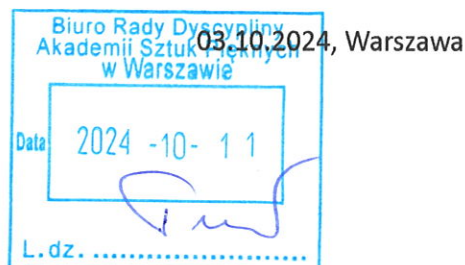


dr hab. Maria Kiesner prof. APS  
Instytut Edukacji Artystycznej  
Akademia Pedagogiki Specjalnej  
im. Marii Grzegorzewskiej



**Recenzja** w związku z postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora sztuki **mgr Ewie Machnio** w dziedzinie sztuki toczącym się w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Recenzja sporządzona na podstawie pracy doktorskiej przygotowanej w formie książki (autoreferat, dokumentacja części artystycznej, biogram wskazujące ważniejsze wydarzenia artystyczne i zawodowe, dokumentacja przebiegu studiów doktorskich) wysłanej pocztą.

Tytuł: ***Jak to właściwie wygląda w twoich oczach. Projekt malarsko-badawczy***

Promotor prof. Jarosław Modzelewski

Mgr Ewa Machnio ukończyła niestacjonarne studia doktorskie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w roku 2020 r. studia podyplomowe na Wydziale Scenografii w roku 2010. Jest absolwentką Wydziału Architektury Wnętrz z roku 2005. Ma bogate doświadczenie zawodowe, szczególnie w obszarze scenografii teatralnej oraz kostiumografii. Ważne jest, aby wyróżnić jej dokonania dydaktyczne. Jest autorką i prowadzącą warsztaty z grafiki warsztatowej oraz warsztaty teatralne dla osób z tzw. grup wykluczonych (więźniowie, osoby z niepełnosprawnością intelektualną, głusi, niewidomi i inni). Zaangażowana jest mocno w działalność społeczną w lokalnych środowiskach Warszawy. Doświadczenie zdobyte w tych obszarach zaowocowało w dziele przedłożonym do obrony w procedurze nadawania stopnia doktora sztuki.

### Recenzja

Praca skonstruowana jest w sposób przemyślany. W skromnych rozdziałach przyjmujących kształt rozszerzonych akapitów porządkuje pojęcie *patrzenia*. Rozumianego przez Ewę Machnio jako podstawowa forma obserwacji. Odsuwa je od zwykłego postrzegania zmysłem wzroku. Przywołuje inne sposoby odbierania rzeczywistości. Ukazuje różnorodność wynikającą z zaburzeń poznawczych jako kolejną formę rozpoznawania świata. Uszlachetnia braki poznawcze i wynosi je do cechy osobniczej równoprawnej zmysłom działającym w tak zwanej normie. Na końcu przenosi swoje rozważania do praktyki. Malarskie wnioski przyjmują kształt manifestu postrzegającego w niemożności widzenia rozszerzoną, bogatszą formę patrzenia. Poszczególne części pracy ciągle wracają do punktu wyjścia i zadają pytanie czym jest *patrzenie*. Treści pojawiają się spiralnie, wzbogacając tekst nowymi refleksjami na ten sam temat. Odnoszą się nie tylko do konkretnych pozycji bibliograficznych ale też do własnych spotkań autorki i wywiadów z osobami mającymi zaburzenia w widzeniu kolorów. Tekst jest ilustrowany obrazami, które składają się na cykl doktorski.

Część pisemna doktoratu jest niezwykle interesująca. Refleksja nad zaburzeniami widzenia wpisuje się we współczesny dyskurs muzealny zwracający uwagę na dostępność instytucji kultury dla osób z niepełnosprawnościami. Idea która przyświeca działaniom wystawienniczym i edukacyjnym organizowanym przy okazji wystaw, łączy potrzeby odbiorców sztuki z autorami dzieł, kuratorami i innym aktywnymi uczestnikami sztuki. Daje szansę osobom z ograniczeniami bycia pełnoprawnymi odbiorcami sztuki. Pomysł aby udostępniać sztukę na przykład osobom niewidzącym albo niedowidzącym jest niezwykle szlachetny. Na pierwszy rzut oka wydaje się karkołomny ale efekty działań np. Otwartej Zachęty projektu Narodowej Galerii Sztuki Zachęta potwierdza, że jest osiągalny. Uważność na widza jest cnotą, dawniej nieuwzględnianą, a dziś będącą nieodzownym elementem

pracy ludzi sztuki. Błękitne czwartki, czyli dni oprowadzenia dla osób w spektrum autyzmu, pomoce dla osób niepełnosprawnych, czy audiodeskrypcje stały się nieodzownym elementem pracy Galerii. Innym przykładem jest Galeria Arsenał w Białymstoku, która od dawna zaprasza osoby niewidzące i niepełnosprawne do uczestniczenia w programach wystawienniczych. Uwspólnianie doświadczeń może być inspirujące dla artystów demokratyzuje instytucje. Uszlachetnia pracę muzealników i galerników. Sami artyści często posługują się doświadczeniem osób z ograniczeniami. Definiują własne ograniczenia. Można tu przywołać Damiena Hirsta i jego obrazy podobne do plansz diagnozujących daltonizm, które stały się pretekstem do stworzenia cyklu *Colour space paintings*. Jest to ważny głos podnoszący rangę doświadczenia jako tematu dzieła. Odnosi się do tradycji pointytlizmu i impresjonizmu ale idzie dalej i odrywa doświadczenie malarskie od przedmiotu i zostaje zredukowane do samego odczuwania. Daje nam możliwość zbadania granic patrzenia. Jest szumem, redukuje oglądanie do przeżywania. Zbliża gest artystyczny do działania naukowego. Potwierdza zakreślony, przez inne dziedziny nauki, aktualny stan wiedzy w obszarze percepcji rzeczywistości.

Artyści praktykujący naukę, a jest nas wielu zatrudnieni na stanowiskach naukowo-dydaktycznych w uczelniach artystycznych, przygotowujemy dzieła i dysertacje uzyskując kolejne stopnie i tytuły naukowe zawsze muszą udowadniać swoją naukowość. Tradycyjnie sztuka w Polsce przypisana jest do dziedzin akademickich i wynikają z tego różnorakie konsekwencje. Adekwatność sztuki i nauki zbliża się więc nie tylko w wyniku utrwalonych praktyk akademickich ale na najbardziej podstawowym poziomie spotyka się w najprostszym sposobie badawczym. Jest nim obserwacja. Meteorolodzy psychologodzy, fizycy i inni najpierw oglądają fenomeny, a potem wyciągają z nich wnioski. Tym różni się od tych ludzi nauki, że nie musimy wnioskować. Nam wystarczy zadawać pytania. Budujemy metafory. Otwieramy nowe obszary poznawcze. Subiektywne postrzeganie zjawisk jest naszym przywilejem i choć bywa to konfundujące dla praktyków z innych dziedzin to dla nas jest oczywiste. Co prawda fenomenolodzy, filozofowie podkreślili wagę nieobiektywnego doświadczenia i wpisali w kanon nauki ale do dziś nawet przez twórców wartość postrzegania poza kontekstem kulturowym bywa nieuświadomiona.

Autorka trafnie definiuje to co dla wielu z nas może być niedostępne. Pisze np. *Percepcja w sensie szerokim i podążając za jej ogólną definicją, jest rejestracją zdarzeń/obiektów środowiska zewnętrznego. Umożliwia ich odbiór, zrozumienie, identyfikację i/też określenie werbalne oraz przygotowanie ciała/umysłu do reakcji na zaistniały bodziec (str.10).*

Rozumiemy że percepcja to doświadczenie dwoiste. Stanie przed obiektem artystycznym jest zdarzeniem, które uruchamia ciało i umysł i stają się one w zasadzie tym samym. Taka perspektywa nas uwalnia. Powoduje, że zrozumienie może nastąpić ponad naszymi ograniczeniami. Co więcej mogą one wzbogacać doświadczenie. Otwiera nas na szersze postrzeganie rozumiane jako proces dynamiczny, intelektualny i haptyczny zarazem.

W jej niezgodzie na utarte sposoby odbioru jest wielka szlachetność. Sama z resztą przywołuje idee *disagreement* i buntuje się (...) *przeciwko temu co znajome, bezpieczne, zdrowe, proporcjonalne, łatwe. Co nieprzystosowane do pełnienia określonych celów, zadań, oczekiwań. Wymyka się nadawanym etykietom, wymyka się pojęciu normy. Nie godzi się na jak to nazywa okulocentryczność kultury. Rozczarowuje ją modernistyczna perspektywa rozpoznawania świata zmysłem wzroku jako jedynej właściwej funkcji mózgu. Przypisywanie oczom i uszom wyższości w doświadczeniu jest dla niej błędem. Współczesność, w której technicyzacja kultury oddziela od siebie zmysły definiuje jako stan kryzysu. Potwierdza w ten sposób, że fragmentaryzacja dyskursów, brak widzenia całości zubaża nas i daje przestrzeń dla budowania barier, konfliktów. Jest źródłem niezrozumienia. Remedium, które proponuje jest przyjrzenie się temu co w dzisiejszym dyskursie jest pomijane, dezawuowane.*



W granicznych sytuacjach, w zrozumieniu niemożności obiektywnego, łatwego patrzenia postrzega źródło naprawy stanu rzeczy.

Niezgoda jest dobrym powodem do pracy artystycznej. Kwestionowanie normy, jest też braniem w cudzysłów form sztuki. A jaki wiemy za Markiem Sobczykiem wyróżnianie poszczególnych atrybutów dzieła sztuki, jego błędów, przesadności, niejasności, dyskursywności jest skuteczne aby wzmacniać jego sensy. Było to szczególnie mocno zdefiniowane w jego „Muzeum w cudzysłowie”. W postawie Ewy Machnio uderza podobny, wartościowy program etyczny, który wynosi działanie artysty w nowe rejony. Artystka wzmacnia sensy obrazów skupiając się na niemożności zobaczenia, poczucia, zrozumienia. Definiuje w ten sposób na nowo samo odbieranie świata, przyrody, czy kultury.

Szansę widzi w synestezji patrzenia i odczuwania szeroko rozumianego, wielozmysłowego. W nim rodzi się samoświadomość. Akty zmysłowe równa z rozumowym konceptualizowaniem. Przywołuje przykład skórowidzenia, foto-sensorycznej cechy skóry prostszych form organizmu takich jak gady i płazy. Postuluje bezpośrednie kontaktowanie się z rzeczywistością. Pozbawione kontekstu, niewrażliwe na symbolikę i widziane jako transfer bezpośredni. Fenomenologiczne doświadczanie rzeczy takimi jakimi są tu i teraz, rozpoznanie poprzez spotkanie z nienazwanym. W definiowaniu na nowo tego czego nie znamy. Postuluje redukcję bodźców, korzystanie z możliwości ciała, które poprzez adaptacje swoich braków za każdym razem inne cechy ma bardziej rozwinięte, mocniej czujące, silniej reagujące.

Muszę przyznać, że będąc praktykującą malarką długo miałam problem z tym, żeby zrozumieć dlaczego niewidomi chcą poczuć, zrozumieć dzieło sztuki odwołujące się do wizualności. Po latach nie mam z tym problemu. Fenomeny kultury są częścią przyrody. Rzeczywistość rozumiana przez filozofów oświecenia jest wytworem naszego umysłu. Rozpoznana w XIX wieku przez fenomenologów w sposób świadomy i poza świadomie. Jednym jest dana łatwiej innym przez ich ograniczenia trudniejsza. Owa łatwość może być też myląca, powtarzać utarte drogi i być nierozwijająca. Niemniej zawsze jest w nas naturalna potrzeba zrozumienia, czyli stanięcia w prawdzie. W tym sensie jest etyczna i podobna nauce. Chcemy poznać świat takim jakim jest, a utrudniona droga tylko owo dochodzenie do prawdy wzbogaca. Obiektywizuje doświadczenie wszelkich zmysłów jako narzędzi poznawczych. Instynkt rozpoznawania jest więc naszym przywilejem i zbliża nas wszystkich. Naukowców, artystów i nieprofesjonalistów.

Autorka zbliża się do naukowości na wiele sposobów. Widzi postrzeganie jako rozpoznawanie struktur, porządkowanie świata wokół siebie. Przechodzi w swoich refleksjach w ten sposób do języka naturalnego który jest źródłem wiedzy, konceptualizuje. Szczególnie czujemy to gdy czytamy rozdział 5 (Jestem czerwienią) i patrzymy na obraz o tym samym tytule (Jestem czerwienią, tempera żółtkowa, 165 x 150 cm). Artystka opowiedziała w nim jak rozpięła proces przygotowywania obrazu na poszczególne etapy. Zadaniem jaki sobie postawiła było studium czerwieni, koloru krwi, tego co jest pod skórą, najbardziej energetycznej barwy w kole barw. Jest to zaplanowana na 28 dni fuga malarska. Każdego dnia, zgodnie z technologią malowania techniką tempery żółtkowej, nakłada jeden odcień czerwieni. Za każdym razem inny ale odpowiadający nastrojowi, w którym danego dnia się znajduje. Zachowuje próbki tych kolorów. Zbiera je w postaci fiszek. Wielogłós, monochromatycznej wielobarwnej kompozycji podkreśla fakt, że przekazuje owe papierowe sample drugiej osobie. Zapoznanej wcześniej w metrze, z którą dzieli ideę naturalnej ekspresji oderwanej od przedstawienia. Chociażby przez to, że zupełnie innej w charakterze wyrażania emocji, bo posługującej się głosem. Tajemniczy podmiot liryczny, z którym dzieli się swoim obrazem ośpiewuje każdą z próbek. Następuje w ten sposób niezwykły dialog. Malarka nie jest świadkiem śpiewu. Wie, że gdzieś w mieście jest inna osoba, która reaguje na jej emocje. Tak więc malarskie zdania, swoiste haiku, kameralne listy, czy może mówiąc inaczej analogowe esemesy lądują w sercu innej osoby i pracują dalej. W efekcie



powstaje abstrakcyjny obraz, zapis stanów emocjonalnych wzmocniony performatywnym gestem innej osoby. Związków z językiem naturalnym jest więcej. Refleksja nad strukturą jest jakby efektem rozumowego i emocjonalnego odczuwania. Robi to na kilka sposobów. Na przykład poprzez tytuły prac: można, wolno, trzeba, widać, słychać szkoda, brak. W obrazach Widać 01 (Widać 01, tempera żółtkowa, 150cm x 120 cm), Widać 02 (Widać 01, tempera żółtkowa, 150cm x 120 cm) odnosi się do bogatego researchu, który polegał na wywiadach z 20-oma, zaproszonymi do projektu, osobami o różnym poziomie ślepoty kolorystycznej. Poznanych daltonistów testowała na okoliczność ich zaburzeń w widzeniu barw. Prosiła ich o dopasowanie konkretnych kolorów, dawała im gotowe próbki, długo z nimi rozmawiała. Swoje refleksje przeniosła na obrazy. Namalowała dwa abstrakcyjne monochromatyczne, wielowarstwowe pejzaże. Przenikały się one nawzajem. Po czym naniosiła geometryczne formy, coś na kształt pikseli, wibrujących jednokolorowych punktów. Ultramarynowe i pomarańczowe. Kojarzą się z powidokami. Przypominające cyfrowy szum uszkodzonych matryc ekranu. Powstały w ten sposób intrygujące, abstrakcyjne raporty z niewidzenia innych. Aberracje przestrzenno-formalne, zakłócenia obrazu utrudniające rozpoznanie kształtów. Zakłócenia rozumiane tu jako temat obrazu, jego składowa w uwspólnianiu błędów i niedoskonale zobaczonych form. Podobnie w dwóch tryptykach Słychać 01 (Słychać 01, tempera żółtkowa 210 cm x 100 cm), Słychać 02 (Słychać 02, tempera żółtkowa, 210 cm x 100 cm). Przedstawiają co prawda mniej organiczne formy. Już nie mają charakteru wyraźnej halucynacji wzrokowej. Są raczej stopklatką z rejestracji testowych plansz barwnych. Słychać 01 to podobno obraz malowany w Indiach, trofeum z wyjazdu w poszukiwaniu koloru i światła, namalowany na miejscu, zdjęty z blejtramu, przywieziony do domu i obity na nowo. Geometryczna, przestrzenna kompozycja przypomina pejzaż. Drugi tryptyk to uproszczona wersja pierwszego. Płaski, wzornik barwny. Studium chromatyczne doprowadzone do formy wzorcowej tablicy. Pionowe pasy żywych kolorów przełamywane są ciemnymi chłodnymi poziomymi blokami. Mamy poczucie niedopasowania, formy są przesunięte kolorystycznie. Próbuje się spotkać, czy zrównać, a ostatecznie rozjeżdżają się tworząc dynamiczną sytuację. Oba tryptyki razem są czymś na kształt dowodu, przedmiotu wnioskowania empirycznego. Takich rozważań malarskich na temat błędów postrzegania jest więcej. Kolejne obrazy pokazywane w dysertacji to prace ze słowem *Brak* w tytule (Brak, tempera żółtkowa, 120x 150 cm., Brak 01, tempera żółtkowa 200 cm x 70 cm; Brak 02, tempera żółtkowa, 200 x 70 cm; Brak 03, temper żółtkowa, 200 x 70 cm; Brak 04, temper żółtkowa, 200 x 70 cm, to archiwalne, namalowane na nowo portrety sportsmenek, kobiet. Figury są niekompletne, nie mają głów. Spadają. Są jakby zawieszony w przestrzeni. Niedostępne bo poprzestawianie geometrycznymi artefaktami, zakryte przez mechaniczne Braki obrazu, malarskie dziury które dekompletują przedstawienie. Swoje motywacje do ich stworzenia opisała w rozdziale Nadmiary i Braki. I tu tak jak w całej pracy pisze kolejne wersy elegii nad temat tego co, nadreprezentowane i niedoreprezentowane. Pisze o przesycie jednostronnej obecności aktów widzenia i przypominanie o tym co mniej widoczne. Porusza tu temat obecności kobiet, ich roli w społeczeństwie która skutkuje tym, że nie widzimy ich w pełni. Malarsko kontynuuje te rozważania w obrazach Szkoda 01 (Szkoda 01, tempera żółtkowa 150 x 120 cm), Szkoda 02 (Szkoda 02, tempera żółtkowa, 110 x 80 cm) i Warto (Warto, tempera żółtkowa, 160 x 140 cm), Wolno (Wolno, tempera żółtkowa, 160 x 140 cm). To znowu zawieszony, zatrzymane w akcji postaci kobiet sportowców, bezgłowe, czasem z urwanymi kończynami, które lewitują obok. Wszystko dzieje się w pejzażu uproszczonym, ekspresyjnie malowanym. Odnajdujemy w nim fragmenty budynków, kształty pól, horyzonty nieba. Obrazy są chropowate, wyraźne, czujemy materie tempéry. Figury czarnobiałe. Okoliczności dookoła chromatyczne, mocne w swoich formach, uproszczone. W zasadzie przymioty ostatnich obrazów odnoszą się do wszystkich dzieł zaprezentowanych jako doktorskie. Są to rzetelne, wciągające widza w oglądanie płótna. To dzieło osoby, która posiadała warsztat malarski. Sprawnie nim się posługuje. Ewa Machnio snuje w ten sposób rozważania o niewidzeniu. Fantazjuje o niemożności

zobaczenia pewnych wzrokowych fenomenów. Podpierając się teorią i własnymi przemyśleniami daje nam malarski esej o redukcji jako o pożądanym przymiocie obrazu.

Po zapoznaniu się z pracą doktorską stwierdzam, że mgr Ewa Machnio posiada kwalifikacje artystyczne, naukowe i dydaktyczne do uzyskania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki plastycznej i konserwacja dzieł sztuki i wnioskuję – na podstawie art 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz. 273 zm.) o nadanie stopnia doktora.

Monia Kucner