

Recenzja pracy doktorskiej *Transmutacja. „Emocjonalność” struktur biologicznych jako punkt wyjścia do działalności twórczej* mgr Eweliny Lesik sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie

Dane personalne

W dokumentacji przewodu doktorskiego p. Eweliny Lesik znajdują się tylko dane dotyczące wykształcenia doktorantki. Na podstawie tych danych odnotowuję, że p. Lesik jest absolwentką krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej, w której studiowała na kierunku ochrona środowiska. W latach 2011–2016 studiowała scenografię w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Od 2017 roku do chwili obecnej jest studentką studiów doktoranckich w tej uczelni.

Ocena dotychczasowego dorobku artystycznego

W latach 2010–2020 Ewelina Lesik uczestniczyła w 21 wystawach krajowych i zagranicznych. Jest laureatką 6 konkursów i festiwali, m.in. otrzymała złoty medal Prix de la Photographie Paris (2015) w kategorii Nature/Domestic Animals. W 2016 roku zrealizowała projekt aranżacji trasy turystycznej na poziomie III w Kopalni Soli „Wieliczka” i projekt scenografii do Konferencji CYBERSEC 2018 w Krakowie. Ma osiągnięcia w dziedzinie scenografii (asystentka scenografa i kostiumografa). Uczestniczyła aktywnie w warsztatach, festiwalach, konferencjach i targach sztuki. Pełne zestawienie dokonań znajduje się w dokumentacji przewodu doktorskiego.

Ocena części teoretycznej pracy doktorskiej

Rozprawa doktorska została poprzedzona wstępem i podzielona na 4 krótkie rozdziały: *SZTUKA „BIOMORFICZNA”, FASCYNACJA BIOLOGIĄ, ŹRÓDŁO „SOLARIS”* i *PROCES TWÓRCZY*. Ostatni rozdział składa się z następujących części: *Struktura biologiczna - zbiór wspomnień, Szkicowniki, Baza zdjęć struktur pochodzenia biologicznego, Biomorficzne rzeźby, Grafiki, matryce, rysunki* i *„Światliste” obiekty*. Rozprawę zamyka zwięzły *EPILOG*.

Jeśli miarą wartości rozprawy doktorskiej jest umiejętność przedstawienia problematyki artystycznej na tle literatury przedmiotu i w kontekście dokonań innych artystów, to rozprawa Eweliny Lesik pozostawia niedosyt. Literatura przedmiotu to zaledwie 8 pozycji. W tym tylko jedna odnosi się do pojęcia biomorfizmu. Tą pozycją jest *Biomorfizm w sztuce* Andrzeja Turowskiego. Na marginesie tej uwagi chciałbym polecić p. Lesik tekst *Bio-formy i burleska. Biomorfizm w sztuce według Andrzeja Turowskiego*, którego autorką jest Anna Markowska.¹

¹ <https://kalejdoskopkultury.pl/bio-formy-i-burleska-biomorfizm-wedlug-turowskiego/>

Zacznę od postawienia pytań, które dotyczą jednego z kilku pozbawionych uzasadnienia stwierdzeń p. Lesik. Cytuję w oryginalnej pisowni, strona 4.: „Reorganizuję chaos biologicznych materii - żywych i martwych; młodych i dojrzałych. Notuję ich stan, rozkładam na najdrobniejsze detale. Oczyszczam formę i łączę w całość. Całość, która jest odzwierciedleniem moich doświadczeń emocjonalnych, przedstawionych za pomocą biologicznych materii”. Recenzent nie może nie zapytać, o jakim „chaosie biologicznych materii” pisze autorka rozprawy? Gdzie – z naukowego i artystycznego punktu widzenia – autorka dostrzega chaos w „biologicznych materiach”? Co to znaczy „reorganizuję chaos” i „oczyszczam formę”?

Tytuł rozprawy eksponuje „emocjonalność” struktur biologicznych jako punkt wyjścia do działalności twórczej, ale trudno znaleźć w rozprawie pogłębienie myśli na ten temat. Każda próba sprobematyzowania emocjonalności kończy się zdawkowym opisem przedmiotu zainteresowań autorki. Cytuję, strona 3.: „Struktury biologiczne są dla mnie materia, która pozwala mi na odzwierciedlanie moich doświadczeń emocjonalnych”. Strona 10.: „Moja twórczość to też autoterapia, badanie emocji i dysekcja biologicznych struktur”. Strona 15.: „Mój proces twórczy odbywa się w odosobnieniu. Muszę się zatrzymać w natłoku informacji, skupić się na emocjach, które głęboko we mnie drzemią”.

Na kontekst dokonań innych artystek i artystów, który przywołała p. Lesik, składa się tylko twórczość Aliny Szapocznikow, Ursuli von Rydingsvärd, Berlinde de Bruyckere i Edmunda Monsiela. Kilku innych artystów pojawia się w rozprawie dzięki cytatom z *Biomorfizmu w sztuce*. Chciałbym być dobrze zrozumiany, więc dodam, że nie chodzi mi o mnożenie przykładów, lecz o to, aby autorka wykazała się pełniejszą wiedzą o artystkach i artystach, którzy zajmowali się lub zajmują bliską jej problematyką, i wykorzystała tę wiedzę do gruntownego przedstawienia tej problematyki. Uważam, że kontekst twórczości innych artystów mógł być szerszy. Moim zdaniem, zabrakło np. Magdaleny Abakanowicz, Zdzisława Beksińskiego, Louise Bourgeois, Władysława Hasiora, Grzegorza Klamana, Katarzyny Kozyry i Jonasza Sterna. Muszę wypomnieć autorce pominięcie Leonarda da Vinci – twórcy wspaniałych rysunków anatomicznych, o którym Edvard Munch powiedział: „Tak jak Leonardo da Vinci studiował anatomię człowieka i przeprowadzał sekcję zwłok, tak ja staram się przeprowadzać sekcję dusz”.² Muszę wypomnieć także brak przykładu Rembrandta z jego znaną *Lekcją anatomii doktora Tulpa* i mniej znaną *Lekcją anatomii doktora Deymana*. I tylko przypomnę (bez wypominania) o dowcipnym happeningu *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* Tadeusza Kantora. Pomimo tych zastrzeżeń wierzę, że p. Lesik ma osobisty stosunek do twórczości wskazanych przez nią artystek. Cytuję, strona 7.: „Każda z wyżej wymienionych artystek przekazuje, bądź przekazywała swój bagaż emocjonalny w trakcie tworzenia prac. Podobnie ja, podczas tworzenia, zagłębiam się w swoje wnętrze, wspomnienia, emocje”.

Na stronie 9. autorka umieściła cytat z błędami: „hodie mihi, cras tibi”. Poprawna wersja tej łacińskiej sentencji brzmi: „hodie mihi, cras tibi”, czyli „dziś mnie, jutro tobie.”³

W rozprawie rażą banalne stwierdzenia i truizmy. Cytuję, strona 7.: „W pewnym stopniu, każdy artysta uzewnętrznia to co znajduje się głęboko w środku jego umysłu”. Strona 15.: „Miejscem, w którym

² Źródło cytatu: Ragna Stang, *Edvard Munch – der Mensch und der Künstler*.

³ https://pl.wiktionary.org/wiki/hodie_mihi_cras_tibi

kształtuje się moja aktualna praca artystyczna, jest oczywiście umysł”. Strona 10.: „Źródła inspiracji, które czerpię z biologii i medycyny, są istotnym elementem, który wzbudza moją ciekawość. Temat, który poruszam w swojej twórczości był bliski człowiekowi od dawna”. Strona 10.: „Jest coś intrygującego w patrzeniu na martwe ciało, głównie dzięki naszym wyobrażeniom, w których pamiętamy obrazy przedstawiające dany organizm za jego życia”. Strona 10.: „Znajomość twórczości anatomów jest dla mnie niewyczerpanym źródłem inspiracji, masą z której tworzę przedstawienia wspomnień związanych z cielesnością organizmów. Dodatkowym atutem jest moje miejsce w czasie. Wiek XX i XXI daje nam nowe możliwości obserwacji tkanek, komórek ludzkich (np. dzięki skaningowemu mikroskopowi elektronowemu SEM)”.

Autorka przyznaje, cytuję jeszcze raz: „Znajomość twórczości anatomów jest dla mnie niewyczerpanym źródłem inspiracji”. Jeśli tak jest rzeczywiście, to dlaczego nie wspomniała o Guntherze von Hagensie, niemieckim lekarzu, patomorfologu i anatomie, wynalazcy plastynacji, kontrowersyjnym ekscentryku i autorze głośnej wystawy objazdowej *Body Worlds*?

Jedną z najważniejszych wystaw w historii sztuki, do której można było nawiązać w rozprawie, jest *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995* (46 Biennale w Wenecji). Pominąć i nieścisłości jest więcej. Cytuję, strona 10.: „Kilka wieków wcześniej, zanim Berlinde de Bruyckere sięgnie po wosk, aby wykonać swoje rzeźby, dwóch artystów, badaczy - Felice Fontana i Paolo Mascagni, wykona 1200 pięknych, woskowych przedstawień ciała ludzkiego, na potrzeby Cesarsko-Królewskiej Akademii Medyczno-Chirurgicznej w Wiedniu”. Szukałem, lecz nie znalazłem potwierdzenia, że Felice Fontana (1730–1805) i Paolo Mascagni (1755–1815) byli artystami. Fontana był fizykiem, botanikiem i anatomem, a Mascagni lekarzem i anatomem. Na stronie internetowej Instytutu Historii Medycyny Josephinum (Zbiory Wiedeńskiego Uniwersytetu Medycznego) znajduje się informacja, że „Słynna kolekcja woskowych modeli anatomicznych i położniczych jest wynikiem osobistej inicjatywy Józefa II. (...) Józef II zamówił 1192 modele dla nowo założonej akademii w Wiedniu. Zostały one wykonane we Florencji w latach 1784–1788 pod nadzorem Felice Fontany i Paolo Mascagni”.⁴

Wydaje się, że woskowe modele anatomiczne, niezależnie od ich piękna i wartości naukowo-edukacyjnej, mogły być dla doktorantki dobrą okazją do ogólnych rozważań nad estetyką i kulturą współczesną, a także nad fenomenem kiczu, którego specyficznym przejawem są np. gabinety figur woskowych.

Sposób, w jaki p. Lesik opisuje własną pracę artystyczną, niestety, nie może być nazwany analitycznym, choć autorka kilka razy użyła w rozprawie czasownika „analizować”. Opisy są ogólnikowe. Autorka chowa się za stwierdzeniami, które dotyczą bardziej jej biografii artystycznej niż problematyki, którą podejmuje w swojej twórczości. Cytuję, strona 12.: „Obecny cykl *Transmutacja* ma swoje źródło w mojej wcześniejszej działalności twórczej. Ważnym czynnikiem, który wpłynął na obecny kształt wyżej wymienionego cyklu jest praca nad interpretacją cytoplazmatycznego oceanu, który pokrywał planetę w powieści *Solaris* Stanisława Lema. Zastanawiałam się wówczas nad tym jak przedstawić coś co jest płynne, głębokie, coś co zarówno fascynujące, jak i przeraża”. Nie domagam się od autorki, żeby popisywała się erudycją i elokwencją. Może zamiast wspominać o zastanawianiu

⁴ <https://www.josephinum.ac.at/en/collections/wax-models/>

się, wystarczyło podjąć próbę rzeczowego wytłumaczenia zachwytu „cytoplazmatycznym oceanem” i szerzej nawiązać do zasadności wybranej formy wizualnej. Nie rozumiem, dlaczego autorka skupiła uwagę na śledzeniu ciągłości swojej pracy twórczej, a nie na przedstawieniu interesującej ją problematyki. Cytuję, strona 12.: „Analizując moją wcześniejszą pracę oraz inspiracje, które mnie wprowadziły na drogę odkrywania biologicznych form i ich interpretowania doszłam do wniosku, że istotnym etapem jest również cykl mojego autorstwa nazwany *Zoomorfizm*”. Gdzie jest wspomniana analiza „wcześniejszej pracy”? Dlaczego cykl *Zoomorfizm* jest „istotnym etapem”?

Przyznam, że tekst rozprawy, jej forma i treść budziły we mnie ambiwalentne uczucia. Życzliwość i chęć zrozumienia mieszały się z konsternacją. Niektóre stwierdzenia autorki rozbijają naiwnością. Niepokoi pomieszanie wątków. Cytuję, strona 12.: „Ciekawe też jest to, że w antycznej Grecji rozwijała się nauka o medycynie, czy zoologii. Wtedy Arystoteles stworzył podwaliny świadomości działania układu krwionośnego. Domniemywam że rozwój nauki, który wówczas miał miejsce odzwierciedla się w greckich mitach. Świadczą o tym złożone formy ludzko-zwierzęce, bogate opisy dotyczące fizjologii danych postaci. Wykonując rzeźby np. Harpii, mogłam przełożyć swoje fascynacje na dzieło artystyczne. Miałam wszystko czego mi było wówczas potrzeba. Tworzyłam hybrydę, z nogami przesadnie wydłużonymi, z powielonymi stawami. Mieszałam ciało ludzkie z ciałem ptaka. Część rzeźby - twarz i tors, była wyraźnie zaznaczona, reszta rozplątała się. Tworzyłam z wykorzystaniem różnych materiałów - sztucznych oraz pochodzenia zwierzęcego. Myślę, że to był istotny moment mojej twórczości, punkt zwrotny, który pozwolił mi na dalsze odkrywanie siebie, jako artysty”.

Autorka bezkrytycznie mnoży truizmy. Cytuję, strona 14.: „Narodziny, życie, choroba, śmierć pozostają w naszych wspomnieniach na zawsze. Te wydarzenia są źródłem wielu emocji, zarówno pozytywnych jak i negatywnych. Śmierć jest dramatem, ale może też być uwolnieniem od cierpienia. Świat nie jest czarno-biały”.

W rozdziale pod tytułem *Proces twórczy* autorka nie wyjaśnia, czym jest dla niej proces twórczy, lecz opisuje jego banalne i oczywiste uwarunkowania. Cytuję, strona 15.: „Mój proces twórczy odbywa się w odosobnieniu. Muszę się zatrzymać w natłoku informacji, skupić się na emocjach, które głęboko we mnie drzemą. Tak też powinien wyglądać odbiór moich prac”. Dotykając znaczenia pracy koncepcyjnej, którą jest szkicowanie, p. Lesik również unika określenia zakresu interesującej ją problematyki artystycznej i skupia się na autobiografii wewnętrznej. Cytuję, strona 16.: „Niezwykle istotnym narzędziem jest dla mnie szkicownik, który sam w sobie jest dla mnie ważnym dziełem. Przeglądam w nim drogę swoich myśli. (...) Prócz metafizycznych treści zapisywanych w formie cytatów, przemyśleń w moich szkicownikach są też zbiory skrawków materiałów czy szybkich szkiców. Jest to ‘techniczna’ forma mojej działalności”. Szkoda, że p. Lesik nie rozwinęła wątku, którym jest trafne skojarzenie roli szkicownika z techniczną stroną pracy artystycznej. Szkoda tym większa, bo w następnych zdaniach autorka dotyka równoległej i ciągle aktualnej we współczesnej sztuce kwestii znaczenia archiwum artystycznego i kolekcji tworzonych przez artystów. W jej przypadku jest to m.in. baza zdjęć potrzebnych do pracy. Cytuję, strona 16.: „Szkicownik, o którym wspominałam wcześniej, wypełniam fotografiami, które wykonuję na potrzeby tworzenia własnej bazy zdjęć struktur pochodzenia biologicznego. Aktualną bazę dzielę na dwie części: fotografie obiektów realnych oraz fotografie obiektów, które mają imitować strukturę biologiczną”.

Fascynacja p. Lesik anatomią uderza najbardziej właśnie w części rozprawy zatytułowanej *Baza zdjęć struktur pochodzenia biologicznego*. Zdjęcia przedstawione w rozprawie mają charakter dokumentalny. Nie posiadają walorów artystycznych, ale – co zrozumiałe – stanowią materiał wyjściowy, inspirujący do pracy twórczej. Cytuję, strona 17.: „Przywołam przykład zdjęć serca, które wykonałam w celu przesłedzenia naciągnięcia tkanek oraz żył i tętnic. Dopiero po umieszczeniu serca w szklanym naczyniu mogłam zobaczyć jak wygląda serce gdy lewituje, aorta napełniła się, nie była zapadnięta jak wcześniej. Całość napęczniała, co jest bliższe tętniącemu sercu w rzeczywistości. Takie zdjęcia są bezpośrednią inspiracją dla moich prac”.

Niektóre komentarze autorki wydają się sensownie łączyć ideę z technologią i są rzeczowym opisem jej relacji z własnymi pracami. Cytuję, strona 20.: „Całą swoją wcześniej zgromadzoną wiedzę w postaci szkicowników, fotografii przekształcam w obiekt finalny. Często jest nim rzeźba. Dzięki takiej formie mam możliwość przedstawienia bryły, która swoim kształtem, wielkością nawiązuje do tego co nam znane. (...) Właściwy proces twórczy, czyli samo powstawanie rzeźby, wygląda zwykle podobnie. W przypadku rzeźb pokrytych skórą, buduję szkielet z drewna, na który nakładam piankę meblarską. Następnie utwardzam powierzchnię i nakładam skórę”.

Zdarza się, że autorka przekonująco interpretuje swoje prace. Cytuję, strona 21.: „*Powstanie / Upadek* to rzeźba inspirowana powstaniem i upadkiem, w tym pierwszymi krokami nowo narodzonych źrebiąt, ich ciała drżą, walczą o przetrwanie. Aby przeżyć powinny się nauczyć stać na nogach do 30 minut, jest to wyścig z czasem, który narzuca im natura. Dla mnie ta rzeźba metafora upadków i wzlotów, które naprzemiennie nas spotykają”.

Przykładem opisu, który pozwala domyślić się, o co autorce chodziło, może być opis rzeźby *Fuzja*. Cytuję, strona 21.: „*Fuzja* - trofeum próby połączenia martwego z żywym. W przypadku tej rzeźby zdecydowałam się na ujęcie jej formy jako trofeum - wiszącej głowy. Nie jest to ujęcie klasyczne, czyli samej czaszki, bądź rekonstrukcji całej głowy. Chciałam połączyć te dwa przedstawienia”.

Szkoda, że w części rozprawy zatytułowanej *Grafiki, matryce, rysunki*, autorka tak mało miejsca poświęciła cyklowi *Transmutacje*. Zważywszy na znaczenie rysunku dla myślenia formą i konstrukcją, mogła tam dać pełny wyraz swojemu rozumieniu pojęcia formy. Niestety, zamiast tego, zdecydowała się na wyznania o charakterze literackim, które niewiele wnoszą do rozprawy. Cytuję, strona 22.: „Przez długi czas wpatrywałam się w fotografie nabrzmiałych, martwych ciał, leżących na zimnym metalowym stole. Czas ten płynął równolegle z trzymaniem dłuta nad metalową płytką”. Gwoli ścisłości muszę zapytać czy na pewno to było dłuto, a nie skrobak z igłą stosowany w technice suchej igły i miedziorytu? W rozprawie jest nawet jego fotografia. „Bóg tkwi w szczegółach” – powiedział przewrotnie Ludwig Mies van der Rohe. Miał na myśli architekturę, ale można to powiedzenie stosować do każdego rodzaju twórczości.

Z fotografią i rysowaniem światłem, o czym wspomina p. Lesik, łączy się część „*Świetliste*” *obiekty*. To ostatnia część rozdziału *Proces twórczy*. Jest ona tak samo zwięzła jak części, które ją poprzedzają. Nie wiadomo, dlaczego przymiotnik „światliste” został podany w cudzysłowie. Autorka stara się w tym fragmencie pracy (strona 22.) opisać stworzenie „obiekty, którego wymaganym elementem składowym jest światło”. Aż się prosiło, aby w tym opisie użyła ważnego dla niej określenia

„transmutacja”, gdyż transmutacją było wykorzystanie wcześniejszej pracy (*Solaris*) do stworzenia nowego dzieła.

W *Epilogu* autorka zauważa – cytuję, strona 24.: „Patrząc na żywe ciało widzimy blizny, zniekształcenia, które gromadzą się z wiekiem. Życie gromadzi w nas wspomnienia. Całość układa się w spójną opowieść. Opowieść pisaną przez życie, które zostawia swoje ślady na skórze”. Ale konkluzja kończąca rozprawę doktorską nie jest odkrywcza. Sprowadza się do stwierdzenia, którego oczywistość już zapowiedział tytuł pracy. Cytuję, strona 24.: „*Emocjonalność* struktur biologicznych w ujęciu artystycznym, moim zdaniem istnieje”.

Recenzję części teoretycznej pracy doktorskiej p. Lesik kończę uwagą, że autorka mogła bardziej zadbać o korektę językową. W tekście rozprawy jest dużo błędów (głównie interpunkcyjnych i składniowych).

Ocena części artystycznej pracy doktorskiej

Część artystyczna pracy doktorskiej obejmuje 11 prac (1 fotomontaż, 2 grafiki w technice suchej igły, 3 obiekty, 1 rysunek i 4 rzeźby). Przytaczam także listę z tytułami w kolejności podanej przez autorkę: *Powstanie / Upadek*, rzeźba (2017/2019); *Transmutacja 05*, rzeźba (2016/2020); *Fuzja*, rzeźba (2019); *Metapies 1*, sucha igła, (2019); *Metapies 2*, sucha igła (2019); *Metapies 3*, rysunek (2020); *Solaris 4*, fotomontaż (2019); *Transmutacja 6*, obiekt (2020); *Transmutacja 6*, obiekt, obraz odbity na ścianie (2020); *Transmutacja 7*, rzeźba (2020); *Szkicownik*, obiekt (2016/2021).

Wszystkie prace powstały w latach 2016–2021. Tytuł pracy doktorskiej (*Transmutacja. „Emocjonalność” struktur biologicznych jako punkt wyjścia do działalności twórczej*) jest odpowiedni w odniesieniu do prac należących do zestawu doktorskiego. Termin „transmutacja” dobrze oddaje charakter zainteresowań formalnych p. Lesik i ich interdyscyplinarny wymiar. Interdyscyplinarność jest tym, co mnie najbardziej ujmuje w twórczości p. Lesik. Transmutacja i przenikanie się różnych mediów wydaje się mieć przed sobą przyszłość. Wiele wskazuje na to, że wrażliwość artystki pozostanie w stanie permanentnej ewolucji, a jej twórczość zachowa swój procesualny charakter. Zmysłowość i haptyczność to atrybuty formy wizualnej w pracach p. Lesik. Warstwa estetyczna tych prac ma podłoże w pojmowaniu życia przez biologię i filozofię przyrody. Sztuka wydaje się być dla p. Lesik możliwością intuicyjnego wglądu w rzeczy, który jest nastawiony na poznawanie ich anatomii. Takie podejście do sztuki było i pozostaje uprawnione, ale też prowokuje do skojarzeń z eksperymentami medycznymi i przypomina o mrocznych stronach badań naukowych.

W pracach p. Lesik, oprócz już wymienionych przeze mnie artystek i artystów, można doszukać się związku z nurtem asamblażu. Tło, którym jest historia sztuki z jej najwybitniejszymi przedstawicielami, pozwala *toutes proportions gardées* ocenić oryginalność dokonań artystycznych doktorantki. Jednak kryterium oryginalności w sztuce XXI wieku, moim zdaniem, nie może być rozumiane literalnie, gdyż stało się bardzo trudne do spełnienia. Zgodnie ze słownikową definicją (SJP PWN) przymiotnik „oryginalny” znaczy „niebędący kopią, przeróbką ani falsyfikatem”, „nieopierający się na wzorach”, „odbiegający od tego, co jest powszechnie znane lub przyjęte”. Myślę, że lepszym określeniem, które zawiera w sobie podobne, lecz mniej opresyjne znaczenie, jest osobność i przymiotnik „osobny”. Uważam, że p. Ewelina Lesik jest artystką osobną.

Konkluzja recenzji

Aby uzasadnić moją negatywną ocenę części teoretycznej pracy doktorskiej p. mgr Eweliny Lesik, musiałem szczegółowo zrecenzować treść rozprawy i obszernie ją cytować. Nie mogłem postąpić inaczej. Wymagania, które są stawiane kandydatom do stopnia doktora, są także wymaganiami wobec recenzenta. W rozprawie p. Lesik brakuje pogłębienia podejmowanej przez autorkę problematyki artystycznej i refleksji nad sztuką w ogóle. Zaskakuje skromna bibliografia (8 pozycji, a w tym tylko 1 poświęcona biomorfizmowi). Najwięcej zastrzeżeń budzi niedostateczne wypełnienie treścią skądinąd dobrze określonej struktury rozprawy. Znalazło się w niej zbyt wiele truizmów i banałów, a za mało dowodów świadczących o przygotowaniu do merytorycznego opisywania własnej praktyki artystycznej i wiedzy na 8 poziomie Polskiej Ramy Kwalifikacji.⁵

Paradoks zawodu artysty polega na tym, że nie wszyscy artyści muszą być doktorami, teoretykami sztuki i mieć predyspozycje do pracy naukowej i dydaktycznej. Można być wybitnym twórcą i kiepskim teoretykiem sztuki (lub odwrotnie). Stopień naukowy doktora jest przede wszystkim potwierdzeniem kompetencji naukowych i dydaktycznych. Ustawa wymaga od artysty-naukowca i dydaktyka ze stopniem doktora posiadania „umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej”, lecz nie ogranicza jego wolności twórczej i prawa wykonywania wolnego zawodu, którym jest zawód artysty.

W odróżnieniu do części teoretycznej część artystyczna pracy doktorskiej p. Lesik świadczy o posiadaniu przez nią umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej. Moim zdaniem, ten zestaw dzieł i jej dotychczasowy dorobek artystyczny w postaci wystaw i nagród spełnia wymogi określone w obowiązującej ustawie. Jednak, powtórzę, tych wymogów nie spełnia część teoretyczna pracy doktorskiej. Dlatego nie mogę ocenić pozytywnie pracy jako całości. Nie spełnia ona warunków określonych 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).⁶ Z tego powodu jestem zmuszony wnioskować do Rady do Spraw Stopni Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie o niedopuszczenie p. Eweliny Lesik do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

prof. Janusz Marciniak
21 kwietnia 2022



⁵ Doktorantka nie spełnia wymogów oznaczonych symbolami: P8U_W, P8S_WG, P8U_U, P8S_KK w *Charakterystykach 8 poziomu PRK*, [w] *Polska Rama Kwalifikacji*, strona 34.

https://kwalifikacje.gov.pl/images/Publikacje/PRK_PU-2018_B_www.pdf

⁶ Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki Art. 13. 1. Rozprawa doktorska, przygotowywana pod opieką promotora albo pod opieką promotora i promotora pomocniczego, powinna stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego lub oryginalne rozwiązanie problemu w oparciu o opracowanie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne, lub oryginalne dokonanie artystyczne, oraz wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej lub artystycznej oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.