

dr hab. Katarzyna Winczek, prof. AJD
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Sztuki

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Joanny Kurkiewicz
sporządzona w związku z przewodem doktorskim wszczętym na Wydziale
Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach,
w dziedzinie: sztuki plastyczne, w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne.**

Pani mgr Joanna Kurkiewicz jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, gdzie w latach 2007-2012 studiowała na Wydziale Grafiki i Malarstwa. Jako pracownice specjalizacyjne wybrała kierowaną przez prof. Dariusza Kacę Pracownię Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej oraz Pracownię Papieru prof. Ewy Latkowskiej. Zainteresowania twórcze p. Kurkiewicz koncentrują się więc wokół papieru, tkaniny i koloru, jako najistotniejszych wyróżników artystycznej wypowiedzi. To bardzo ogólna charakterystyka, dotycząca różnorodnych kreacji: grafik, malarstwa, książki artystycznej, obiektów. Cykl doktorski odczytuję jako naturalną konsekwencję pogłębienia i poszerzenia wcześniejszych doświadczeń z papierem czerpanym, wykorzystaniem podłoża flizelinowego, druku barwnego z matryc naturalnych. Swoje prace artystka prezentowała min. w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, na przeglądach „Przedwiośnie” w kieleckim BWA, czy też na pokonkursowej wystawie Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego w BWA w Olsztynie w 2015 r.

Recenzja pracy doktorskiej

Przedstawiona do recenzji praca doktorska mgr Joanny Kurkiewicz, zrealizowana pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Małgorzaty Bieleckiej, zatytułowana jest: „**Archipelag emocji. Kiedy odbitka graficzna staje się obrazem**”. Na część artystyczną składają się prace, które podzielono na dwie główne grupy, pod wspólnym tytułem „Archipelag emocji”. W kwestii techniki wykonania serie różnią się użytym materiałem podłoża oraz sposobem jego wykorzystania. Łączy je wybór metody obrazowania. Pierwszą grupę tworzy zestaw dziesięciu prac, w formatach od 45 x 100 do 160 x 100, których koncepcja zawiera się w relacji druku z matrycy wypukłodrukowej i podłoża. Szare surowe płótno pełni rolę strukturalnego pola, przyjmującego barwny ślad stempla. Pojawiają się na nim odbitki z dużych matryc linorytniczych, ręcznie ciętych, oraz mniejszych, naturalnych, drzeworytniczych. W przypadku dużych formatów, obraz jest wycinany na podstawie komputerowo opracowanego pierwowzoru. Matryce wycinane nawiązują w swym rysunku do różnych struktur natury, inspirowanych kamieniami lub przekrojami drzewa. Ale niektóre z nich mają zdecydowanie bardziej abstrakcyjny charakter. Za pomocą takiego graficznego śladu autorka tworzy kompozycje barwne oparte na jednostkowym odbiciu struktury, lub zbudowane poprzez kilkukrotne nawarstwienie śladu matrycy. Tym sposobem uzyskuje różnicowany efekt, czasem bardziej „graficzny”, wyrazisty w formie i barwie, czasem bardziej „malarski”, niedookreślony, rozmyty. W tym podstawowym rozróżnieniu, celowo przeze mnie uwypuklonym, tkwi także problem badawczy, który rozważa doktorantka.

Czy i gdzie przebiega obecnie granica pomiędzy dyscyplinami sztuk wizualnych? Co decyduje o ich klasyfikacji? Jaką rolę pełni wobec tych aktualnych przemian artysta? Do takich dylematów doktorantka próbuje się ustosunkować także w części opisowej dzieła. Drugą grupę, zamieszczoną w portfolio, tworzy zestaw siedmiu tryptyków, w których pojedynczy element ma wielkość 90 x 280. Technikę wykonania autorka określiła jako własną – podłużne, nierównomiernie barwione pasy flizeliny pokrywa drukiem z niewielkich drewnianych matryc. W tej grupie prac interesujący jest bardzo udany pomysł farbowania tkaniny; prace cechuje duża wrażliwość i wyważenie kolorystyczne. Autorka uzyskała złudzenie powierzchni wody, płynności materii, współgrające z układem kompozycyjnym „wysp”. Kształty wysp uzyskała przez odbitki poprzecznie pociętych konarów drzewa. W przypadku tej serii prac połączenie śladu malarskiego (barwiona tkanina) ze śladem graficznym (stempel) tworzą bardzo harmonijną całość. Płaskie kształty wysp przywodzą na myśl kartograficzny zapis na mapie, ale też przywołany w doktorskim tekście, utopijny landart projekt „Surrounded Islands” autorstwa Christo i Jeanne-Claude. Prace na pionowych pasach flizeliny, jednorodnie kompozycyjne i formalnie, poprzez metodę powtórzeń znaków stempli, nawiązują do tradycji i historii grafiki, uzyskiwania wzoru na tkaninie techniką zadrukowywania stemplem. Także w tej repetycji przejawia się graficzno-malarski charakter zestawu doktorskiego.

Trzecią grupę prac - matryce jako obiekty malarskie – autorka zaprezentowała w gablocie. Zamknięte zostały za szkłem, jak egzotyczne artefakty.

Zgromadzony materiał, dla potrzeb kreacji, Joanna Kurkiewicz nazywa bazą danych; są to źródła kartograficzne, własne szkice, strukturalne drewniane matryce. Matryca spreparowana lub znaleziona, jej kształt i powierzchnia, są swoistym modelem wyspy. Rysunkowy kod rzeczywistych archipelagów umiejscowionych na mapie, przenika się z naturalną tkanką słoików drewna, oraz z wyobrażonymi formami wysp. Ta baza danych wchodzi we wzajemną relację, tworząc kolejne układy. Celem artystki jest stworzenie abstrakcyjnych kompozycji malarskich, będących osobistym zakodowanym zapisem, „nie do rozszyfrowania”.

Wiedza warunkuje odbiór dzieła sztuki. Z perspektywy grafika warsztatowca wykonane na płótnie wielokrotne druki mogą być postrzegane jako nieudane technicznie, niedobite, traktowane w kategorii usterek warsztatowych. Ale ich nieczytelność, poruszenie, niezdefiniowana forma, działanie plamą koloru, wynikają z dążenia pokazania bardziej malarskiego charakteru prac – tytułową przemianę odbitki graficznej w obraz [malarski – K.W.]. Z tego powodu, w tej grupie prac najmniej satysfakcjonujące są: „Archipelag emocji” 3, 8, 6. Natomiast „Archipelag 10” odbieram zdecydowanie lepiej, dzięki zrównoważonej kompozycji, wplecenia płóciennego podłoża w pole obrazowe, klarowności kolorystycznej, bardziej harmonijnemu współgraniu środków malarskich i rysunkowych.

Status takich nieoczywistych, powstałych na styku dyscyplin, prac nie zależy jedynie od intencji artysty, ale także od interpretacji przez odbiorcę. W moim odczuciu są one głównie unikatowymi grafikami. Decyduje o tym użycie matrycy, która pozostawia rozpoznawalny ślad. Inne działania, takie jak zastosowanie tkaniny w roli podłoża i ręczne jej barwienie, są znane w praktyce graficznej od wieków. Np. odbijanie wkłęsłodruków na tkaninie i podmalowywanie grafik u Holendra Herculesa Seghersa (VXI/XVII w.)

Artysta wielokrotnie staje przed dylematem, w którym momencie zakończyć kształtowanie dzieła. Autorka pracy pisze w swojej dysertacji o metodzie twórczej opartej na swobodnym kształtowaniu pola obrazowego, konstruowaniu przekazu, często bez wcześniejszego planu. Pozostawia sobie margines błędu, a co za tym idzie możliwość podejmowania nietrafnych decyzji. Dodatkowo grafika artystyczna w większym stopniu jest uzależniona od nieprzewidywalnych efektów technologicznych, otwiera się na mniej wiadomy efekt końcowy. Skomplikowana technologia, a przede wszystkim pośrednictwo matrycy, warunkuje rozróżnienie dyscyplin grafiki i malarstwa. Artystka podkreśla znaczenie tradycyjnych technik graficznych w procesie tworzenia, będących swoistym rzemiosłem, służącym kreacji dzieła o charakterze malarskim. Działaniom tym nadaje sens niemal medytacyjny, doceniając aspekt żmudnych działań warsztatowych w długim procesie dojrzewania artysty.

Kolorystyka dwóch grup prac oparta jest na różnych założeniach formalnych, wynika z zastosowania odmiennego podłoża i różnego sposobu użycia farby. Widzimy więc przejścia tonalne, tzw. irysy, płasko kładziony kolor transparentny, bądź kryjący, momentami fluoryzujący; czasem zastygła warstwa farby tworzy fakturę. Pomimo odwołań do kartograficznej proveniencji koncepcji obrazu, w zakresie kolorystyki odchodzi on od zasad takiego zapisu. Zastosowana kolorystyka jest intuicyjnie powiązana z żywiołem wody, materii warunkującej istnienie wyspy. Dominują błękity, ultramaryny, turkusy, szmaragdy, fiolety i róże. Kolor przenosi nas do odległych rejonów ciepłych mórz i oceanów, stref relaksu i wypoczynku, bujnej przyrody.

Poszukiwany i odnaleziony kształt naturalnej matrycy odpowiada strukturze zbioru wysp - w ten sposób autorka dokonuje transpozycji form występujących w naturze na rodzaj znaku, symbolu. Te znaczeniowe konstelacje bardzo sugestywnie, ale nie nachalnie, są zobrazowane za pomocą wykorzystania perspektywy lotniczej. Zaprezentowany zestaw prac może być odczytywany jako rodzaj pewnej gry z umownością perspektywicznego obrazu, gry ze skalą wyobrażonych obiektów. Czytelne są kartograficzne inspiracje „Archipelagu emocji”. Zaobserwowany w skali mikro „naturalny” rysunek kamienia lub przekroju drzewa, znajduje swój odpowiednik w skali makro, a jest nim widoczny z podniebnej perspektywy satelitarnej zapis powierzchni ziemi – pasma górskie, lśniąca szlaki rzek, łądy i wyspy. Szczególnie druga grupa prac jest bliska zapisowi terenu w formie współczesnej mapy satelitarnej, w trybie widoku Google Maps: zmarszczenia fal, struktura wody, wynurzające się z wody wyspy. Mityczna podróż Ikara, dzięki nowoczesnej technice, stała się w rzeczywistości wirtualnej powszechnie dostępna, ale zarazem wciąż nieosiągalna, nieustająco fascynująca, dla każdego z nas, zwykłego śmiertelnika... .

Tytuł pracy doktorskiej „Archipelag emocji” odczytuję więc także w kontekście symboliki wyspy. Wyspy, jako części archipelagu, miejsca nie dostępnego dla każdego. Tytuł nabiera metaforycznego znaczenia dla wyrażenia emocji, tworzy przekaz zakodowany. Wyspa w swym symbolicznym znaczeniu – jawi się głównie jako miejsce szczególne, o znaczeniu mitycznym, niemal sakralnym. Wyobrażona, emanuje wspaniałą przyrodą i klimatem, ale bywa nieprzyjaznym miejscem odosobnienia, uwięzienia, wygnania. W kulturze spotykamy mityczne rajskie wyspy, Wyspy Szczęśliwe, ale i legendarne wyspy przeklęte. Kraina Utopia została zilustrowana na XVI-wiecznym drzeworycie jako wyspa.

Historia XX i XXI wieku unaocznia skrajne doświadczenia: epatujący rozmachem sztuczny archipelag „Palmowych Wysp” w Dubaju, ale też przerażający „Archipelag Gułag”.

W odniesieniu do teoretycznej części pracy, warto zauważyć nieco prowokacyjnie sformułowany podtytuł pracy doktorskiej „Kiedy odbitka graficzna staje się obrazem”. Dla grafika jawi się jako niedookreślony. W jakim kontekście użyty został wyraz „obraz”? Autorka wyjaśnia jego znaczenie mając na uwadze obraz malarski. W samym tytule zawarte jest już pewne wartościowanie. Dlaczego więc, pomimo zadeklarowanego dużego przywiązania do warsztatu graficznego, deprecjonuje status odbitki graficznej? Odpowiedzią na tą wątpliwość jest wspomniane w tekście zagadnienie *peintre-graveure* 'a, postawy artysty malarza, aktywnego na polu grafiki i wykorzystującego zasadnicze umiejętności warsztatowe. Pani Joanna Kurkiewicz odwraca tą relację, pisząc o posiłkowaniu się doświadczeniami graficznymi w kreacji malarskiej. Autorka widzi siebie raczej jako graficzkę, która wykorzystuje wykształcony wcześniej potencjał dla celów wypowiedzi malarskiej. Píše, że traktuje grafikę tradycyjnie, jako podrzędną malarstwu. Patrząc na efekty, trudno w pełni zgodzić się z takim twierdzeniem, gdyż wiele jej prac z cyklu „Archipelag emocji”, np. oznaczone cyframi 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10 to piękne, pełnoprawne grafiki, mające potencjał powielalności. Ale mogą one być także, bez żadnej wątpliwości, obrazami malarskimi. Niezależnie od kategoryzacji, są one przede wszystkim obrazami, w sensie dzieła sztuki - obiektu wizualnego. I w nich także przejawia się dojrzałość twórcza i talent Joanny Kurkiewicz. Zatem odbitka graficzna na płótnie nie „staje się obrazem”, ale „jest nim” już w chwili powstania.¹ Dlatego tytułowa kwestia pracy doktorskiej, bez doprecyzowania definicji obrazu, jest sformułowana trochę przewrotnie, zapewne aby zaciekawić i pobudzić ucihły dyskurs. Z satysfakcją muszę przyznać, że Pani Joannie Kurkiewicz, pomimo wyrażonych intencji, nie udało się w całkiem porzucić szat grafika. W równym stopniu zademonstrowała artystyczną wrażliwość, kunszt i kompetencje warsztatowe grafika i malarza. A to, która z tożsamości chwilowo „zwycięża”, dla jakości sztuki nie ma aż tak wielkiego znaczenia. Wewnętrzna walka toczy się w obszarze pytań retorycznych, nie powinna mieć charakteru rozstrzygnięć aksjologicznych.

Zjawisko *peintre-graveur*, do którego p. Kurkiewicz świadomie się odwołuje, odczytuję jako oś badawczą pracy. Temat jest bardzo ciekawy, warty dogłębnych rozważań, ale przy tym wieloaspektowy, uwarunkowany definicją i funkcją sztuki na przestrzeni wieków. Głównym problemem pola refleksji jest nie tylko sam fakt uprawiania dwóch różnych dyscyplin przez artystę, ale stopień ich wzajemnej relacji i oddziaływania w dziele twórczym. W pracy doktorskiej zostało ono nakreślone w wąskim znaczeniu, także czasowym, ograniczone do przełomu XIX i XX w. Poczynając od XV w. było definiowane

¹ „Jak wiadomo (...) obraz jest wynalazkiem stosunkowo niedawnym. W przeciwieństwie do dawnych wyobrażeń związanych z określoną funkcją kulturową i konkretnym miejscem obraz jest przedmiotem, który nie jest określany zasadniczo ani przez swą funkcję liturgiczną, ani przez stałe miejsce ekspozycji. Jest to przedmiot powstały dla innego rodzaju oglądu niż, powiedzmy, ikona, gdyż jego historia toczyła się w ramach tego, co Hans Belting nazwał niedawno erą sztuki, następującej chronologicznie po erze wyobrażenia.”, V. I. Stoichita, Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 9

w różny sposób i przybierało różne znaczenia. Wybitnymi artystami, których historia sztuki zapisała jako genialnych malarzy, ale i świetnych grafików, są: Dürer, Rembrandt, Goya, Picasso.² Ich działania w odrębnych dyscyplinach wzajemnie się uzupełniały, w równym stopniu kształtowały „wizerunek” artystów. W odniesieniu do sztuki polskiej należy wymienić nazwiska takich artystów, jak Norblin, Pankiewicz, Wyczółkowski, Weiss i inni młodopolscy, oraz współcześni twórcy³. W sztuce powojennej, wśród artystów „Grupy Krakowskiej”, szczególnie popularna była technika monotypii, wykorzystywana przez Sterna, Jareme, Marczyńskiego, Tchórzewskiego czy Wróblewskiego.⁴

W jednym z rozdziałów Joanna Kurkiewicz pisze: „Punkt wyjścia do mojej praktyki artystycznej stanowi tradycyjny warsztat graficzny. Traktuję go jako podstawę wszelkich działań twórczych oraz bazę doświadczeń. Zaplecze graficzne jest jednak dla mnie jedynie metodą prowadzącą do realizacji obrazu malarskiego.” Odnosząc to założenie do zrealizowanego cyklu doktorskiego, rodzi się pytanie: do jakiej kategorii należą; czy są grafikami, malarstwem czy dziełem łączącym te dwie dyscypliny? W jakim stopniu należą do jednego z tych zbiorów, a co jest ich częścią wspólną? Wielkie, prestiżowe i o długiej tradycji, przeglądy dyscyplin sztuki, których wyrazem są pokonkursowe wystawy, np. Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie czy *Bielska Jesień* w Bielsku-Białej, dają twierdzącą odpowiedź na pytanie o akceptację interdyscyplinarności. Obserwując te „branżowe wystawy”, jak je nieraz określa krytyka, z kolejnymi edycjami coraz bardziej jest widoczna tendencja do odchodzenia od sztywnych granic dyscypliny – czego przejawem są: unikatowość, niepowielalność grafik, przestrzenność prac graficznych, obiekty i instalacje rzeźbiarskie, obraz stricte fotograficzny, multimedia występujące jako obraz malarski, itp. Tocząca się od lat 90-tych dyskusja na temat rozszczęlnienia granic dyscyplin, jest już obecnie dyskursem historycznym. Niemniej, temat definiujący zagadnienie dyscyplin sztuk pięknych wciąż interesuje młodych artystów, czego przykładem jest praca doktorska p. Joanny Kurkiewicz. Z jakichś powodów są dla niej ważne takie pytania i dylematy. Traktowanie grafiki jako unikat jest obecnie bardzo częstą postawą, wynikającą zarówno z ogólnych przeobrażeń w sztuce XX i XXI w., jak i z indywidualnych warunków np. dostępu do zaplecza technicznego.

Opisując przemiany w sztuce, które przyczyniły się do zupełnie nowego rozumienia i traktowania grafiki, zarówno na polu techniki, jak i rygorów przynależności do dyscypliny, doktorantka przytacza spostrzeżenia uznanych teoretyków tematu Doroty Folgi-Januszewskiej czy Richarda Noyce’a. Znawcy ci, w tekstach poświęconych bieżącym wystawom, analizują zachodzące zmiany i komentują najbardziej wyraziste aktualne postawy artystyczne.

Twórczość artystów: Jaromskiego, Baneckiej, Kacy, Kuli, była punktem odniesienia dla własnych dokonań autorki. Kreatywne podejście do papieru, masy papierowej, koloru w procesie tworzenia grafik, obrazów, obiektów, u Jaromskiego, okazało się najbardziej spektakularne i zauważalne w środowisku grafików, a także silnie inspirujące dla młodszych pokoleń, czego przykładem doświadczenia p. Joanny. Papier, jako tworzywo, nie tylko

² R. Oramus, *Peintre-graveur*, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, V (2010), s.5-23

³ I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, MN Warszawa 1997, s. 103

⁴ j. w., s. 208

„bierne podłoże”, widzimy np. w grafikach Mario Palli. Cienkie bibułki, ukształtowane w technice reliefu, niemal bez użycia koloru, są głównym nośnikiem graficznego obrazu u włoskiego artysty. Wcześniej, białe reliefy Antoniego Starczewskiego - nieżyjącego już artysty - świadczące o nowatorskim podejściu do grafiki, rysunku, tkaniny. A z przedstawicieli młodszego pokolenia warto wspomnieć czarno-białe grafiki Artura Masternaka. Papier jako podłoże odbitki jest w nich przypalany, nawarstwiany szablonowo, destruowany, dziurawiony. U wskazanych przykładowo artystów zauważalne są różne sposoby wykorzystania właściwości papieru - jego plastyczności, kruchości czy przejrzystości. Pozostali, wymienieni przez autorkę graficy, są dla niej ważni ze względu na „transgraficzny”, obiektowy, przestrzenny charakter poszukiwań twórczych w obszarze grafiki warsztatowej. Takie realizacje, zauważalne w różnych skalach, materiałach i kontekstach przestrzennych, to obecnie bardzo częsta praktyka.

Filozoficzne rozważania nad istotą obrazu wizualnego przedstawiają go jako byt intencjonalny. Dzieło nie jest tylko bytem materialnym, ale tworzy przestrzeń porozumienia z widzem. W takim kontekście wszelkie techniczne aspekty klasyfikacyjne nie mają pierwszorzędного znaczenia. Ostatecznie liczą się nasze, odbiorców, indywidualne przeżycia, poruszenia. I podobnie dla artysty – ważne jest samo działanie, będące powodem i sensem.

Konkluzja

Praca doktorska Pani Joanny Kurkiewicz, przygotowana pod opieką promotora prof. Małgorzaty Bieleckiej, stanowi oryginalne i wartościowe dokonanie artystyczne. Tezy sformułowane przez autorkę w pracy doktorskiej, koncentrujące się wokół wzajemnych, skomplikowanych zależności dyscyplin grafiki i malarstwa, świadczą o dobrym przygotowaniu teoretycznym, umiejętności analitycznego myślenia i prowadzeniu pracy naukowej na odpowiednim poziomie argumentacji.

Na podstawie analizy przedstawionej rozprawy doktorskiej, zarówno części teoretycznej, jak i artystycznej, stwierdzam, że spełnia ona warunki art.13 ust.1 ustawy. Z przekonaniem rekomenduję osiągnięcia mgr Joanny Kurkiewicz i wnioskuję o nadanie Jej stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne.

Ilun -

Częstochowa, 06.04.2018 r.