściwie serii prac, które nie potrafią ukryć braku łączących je związków logicznych, również w obrębie konstrukcji poszczególnych „dzieł”.

#### **4. Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych zatytułowanych *Story about skin*, które się na nią składają, ich znaczenie i kwestia oryginalności**

„Skóra, rozumiana w sposób metaforyczny, staje się łącznikiem, który wymagał użycia nowego terminu: sztuki transhumacyjnej. Cienka warstwa skóry – gleby, fotografii, pisma, skorupy ziemskiej i obrazu – to nośnik pamięci i materii.” – pisze kandydatka, która doktorską pracę artystyczną Pani mgra Czosnyk podzieliła na dziewięć części:

1. Genesis
2. Materia pyta o tożsamość
3. Punkty antropologiczne
4. Trzewia Ziemi (Transhumacyjność jaskiń)
5. Pamięć Ziemi
6. Monolitten (inspiracja Gustavem Vigelandem)  
(jedno zdjęcie)
7. Oddech Ziemi (Wulkanizm)
8. Transhumacyjność pisma (pisownia oryginalna)
9. Epilog

Na początek cytaty z rozprawy, ujawniający autorską interpretację znaczenia projektu doktorskiego kandydatki, który w tym opisie jawi się jako fundamentalny dla ludzkości, czy nawet świata: „*Story about skin* stało się opowieścią o podróży w głąb najgłębszych sensów istnienia. Osią, która łączy pismo – będące tym, co indywidualne, ale również zbiorowe. Historią tożsamości – tej indywidualnej jednostkowej po zbiorową mówiącą: *ja człowiek*. Stałą osią świata (*axis mundi*) – pomostem pomiędzy tym, co przeszłe, a tym, co przyszłe. To ona pozwala dotrzeć do tego, co łączy nas z *arche*. Choć nie możemy go dotknąć ani zbadać, mamy możliwość nieustannie zbliżać się do niego, stawiając nowe pytania o pochodzenie i miejsce przeznaczenia człowieka.” – bez kompleksów pisze Pani mgra Kamila Czosnyk.

W części pierwszej, Genesis, zamieszczone są trzy zdjęcia:

- fotografia jednego białego płótna podpisanego „Nieważne, dyptyk, 2011-2023”,  
- drugie zdjęcie to fragment obrazu podpisanego „Nieważne, detal, 2011-2023”. Na tym zdjęciu widać fakturę białej farby grubo nakładanej na białe płótno w taki sposób, żeby układała się w linię, imitując pismo. Fotografia wykonana jest z bardzo małą głębią ostrości.

Narzucają się pytania: jeśli to jest dyptyk, to dlaczego w dokumentacji jest tylko jeden obraz i dlaczego zdjęcie dokumentujące pracę autorki ma tak płytką głębię ostrości, że w dalszym planie obraz jest rozmyty w stu procentach, stając się białą płaszczyzną?

Związek dyptyku „Nieważne” z pismem doktorantka opisuje w dysertacji, przytaczając swój projekt z roku 2021, pt. „Kontestacje symulacji”. Były to cztery duże obrazy. Trudno wyobrazić sobie bardziej eklektyczną pracę: pomysłowi, żeby na obrazie wysokości człowieka (czy to nawiązanie do prac Bałki?) spisywać jego wspomnienia w nieczytelny sposób, towarzyszy nawiązanie do macewy (dlaczego macewy?). Księżyc w naiwny sposób symulowany przez okrąg światła reflektorków skierowanych na obrazy ma wątpliwą symbolikę: wg. autorki „staje się zwierciadłem i oknem” oraz symbolem wspólnoty „człowieka z człowiekiem”. W dodatku ekspozycji towarzyszy zarejestrowany przez NASA „dźwięk księżycy”. W rezultacie „instalacja” Pani magister Kamili Czosnyk wyglądała jak źle oświetlone obrazy Romana Opałki postawione na podłodze.

Obraz „Nieważne” (ten zamieszczony w dokumentacji) zrywa jeszcze bardziej związek z pismem, z którego pozostały jedynie rzędy nieregularnie położonej farby. Pozbawiony legendy wcześniejszych prac nie ujawnia żadnej godnej uwagi zawartości koncepcyjnej. Z legendą – jak widać – jest jeszcze gorzej.

Trzecie zdjęcie w *Genesis* to wizerunek kawałka białej lawy, podpisane „Lava Fagradalsfjall”

I znowu się pojawia pytanie: jaki związek logiczny ma lawa z jej malarstwem, które – jak dowodzi autorka – wywodzi się z pisma? Czy chodzi o to, że artystce gruba faktura farby przypomina fakturę zastygłej lawy? Skąd wzięła się w tym kontekście lawa?

Artystka tłumaczy:

„W 2022 roku podczas artystycznych badań terenowych w Północnej Islandii pobrałam próbki zastygłej magmy z wulkanu Fagradalsfjall, której **struktura stworzona „ręką nie-ludzką” jest doskonałą reprezentacją idei transhumacyjności** [podkr. – Ł.S.]. Postanowiłam włączyć pobrane próbki w obszar ekspozycji mojej pracy doktorskiej, jako swoisty łącznik dwóch światów – tego kreowanego przez człowieka i kreowanego przez naturę.”

Tak więc struktura lawy reprezentuje transhumacyjność, która z kolei jest cechą pisma, jak dowodzi autorka w innym miejscu rozprawy.

Połączenie to widać wyraźnie dopiero w części VIII pracy artystycznej p.t. *Transhumacyjność pisma*, w której jest zdjęcie podobnego kawałka lawy. Kawałek ten używany jest przez artystkę w dużej serii zdjęć podpisanych jako „Autoportret, poliptyk, 2022”. Są to stykówki, prezentowane w pięciu paskach po pięć zdjęć, pokazujące głowę artystki, do której „przymierza” kawałek lawy, zastępując nim różne części twarzy. Na dwu pozostałych paskach stykówki artystka trzyma kawałki lawy na tle swojego obnażonego biustu, tym razem w kadrze bez głowy.

Stykówki są niewielkie, jakość zdjęć marna, ilustracyjność „pokrewieństwa materii” aż nazbyt nachalna.

Znajdują się tu też 4 zdjęcia dwóch obrazów podpisanych „Irreel, 2018-2023” oraz „Whispers and shadows, 2022-2023”. Pierwszy z nich wygląda z daleka jak wariacja na temat obrazu Romana Opałki, tyle że napis wygląda na zdrapywany, drugi podobnie, tyle że gruba faktura wykonania imituje tylko pismo. Na kwadratowym płótnie białe gruzełki farby na czarnym tle rysują kształt spłaszczonej klepsydry. Zainteresowanie artystki pismem nie uzasadnia użycia formy, jaką posługiwał się Opałka. Praca praktyczna Pani mgr Kamili Czosnyk dowodzi niezbicie, że zna twórczość Romana Opałki.

W części II p.t. *Materia pyta o tożsamość* artystka użyła podwójnej ekspozycji tak, że jej skulony akt wtapia się w skały (3 zdjęcia).

W części III p.t. *Punkty antropologiczne* (3 zdjęcia), artystka użyła podwójnej ekspozycji tak, że ujęcie jej aktu od przodu stapia się z ujęciem aktu od tyłu. Podobnego zabiegu użyła do sfotografowania się w tym samym miejscu, stojąc bokiem, raz lewym, raz prawym. Praca podpisana jest „Kompass,

dyptyk, 2023". Trzecim zdjęciem jest „Fossilized photo, Amonit – nature, 160 mln BP”.  
„Celem badań terenowych było odnalezienie i **zdefiniowanie punktów antropologicznych poprzez dotarcie** do północnych obszarów Norwegii, w tym jaskini Sanden. Badanie to było konieczne do głębszego zrozumienia zagadnień transhumacyjności sztuki.”

W części IV p.t. *Trzewia Ziemi (Transhumacyjność jaskiń)* artystka pozuje na tle głazów zmieniając pozycje (4 zdjęcia exponowane na długim czasie).

W części V p.t. *Pamięć Ziemi* (3 zdjęcia), artystka wpasowuje swój ledwo widoczny akt w skałę wygładzoną przez lodowiec. Tytuł „Livshjulet (Krąg życia), dyptyk, 2022”. Na trzecim zdjęciu jest kamienna lub węglowa bryła z odciskiem liścia podpisana „Fossilized photo, Pecopteris – nature, 325 mln BP”.

W części VI p.t. *Monolitten* (inspiracja Gustavem Vigelandem) artystka zamieściła jedno zdjęcie swojego podwojonego aktu (fotomontaż), do którego pozuje leżąc w bruździe na kamiennym wybrzeżu.

W części VII p.t. *Oddech Ziemi (Wulkanizm)* znajdują się zdjęcia wykonane w technice, którą doktorantka nazwała **photostenogramem**, podpisane „Eldfell, 2022”, „Katla, 2022” i „Fight of giants, 2022”. Czwartym zdjęciem jest zdjęciem kamienia, p.t. „Róża bazaltowa, Islandia, 2022”. Artystka tłumaczy, czym jest ta technika: „**Fotostenogram** umożliwił mi wykonywanie **działania performance** przed obiektywem aparatu fotograficznego „dokemero””. Dzięki niemu zapis ruchu w przestrzeni został utrwalony na jednej klatce negatywu, tworząc skrócony, dynamiczny zapis z miejsca zdarzenia. Fotostenogram nie jest zatem fotografią dokumentalną, a artystycznym **odpowiednikiem powstających w procesie fosylizacji skamielin**.” (Sic!)

Osobiście nie zauważyłem na zdjęciach żadnego performance. Chyba że określimy tak położenie się nago w pozycji embrionalnej na kamieniach pod skałą, lub obrócenie się kolejno przodem i tyłem do aparatu podczas schodzenia po górskiej ścieżce. W mojej opinii zdjęcia te, pod każdym względem bardzo marnej jakości, nie tłumaczą potrzeby nadawania ich technice nowej nazwy *photostenogramu*. Wytłumaczyć to można prawdopodobnie tylko tym, że są transhumacyjne, jak poniżej dowodzi artystka:

„Celem badań terenowych [na Islandii – Ł.S.] było **odnalezienie kolejnego z punktów antropologicznych**, a tym samym poszerzenie spojrzenia na zagadnienia transhumacyjności w kontekście aktywności wulkanicznej (...). Badania obejmowały **pobranie próbek magmy** (...), **wykonanie fotostenogramów** w kontekście sztuki transhumacyjnej, **wykonanie serii zdjęć** dokumentujących pola lawowe oraz **zapisy w dzienniku badacza**.” [podkr. – Ł.S.]

Część IX, Epilog, to zdjęcie trzech kamieni, na których wydrapane są imitacje rytów naskalnych, zatytułowane „Pierwsze zdjęcie, 2023”, będące ilustracją tezy artystki, że paleolityczne malarstwo naskalne, to fotografia: „Jego [Homo floresiensis] oko mrugnęło, zaciskając skórzaną powiekę niczym pierwsza migawka. Zapamiętał obraz i postanowił go utrwalić za pomocą czerwonego i fioletowego pigmentu (...). Podobnie jak Themerson skłaniam się do twierdzenia, iż fotografia istnieje tak długo, jak istniejemy my – ludzie. Choć ciekawą tezą byłyby badania fotografii tworzonej przez istoty nieludzkie, nie będzie to przedmiotem moich badań.” Należy z tego powodu wyrazić ubolewanie – wszak zwierzęta też mrugają.

Pozostałe dwa zdjęcia pokazują rysunki naskalne w jaskini i prawdopodobnie wygenerowane są, sądząc z podpisu, przez AI: „Plato’s Cave, poliptyk, AI, 2023”. W tekście rozprawy nie ma ani słowa o Platonie, więc tytuł poliptyku jest – jak się domyślam – wolnym i powierzchownym skojarzeniem w rodzaju: „jak jaskinia, to platońska”.

Artystka opisuje natomiast w rozprawie swoją wizytę w jaskini Sanden w Norwegii, którą nazywa badaniami terenowymi. Przerysowała tam rysunki naskalne. Jak sama pisze – „Wskutek nieustannych procesów chemicznych (...) ulegają powolnej destrukcji. Jaskinia Sanden jest objęta ścisłą ochroną

rządu norweskiego, a jej okolica ścisłym zakazem żeglugi dla obcokrajowców. Miejsce jest całkowicie zamknięte dla ruchu turystycznego.” Co więc robiła artystka w tej jaskini? Najwidoczniej przyznała sobie prawo do przyczyniania się do destrukcji tych malowideł i ochoczo nas o tym informuje.

Jak wiadomo, wszelkie sądy w ocenie sztuki są subiektywne. Subiektywnie zatem oceniając, nie znajduję nic interesującego ani w pracach malarskich, ani w pracach fotograficznych Pani mgry Kamili Czosnyk. Błędy koncepcyjne jej prac lub wręcz brak przekonującej koncepcji, naiwne stosowanie symboliki, czasem na siłę, żeby uratować pracę przed oczywistym niedostatkiem koncepcji, lub zatuszować pełzający płytko pod „skórą” malatury plagiat, to niepełna jeszcze lista problemów, z jakimi boryka się „dzieło” Pani mgry Kamili Czosnyk. Nie przekonuje mnie do nich również nachalna ilustracyjność zdjęć wobec koncepcji transhumacji rozwijanej w opisie pracy ani nazywanie ich „badaniami terenowymi”.

Obiektywna zaś jest wtórność jej prac. Niewolnicza wręcz zależność malarstwa artystki od twórczości Romana Opałki z jednej strony, wtórność jej koncepcji fotograficznych z drugiej. Estetyka aktu prezentowana przez zdjęcia Pani mgry Kamili Czosnyk trąci już myszką i żadna, nawet najwspanialej zbudowana legenda o ich transhumacji nie zmienia tego faktu.

Że postuję się tautologiczną konstrukcją zdania, często używaną przez doktorantkę, jej prace są wtórne, a zatem nie są oryginalne.

Zarówno sposób wykonania zdjęć, jak i temat opatrzone są w fotografii od dawna.

Alexey Titarenko robił doskonałe zdjęcia poruszone, na długich czasach. Akty na skałach czy w naturze wykonywała plejada fotografów, poczynając od Wilhelma von Gloedena (*Kain*, ok. 1900 roku – czyli 120 lat temu), poprzez Arno Minkkinena, Håkona Grønninga, Adama Holý, czy Jana Zycha (50 lat temu). Niemal identyczne zdjęcia do tych pani mgr. Kamili Czosnyk oferowane są na sprzedaż na Chomikuj.pl przez kogoś o nicku Horsiu.



Zdjęcie: Jan Zych

Organizowane są obecnie kursy aktu w plenerze ([kursy.pl](http://kursy.pl)), a na Stock Photo można znaleźć zdjęcia typu „Nude woman gracefully leaning against rocks in the nature tranquil art nude portrait.”

Na koniec tej części recenzji oddajmy głos artystce: „Moje badania skupiają się na uchwyceniu wątków transhumacyjnych, próbie ich zdefiniowania i zobrazowania poprzez sztukę. Obszar moich zainteresowań stanowi **istotną lukę w badaniach artystycznych**. Kompilacją tych prac jest wielowątkowa opowieść o bycie i narodzinach człowieka, tworząca **niepowtarzalny krajobraz antropologiczny**.” [podkr. – Ł.S.]

## 5. Ocena merytoryczna rozprawy, czyli opisu pracy artystycznej.

W recenzji nie odniosę się do większości wątków poruszanych przez Panią mgrę Kamilę Czosnyk w jej pracy, takich jak szybolet, jaskinia, zagadnienie materii, światło, pamięć, biologia, geologia, wulkanizm, historia fotografii, język, pismo, skóra i część opisów prac kandydatki. Wobec mnogości rozstrzelonych tematów to po prostu niemożliwe. Skupię się na głównym temacie tekstu, na transhumacji i związanych z nią pojęciach wprowadzonych przez kandydatkę, oraz na tematyce artystycznej, czyli „dzieła transhumacyjnego”.

W pracy pisemnej 142 razy pada słowo transhumacja; 96 razy pada słowo sztuka, sztuce, itd.; 89 razy pada słowo artysta, artystyczny, itd.

Praca pisemna Pani mgr. Kamili Czosnyk proponuje kilka nowych terminów, z których najważniejszym dla narracji jest transhumacja. Artystka nie podaje definicji tego terminu, lecz po dokładnym przeczytaniu tekstu można powiedzieć, że transhumacja to:

- poszukiwanie elementów wspólnych człowiek-materia
- pokrewieństwo materii
- początek i koniec
- świętość
- pustka
- ponowne zjednoczenie
- humus (skóra ziemi)
- możliwość powstania (narodzin) i trwania do kolejnego powrotu
- cykliczność i powtarzalność
- związki ludzi z wulkanem
- związek z tożsamością

Z tekstu wynika również, co jest transhumacyjne:

Ziemia, humus, dzieło, jaskinia, pamięć ziemi, wulkaniczne działanie, fotografia, światło, język, pismo, pamięć, obraz.

W skrócie więc ujmując, koncepcja transhumacji jest rodzajem „teorii wszystkiego”.

### Geneza poszukiwań doktorantki, dotycząca idei transhumacji

Jak wynika z tekstu rozprawy, w trakcie swojej pracy nad doktoratem Pani mgr. Kamila Czosnyk poczuła się rozczarowana przy okazji zaangażowania w dwóch przypadkach spornych między gminami żydowskimi a 1.) obecnymi użytkownikami budynku Bractwa Psalmowego na Kazimierzu w Krakowie, 2.) we Wrocławiu zaś mieszkańcami ulicy Gwarnej gdzie „Gmina wyznaniowa wносиła o upamiętnienie byłego cmentarza w formie Parku Pamięci, mieszkańcy zaś chcieli zapomnieć o przeszłości tego miejsca.”

W Krakowie siłą usunięto artystkę robiącą performance (lecz, jak rozumiem z opisu performance, dopiero po trzech dniach). Kandydatka nie napisała, kto zastosował przemoc. Nazywa swój performance „badaniami”.

W przypadku Wrocławia doktorantka uczestniczyła w mediacjach z mieszkańcami ulicy, przy której w przeszłości znajdował się kirkut: „Obserwacja „walki” dwóch zwaśnionych grup – celowo będę nazywać je plemionami – oraz wzajemna wymiana dawno przedawnionych ciosów stała się dla mnie bodźcem do próby zdefiniowania stanu odwrotnego. Poszukiwania **anty Szibboletu**, (...) punktu, który scala, umożliwiając komunikację. (...) Doświadczenie to skierowało mnie w stronę poszukiwań **punktów antropologicznych**, bo tak nazwałam elementy łączące nas jako formy ludzkie”. Czym zatem są punkty antropologiczne?

### Definicje związane z transhumanizmem

Encyklopedia PWN definiuje je następująco:

**antropologiczne punkty**, *antropol. punkty stosowane w pomiarach antropometrycznych*, → **antropometria**.

Definicja Pani mgr Kamili Czosnyk jest następująca:

„Punktami antropologicznymi, które wyznaczam na potrzebę niniejszej pracy, są wszystkie cechy wspólne dla ogółu istot ludzkich.

Możemy wyszczególnić spośród nich te, które należą do świata ludzkiego, i te, które są łącznikiem pomiędzy nami a światem nieludzkim.” Artystka wylicza te cechy, dzieląc je na dwie grupy:

„Punkty antropologiczne biologiczne:

- fototroficzność (reakcja na światło);
- pirofagi (kontrolujemy ogień);
- heterotroficzność;
- oddychanie;
- wydalanie;
- wzrost;
- pobudliwość;
- umiejętność adaptacji;
- zdolność do wykonywania ruchów;
- rozmnażanie;
- przeciwstawny kciuk;
- poruszanie się w pozycji wyprostowanej; - dwunożność;
- dymorfizm płciowy;
- wybiórcze owłosienie;
- skrócona trzewioczaszka;
- wysunięty podbródek;
- ssak;
- kręgowiec.

Punkty antropologiczne społeczne:

- wytworzenie pisma jako systemu znaków;
- chowanie zmarłych;
- tworzenie społeczności i więzi społecznych;
- potrzeba tworzenia rytuałów;
- potrzeba wytwarzania artefaktów artystycznych;
- potrzeba tworzenia pojęć abstrakcyjnych;
- umiejętność różnicowania
- konflikt jako endemiczne źródło ludzkich dążeń; -?”

Jak w tekście pisze Pani mgr Kamila Czosnyk, chciała odnaleźć „kolejne” punkty antropologiczne podczas badań terenowych w Norwegii i na Islandii. Sądzę, że artystka nie sprawdzała, czy Norwegowie mają wysunięty podbródek czy zdolność do wykonywania ruchów. O bytności na



pogrzebie (chowanie zmarłych) ani o potrzebie konfliktów na Islandii też w swojej pracy nie wspomina. Można to zrozumieć tylko tak, że artystka zignorowała swoją własną definicję, proponując inną, nie opisaną w tekście. W tych warunkach trudno pokusić się o zrozumienie jej koncepcji punktów antropologicznych. Brzmi dobrze, ale nic nie znaczy.

### **Transhumacyjność dzieła**

Z kolei definicja *dzieła transhumacyjnego* jest zupełnie niezrozumiała. „Transhumacyjność dzieła rozumiem jako przepływ pomiędzy tym, co ludzkie, a tym co nieludzkie, często też nieorganiczne. (...) W przypadku rozważań o sztuce będę mówić o cechach transhumacyjnych dzieła, nie zaś o samej transhumacji. (...)”

Autorka jednak cech „transhumacyjnych dzieła” nie podaje, mimo że „dzieło transhumacyjne” to centralny punkt rozumowania Pani mgr Kamili Czosnyk, o którym pisze dalej:

„Dzieło transhumacyjne samo w sobie jest reprezentacją – protagonistą i narratorem. W przypadku dzieła raczej mówimy o wyrazach transhumacyjności bądź jej elementach. Jest więc tautologiczne w sensie logiki. Transhumacyjność, podobnie jak dobra poezja, może występować lub nie.”

I znowu nie jest to jasna definicja. Spróbujmy zrozumieć pierwsze zdanie:

*Protagonista* to główny bohater, w tym przypadku ma nim być dzieło (transhumacyjne).

*Reprezentacja* to na gruncie sztuki synonim słów *mimesis*, przedstawienie, imitacja lub podobieństwo. Skoro więc „dzieło transhumacyjne” jest *reprezentacją* czegoś, to jak zaiste może być zarówno protagonistą i narratorem?

W tej sytuacji mielibyśmy do wyboru następujące interpretacje zdania:

Dzieło jest narratorem opowiadającym o sobie równocześnie się imitując?

Dzieło jest imitacją narratora opowiadającego o sobie?

Dzieło jest narratorem imitującym opowiadanie o sobie?

Dzieło jest imitacją siebie opowiadającą o sobie?

Dzieło jest swoim tematem (protagonistą) imitującym narratora?

Autorka zapomniała, nie mogła lub nie chciała dodać, czego dzieło jest reprezentacją – może chodziło o transhumacyjność? Być może też użyła znaczenia słowa „reprezentacja” w potocznym znaczeniu, „reprezentanta” jakiejś idei.

W takim razie sens tego zdania mógłby być taki:

Dzieło transhumacyjne reprezentuje transhumację – jest protagonistą (będąc swoim tematem) i narratorem (równocześnie go opowiada).

Sformułowanie „Dzieło transhumacyjne reprezentuje transhumację... itd.” jest tautologią, do której odnosić może się zdanie trzecie.

Takie tłumaczenie tego zdania – tak, aby było zrozumiałe dla czytelnika – ma sens, jeśli wyrzucimy z niego słowo „transhumacyjne” (które jest n.b. niezrozumiałe, bo autorka nie pokusiła się na jego jasną definicję). Zgodnie z moim doświadczeniem sztuki, poprawne logicznie i semantycznie zdanie mogłoby brzmieć (gdyby tylko kandydatka zechciała je napisać):

„Niektóre z dzieł artystycznych są swoimi protagonistami i narratorami.” Najlepszym przykładem tego typu pracy jest twórczość Opałki. Jej narracją (formą) są stawiane kolejno liczby, które są również protagonistą (sensem) pracy.

Reasumując: mnie się nie udało zrozumieć zdania napisanego przez autorkę. Podobnie brawurowych sentencji jest w tekście sporo. Umieszczone są w stustronicowym, rizomatycznym ciągu skojarzeń, którymi autorka tekstu hojnie nas raczy, czasem w poprzek cytowanych tekstów.

Są co prawda fragmenty pracy pisemnej zupełnie dobrze napisane, szczególnie te, w których Pani mgra Czosnyk relacjonuje fakty dotyczące dziedzin nie związanych ze sztuką; biologii, geologii, turystyki wulkanicznej, fizyki, chemii, fotografii czy antropologii, nie pomagają jednak zrozumieć skomplikowanych zależności między nimi.

Końcowe, czwarte zdanie cytatu brzmi: „Transhumacyjność, podobnie jak dobra poezja, może występować lub nie.”

Jest to zdanie zupełnie słuszne, nie wiadomo tylko, dlaczego znalazło się w tekście. Z punktu widzenia logiki można by skonstruować niezliczoną ilość podobnie słusznych zdań, podmieniając słowo „transhumacyjność” na jakiś inny rzeczownik. Np. „Absurd, podobnie jak dobra poezja, może występować lub nie.”

Postaram się jednak dojść do zrozumienia tego zdania na metapoziomie. Autorka użyła w zdaniu zbitki słów „dobra poezja”. Przymiotnik „dobra” wskazuje na to, że zjawisko nazywane przez autorkę „transhumacją” ma dla autorki wartość, ponadto autorka uważa, że transhumacja jest zjawiskiem równie rzadko występującym, jak dobra poezja. Sztuka transhumacyjna więc, w rozumieniu autorki, reprezentuje nieczęsto spotykane w sztuce wartości, z którymi Pani mgra Kamila Czosnyk chciałaby się identyfikować, bo jak pisze – „Pragnęłam odnaleźć analogię pomiędzy ideą języka włączającego, Kamieniem z Rosetty, a dziełami sztuki. Stworzyć dzieło, które umożliwi zbudowanie swojego rodzaju pomostu pomiędzy kulturami i religiami.”

## **Metatekst**

Bardzo sympatyzuję z intuicjami i odczuciami artystki. W jej postawie i w tym, co napisać mogę w metatekście o jej rozprawie widzę świeżość idealizmu i zaangażowania, które zresztą znajduje wyraz w jej próbach artystycznego aktywizmu czy nawet sztuki krytycznej, którą czasem stara się uprawiać. Podczas pracy nad doktoratem artystka wykonała zwrot ku posthumanistycznej miłości do całego stworzenia, ba – również do świata nieożywionego. Byłbym najdalszy od krytyki takiej postawy czy ironizowania na jej temat.

Wracając jednak do sztuki, trzeba tu powiedzieć, że – z czego najwidoczniej artystka nie zdaje sobie sprawy – jakość sztuki nie zależy od jej programu, nie zależy od tego, co artysta twierdzi na temat świata, czy tego, jaki ma charakter. Są przykłady podłych geniuszy i cynicznych wizjonerów, którzy stworzyli zachwycające wszystkich dzieła. Istnieją też idealisci, którzy nie stworzyli nic. Że strawestuję autorkę: „Dobra sztuka, podobnie jak dobra poezja, może występować lub nie.”

Według mnie, za maską nowych terminów, takich jak transhumacja czy separacja, artystka próbuje ukryć swoje dobre intencje i to, co w dzisiejszym świecie sztuki mogłoby być uznane za intelektualną naiwność. Nadaje to niestety całości dysertacji charakter pretensjonalny, zapewne niezgodny z istotą zamysłu artystki. Jestem zdania, że dysertacja przybiera (w niebezpieczny sposób dla pracy pretendującej do statusu badawczego) formę new age’owego synkretyzmu, zbyt daleko odchodzącego od meritum rozprawy, jakim powinna być sztuka. Wydaje się, że Pani mgra Kamila Czosnyk próbuje znaleźć uzasadnienie wartości sztuki (w tym i swojej) w dziedzinach leżących poza jej obszarem. Jest to mechanizm zwrotny. Nie odnajdując wartości w sztuce jako takiej i próbując znaleźć zewnętrzne wobec niej powody dla jej sensu, można stracić wiarę w jej wartość oraz zdolność nadawania tej wartości w ramach (problematyki) samej sztuki.

Powtórzę: wiele dobrego odczytuję tu w (moim) metatekście, jednak to nie ten metatekst powinien świadczyć o jakości rozprawy Pani mgr Kamili Czosnyk, tylko przekonująca klarowność opisu artystycznej pracy doktorskiej – jak sama doktorantka określa charakter swojej rozprawy w jej podtytule.

Analiza sensu wszystkich niejasno napisanych zdań w tym stustronicowym tekście zajęłaby prawdopodobnie wiele stron, na co nie pozwalają skromne ramy tej recenzji.

„Jednakże istnieje pewna potrzeba definiowania świata i pojęć.” – reflektuje się kandydatka. I dalej pisze: „Jeśli miałabym wymienić cechy dzieła transhumacyjnego, byłyby to:

Uniwersalność, która dotyczy zarówno czasu, jak i przestrzeni, samego dzieła, jak i odbiorcy.

**Czas i przestrzeń rozumiem jako zachwyty uniwersalny, ponadczasowy**, jaki towarzyszy nam, gdy oglądamy: malowidła w Lascaux, Venus z Milo, kaplicę Sainte Chapelle, Ocean czy każdą inną rzecz, która może poruszyć istotę naszego „jestestwa”, niezależnie od tego czy istniejemy w roku 2023 czy w 2500.” [podkr. – Ł.S.]

Przechodząc do porządku nad dziwnym rozumieniem czasu i przestrzeni – uznając, że to kolejna niezręczność językowa – można zrozumieć, że doktorantce chodzi po prostu o **ponadczasowe dzieła, budzące zachwyty odbiorców do dziś**, które artystka nazywa **transhumacyjnymi**.

Postulowany jednak przez Panią magister Kamilę Czosnyk „uniwersalizm” dzieł w czasie i przestrzeni jest niedorzeczny: nie bierze pod uwagę odmiennych dla różnych społeczeństw i czasów kodów kulturowych, dowodząc braku pojęcia kandydatki o charakterze percepcji sztuki i jej zależności od kontekstu, również kulturowego: proponuje ona pozakulturową sztukę, co jest oksymoronem. Ponadto doktorantka – nieświadomie, jak należy mniemać – uosabia tutaj eurocentryczny i tempocentryczny punkt widzenia, przecząc tym samym swoim własnym założeniom poszukiwania elementów łączących, nie zaś separujących ludzi.

Kandydatka wprowadza również pojęcie „ruchu transhumacyjnego”. Według niej „Ruch transhumacyjny odzwierciedla jednocześnie ruch w górę i w dół (*axis mundi*). Jest to stała oś pionowa łącząca: świat podziemny – ziemię – niebo, a zatem umarłych, żywych i bogów (kosmos/niebo). Ruch ten rozumiem jako łącznik pomiędzy przeszłością i przyszłością. Reprezentację tego ruchu możemy odnaleźć również w relacji dzieło – odbiorca – artysta. Ruch ten pozwala na ciągłą reinterpretację, nieustanny dialog z dziełem, czasem za cenę podważenia jego wartości.” Nie należy raczej liczyć, że „ziemna” pseudomistyka stanie się nową hermeneutyką sztuki. Oderwana jest od istoty znaczenia sztuki zachodniej, a kandydatka nie podaje punktów wspólnych transhumacji ze sztuką innych kultur czy czasów, oprócz niezbyt odległych w czasie Muncha i Vigelanda.

Mam nadzieję, że to nie „ruch transhumacyjny” (a może to właśnie on?) pozwala mi na reinterpretację dzieła Pani mgr Kamili Czosnyk i „podważenie jego wartości”, zarówno w części artystycznej jak i pisemnej.

### **Pismo i dzieła transhumacyjne**

„Transhumacyjność jest jednym z tych zagadnień, które, jak to zwykł mawiać Łukasz Guzek, dopiero kiedy ich doświadczymy, możemy wykrzyknąć „och to jest właśnie to!”. Podobnie Roland Barthes posługuje się tym określeniem, **wspominając sanskryt**.” [podkr. – Ł.S.]

– pisze autorka pracy. Pomijając problemy kandydatki z syntaksą, które mogą czytelnika rozbawić, możemy zrozumieć, że transhumacyjność trudno zdefiniować, ale autorka dostrzega „obecność i istotę tego czegoś”.

Naturalnie, dokładny opis dzieł czy zjawisk w sztukach wizualnych czy muzyce nigdy nie jest możliwy, tutaj język jest ułomną aproksymacją istoty dzieła. Nowy termin nie rozwiąże jednak tego problemu, szczególnie jeśli nie do końca wiadomo co oznacza i w związku z tym nie ma szans, by stał się częścią ogólnie zrozumiałego kodu językowego. Jako taki, jest językowi nieprzydatny.

Idealizm doktorantki znajduje swój kres przeradzając się w PR w momencie, w którym artystka próbuje uzasadnić znaczenie swoich prac poprzez przynależność do zbioru „dzieł transhumacyjnych” i pokrewieństwo z pracami znanych artystów, którzy ją zainspirowali. Należą do nich Gustav Vigeland, Zygmunt Rytko, Roman Opałka i Ryszard Waśko. Oprócz Vigelanda wszyscy oni używali cyfr lub pisma w swoich pracach. „Łącznikiem pomiędzy pracami Ryszarda Waśki, Stanisława Dróżdża, Romana Opałka, Vigelanda, Muncha, Zygmunta Rytki **czy moimi** są cechy transhumacyjne obecne w ich twórczości. Cechami tymi są: uniwersalność i ruch transhumacyjny. (...) Moim pragnieniem było (...) wprowadzenie nowego dyskursu nad ww. zagadnieniem sztuki, zbadanie go w szerszym kontekście z uwzględnieniem najnowszych  **badań z dziedzin geologii, paleontologii, fizyki oraz chemii.**” [podkr. – Ł.S.] – proponuje artystka.

Absurdalność propozycji tego typu badań nad sztuką (a i tupet kandydatki) powinna właściwie zakończyć pisanie tej recenzji, ponieważ poniższe przypadki niezrozumienia problematyki sztuki prezentowane przez kandydatkę są pomniejszego kalibru.

Doktorantka w pracy pisemnej swoiście interpretuje prace artystów. Prezentuje swoje bardzo subiektywne rozumienie sztuki, które często rozmija się z faktami. Przykładem tej tendencji jest jej interpretacja „Monolitu” Gustava Vigelanda w Oslo. Artystka polemizuje ze zwyczajowo proponowaną interpretacją tego monumentu. Widzi splecione ze sobą postaci kłębiące się „w jakimś niewiarygodnym **mistycznym tańcu** (...). Nagie spiętrzone ciała, kłębiące się w kosmicznym tańcu, przeplatają sceny aktu seksualnego, walki, zabawy, narodzin i śmierci.” – pisze artystka. To ładna interpretacja. Wystarczy przyrzeć się jednak zdjęciom „Monolitu”, żeby zobaczyć, że na szczycie słupa złożonego z rzeźbionych ciał stoi grupa dzieci, które wcale nie tańczą ani się nie kłębią, a jeden z mężczyzn wykonuje cunnilingus kobiecie umieszczonej nad nim. To raczej cykl życia człowieka od dzieciństwa do starości, a przesyczone hetero- i homoseksualnym erotyzmem sceny nie przypominają ani tańca, ani walki, ani zabawy, wręcz przeciwnie, z gestów i mowy ciała postaci emanuje rodzaj tragizmu.

W podrozdziale *Translacja transhumacji czyli obraz* autorka odnosi się do twórczości Stanisława Dróżdża: „Jak czytamy u Tadeusza Sławka<sup>174</sup>, sam proces twórczy Dróżdża ma więcej wspólnego z modlitwą – mozolnym powtarzaniem frazy za frazą. Dróżdż nie zważa na świat, pragnie osiągnąć to o co „zabiega”, to co pragnie „wydrzeć”.” Ta zdumiewająca interpretacja twórczości Dróżdża, który jakoby „zabiegał i „wydzierał” zasadza się na niezrozumieniu tekstu Tadeusza Sławka przez kandydatkę. W swoim poetyckim wspomnieniu o Dróżdżu Sławek pisze w pierwszej osobie, dywagując na temat modlitwy: „W tego rodzaju modlitwie nie zwracam uwagi na świat, chciałbym jedynie osiągnąć to, o co zabiegam, „osiągnąć”, a może nawet wręcz „wydrzeć”.” W żaden sposób więc nie można atrybuować Dróżdżowi „niezwracania uwagi na świat”, „zabiegania” czy „wydzierania”. Mało tego, na tym nieporozumieniu doktorantka opiera interpretację swoich prac: „Przedstawione przeze mnie prace są w pewnym sensie kontynuacją procesu zabiegania i wydzierania rozpoczętego w moim rozumieniu przez Dróżdża. (...) Widzenie jest tu niejako efektem ubocznym całości procesu „zabiegania i wydzierania”, pewnego rodzaju metamorfozy, która zachodzi na płaszczyźnie mówić – słuchać – myśleć – pisać.” – wyjaśnia artystka. Artystka pisze, że widzenie jest „efektem ubocznym procesu” kształtowania jej prac, które należą do sztuk wizualnych nie należy się więc dziwić, że nie zwraca uwagi na ich wartości formalne. Marginalizacja widzenia może mieć również wpływ na percepcję twórczości artystów, na których kandydatka się powołuje.

Sądząc z przypadkowości wybranych przez doktorantkę cytatów (w tekście Sławka są fragmenty merytoryczne, trafniej i mniej poetycko interpretujące twórczość Dróždza niż poprzez modlitwę), wydaje się, że Kamila Czosnyk nie rozumie prac artysty, na którego się powołuje w swojej pracy. „Powtarzanie frazy za frazą” nie jest mozolne, tylko rytmiczne i jest przemyślanym zabiegiem kształtującym formę prac Dróždza.

Podobnie jest ze zrozumieniem (a właściwie jego brakiem) twórczości Romana Opałki, innego źródła inspiracji artystki. „To co zachwyca w twórczości Romana Opałki, to **próba opisanie naszego świata za pomocą liczb**, które od początków ludzkiej cywilizacji służą nam do pisania, badania i **rozumienia naszego świata w postaci matematyki.**” – wyznaje Pani mgr Kamila Czosnyk.

Nie wiem, czy pomysł, że prace Romana Opałki opisują świat i sugestia ich związku z matematyką pochodzi z lektur doktorantki czy jest jej własną interpretacją, w każdym razie Pani mgr Kamila Czosnyk zamiast przyrzeć się dokładnie logice twórczości artysty, posługuje się doprawdy osobliwym widzeniem jego dzieła. Pani magistrze Kamili Czosnyk wszystko kojarzy się ze wszystkim, cyfry stawiane przez Opałkę z pismem, pismo ze skórą, skóra z fotografią i wulkanizmem, wulkanizm z kremacyjnym ogniem, z powstaniem życia na Ziemi, napalmem, itd.

„Pismo staje się symbolem ludzkiego istnienia, jest zapisem i werbalizacją myśli, nośnikiem informacji.” – pisze doktorantka w kontekście swoich obrazów pisanych. Mam wrażenie, że nie odnosi tego stwierdzenia do swojej pracy pisemnej.

## 6. Konkluzja recenzji

Odnosząc się do art. 186 ust 1. pkt 3.c i pkt 4. oraz art.187 ust 1., 2., 3. i 4. Prawa o szkolnictwie wyższym i nauce – z dnia 20 lipca 2018 r., (t.j. Dz.U. z 2021 r., poz. 478 ze zm.), na podstawie przedstawionej dokumentacji stwierdzam, że:

Pani magistra Kamila Czosnyk ma w dorobku dzieło artystyczne o istotnym znaczeniu p.t. *Pomnik Cesarza* pokazane na wystawie zbiorowej *Poruszenie* w Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa, 2020.

Doktorantka przedstawiła rozprawę doktorską, która prezentuje niewystarczającą wiedzę teoretyczną i słabe rozeznanie kandydatki w problematyce dotyczącej dyscypliny „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki”.

Przeczytawszy autorskie opisy prac Pani magistry Kamili Czosnyk w rozprawie teoretycznej i zapoznawszy się z portfolio stwierdzam umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej przez kandydatkę.

Przedstawiona przez kandydatkę rozprawa doktorska, którą stanowi praca artystyczna zatytułowana *Story about Skin* nie ma znamion oryginalnego dokonania artystycznego ani w części fotograficznej, ani w malarskiej, która zgodnie z opisem pracy przedstawionym przez kandydatkę wywodzi się z twórczości Romana Opałki. Z pewnej odległości obrazy kandydatki wyglądają jak prace Opałki, są jednak pozbawione mocnego osadzenia koncepcyjnego. To ostatnie zastąpione jest przez teorię „transhumacyjności pisma”, zaproponowaną w pracy pisemnej kandydatki, którą cechują chaos pojęciowy oraz łączenie dziedzin nie mających ze sobą nic wspólnego, charakterystyczne dla pisarstwa new-age. Do tego należy dodać brak dyscypliny intelektualnej, powierzchowność traktowania poruszanych tematów i dyletantyzm autorki w dziedzinie sztuki.

Praca dotyczy – jak pisze kandydatka – „(...) relacji między głównymi elementami badanego [przez nią] pola (**trانشumacja, światło, nośnik informacji, fotografia, jaskinia, skała, powstanie życia, wulkanizm, język i pismo**) i pozostałymi jego elementami (...) z uwzględnieniem najnowszych odkryć z dziedzin **geologii, paleontologii, fizyki oraz chemii czy archeologii.**” [podkr. – Ł.S.]

Kandydatka powołuje się również na pokrewieństwo swojej pracy z twórczością Stanisława Dróżdża, której – jak dowodzi jej interpretacja dzieła artysty – nie rozumie.

Praca artystyczna przedstawiona przez kandydatkę jako rozprawa doktorska składa się oprócz malarstwa z serii zdjęć, których związek z jej malarstwem zasadza się na aż nazbyt wątpliwych przesłankach niejasnej teorii transhumacji. Związek ten tłumaczony jest przez kandydatkę poprzez transhumacyjność pisma i fotografii, które łączy to, że są nośnikami pamięci.

Najistotniejszym elementem mojej negatywnej oceny jest to, że doktorska praca artystyczna kandydatki ma niską jakość artystyczną, zarówno w warstwie koncepcyjnej jak i formalnej. Fotografie są wtórne i tylko z dużą dozą dobrej woli można by je uznać za oryginalne dokonanie. Reprezentują estetykę „aktu w naturze”, popularną w latach siedemdziesiątych, którą odnaleźć można obecnie w fotografii stockowej.

Oceniając wartość osiągnięć twórczych w dziedzinie performance, instalacji, malarstwa i fotografii **Pani magistry Kamili Czosnyk** stwierdzam ponadto, że przygotowana przez nią praca doktorska nie spełnia wymogów dzieła artystycznego i rozprawy teoretycznej w dziedzinie sztuki i nie uzasadnia wniosku o przyznanie jej stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki”.

*Eugen Shejko*