

prof. zw. dr hab. Andrzej P. Bator

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów, ASP Wrocław

**Ocena rozprawy doktorskiej Pani mgr Katarzyny Dorocińskiej,
sporządzona w związku z przewodem doktorskim
w zakresie sztuk plastycznych,
wszczętym przez Wydział Grafiki ASP w Warszawie**

Pani mgr Katarzyna Dorocińska, urodzona 9 lutego w 1972 roku w Warszawie, ukończyła studia magisterskie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1996 roku. Z dokumentacji wynika ponadto, że doktorantka w roku 2012 roku podjęła naukę fotografii w London School of Photography.

W roku 2011 mgr Dobrocińska otworzyła przewód doktorski w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Sztuki Mediów pod opieką naukowo-artystyczną Prota Jarnuszkiewicza.

Pani Katarzyna Dorocińska swoją karierę zawodową związała z pracą w reklamie. Dotychczasowy przebieg zatrudnienia to:

- 1997 - 1997, Junior Art Director, Agencja reklamowa „NEST”;
- 1996 – 1997, Junior Art Director, Agencja Corporate Identity CODES;
- 1997 - 1999, Art Director Upstairs Young & Rubicam, Warszawa;
- 1999 - 2002, Senior Graphic Designer Lost Boys, Warszawa;
- 2002 - 2002, Freelancer;
- 2002 - 2004, Art Director Ogilvy One Worldwide, Warszawa;
- 2004, Freelancer, Leo Burnett, Budapeszt;
- 2005 - 2007, Senior Designer Colliers CRE, Londyn;
- 2007- 2007 r., Senior Art Director (BTL) Lowe Activation, Warszawa;
- 2009 - 2012 r., Creative Director Ascott Group, Moskwa;
- 2013 - 2014, Property Marketing Director, Colliers International Warszawa/Moskwa (Polska i Rosja);
- 2014 - obecnie, Dyrektor Komunikacji i Marketingu, Colliers International Warszawa.

Mgr Katarzyna Dorocińska wykazała dorobek artystyczny, na który składają się prezentacje indywidualne i zbiorowe. Według zamieszczonej przez doktorantkę specyfikacji są to następujące wystawy:

1998 Cafe Poliester w Warszawie – „PRIVATE I”, fotograficzny reportaż o miastach Europy, fotografia kolorowa;

2005 Galeria Fotografii Luksfera w Warszawie – „ODSŁONY”, portret tańca współczesnego, fotografia czarno-biała;

2005 w Galerii Małe Tęsknoty w Warszawie – „NIERZECZYWISTOŚĆ”, odbity świat w szybie i wodzie, fotografia kolorowa;

2010 Cafe Karma w Warszawie – „ULOTNE FOTOGRAFIE”, malarskie fotografie, notatka-iluzja, reportaż, fotografia kolorowa;

2012 Pałac Sobańskich w Warszawie – „OCZYWISTOŚĆ - NIERZECZYWISTOŚĆ CZ.1”, początek większego cyklu niejednoznacznych obrazów powstałych poprzez nałożenie płaszczyzn, fotografia kolorowa;

2012 Bocheńska Gallery Warszawa – „OCZYWISTOŚĆ - NIERZECZYWISTOŚĆ CZ. II”, kontynuacja cyklu niejednoznacznych obrazów powstałych poprzez nałożenie płaszczyzn, fotografia kolorowa;

2012 PROM Kultury Saska Kępa – wystawa zbiorowa „FOTOGRAFOWIE SASKIEJ KĘPY”;

2012 PROM Kultury Saska Kępa - wystawa indywidualna z cyklu „Oczywistość – nierzeczywistość” pt: „W CZASIE I PRZESTRZENI”, fotograficzna opowieść o relacjach międzyludzkich i osobistych doświadczeniach a także o znaczeniu przedmiotów i ich relacji z człowiekiem;

2012 Galeria Od Czasu do czasu w Gdyni - „W CZASIE I PRZESTRZENI”, koncept oparty na połączeniu świata marzeń i przenikaniu się z elementami świata rzeczywistego, fotografia kolorowa;

2014 Galeria Schody w Warszawie – „WYSPYY EGZYSTENCJI”, zbiór fotografii „Wyspy egzystencji” jest opowieścią o rytmie życia, pustce i ciągłym zmaganiu. (Zdjęcia-symbole prowokują do szukania znaczeń i własnych interpretacji, których dzięki zastosowanej formie może być wiele lub mogą być dokonywane na różnych poziomach.);

2016 PROM Kultury Saska Kępa - wystawa zbiorowa „ARTYŚCI SASKIEJ KĘPY”.

Ocena rozprawy doktorskiej

Pani mgr Katarzyna Dorocińska przedstawiła do oceny pracę artystyczną oraz dysertację zawierającą refleksję teoretyczną na temat własnej twórczości artystycznej. Całość rozprawy doktorskiej opatrzona została tytułem *Dekonstrukcja w fotografii w kontekście współczesnej roli medium i odbiorcy*. Promotorem doktoratu jest prof. Prot Jarnuszkiewicz z Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pisemna część dzieła przewodowego stanowi ideowy i interpretacyjny suplement dzieła artystycznego. Doktorantka sens swojej artystycznej wypowiedzi sytuuje w refleksji postmodernistycznej, która w ocenie autorki decyduje o adekwatnym odbiorze jej dzieła artystycznego. Z racji rangi, jaką doktorantka wyznaczyła swojej dysertacji, wymaga ona komentarza choćby na poziomie głównych założeń teoretycznych.

W dysertacji znajdujemy 2 tezy oraz jednozasadnicze pytanie:

Teza 1. *W kontekście nowoczesnych trendów fotograficznych metoda odczytu tekstu w literaturze, określona przez Jacques'a Derridę i zwana dekonstrukcją, przeniesiona na pole fotografii stanowi mocny i nowatorski trend odczytu zakodowanych przez fotografa treści w obrazie fotograficznym i utrzymuje tym samym status fotografii w kategorii sztuki.*

Teza 2. *Rola odbiorcy w procesie dekonstrukcji stanowi kluczowy element w procesie twórczym. Dekonstrukcja jest drogą do dogłębnej analizy obrazu fotograficznego, prowadzi do interpretacji i odkodowania ukrytych treści. Nowoczesne trendy fotograficzne pozbawiają odbiorcę możliwości przeprowadzenia dekonstrukcji obrazu i sprowadzają jego rolę do szybkiej i powierzchownej oceny, co stanowi zaprzeczenie zjawiska interpretacji, która ma na celu odnalezienie ukrytych głębszych znaczeń.*

Pytanie: *Czy można poddać obraz fotograficzny dekonstrukcji? Czym jest dekonstrukcja w fotografii i jaka jest jej wartość? Czy do procesu dekonstruowania obrazu fotograficznego konieczny jest proces dekonstrukcji własnej tożsamości? Jaką rolę odgrywa w nim osoba oglądająca ten obraz? Czy dzisiejsza kultura masowej fotografii pozwala na dekonstruowanie obrazów fotograficznych i jaką rolę odgrywa tu odbiorca?*

W kontekście wyżej zacytowanych przez mgr Katarzynę Dorocińską problemów, należy stwierdzić, że po pierwsze, usytuowanie problematyki obrazowania fotograficznego w perspektywie epistemologicznej wywodzącej się z dekonstrukcji, ale również w dekonstrukcjonizmie, a więc w obszarze teorii literackiej, jest wysoce kontrowersyjne, a po wtóre, zniesienie tychże dwóch perspektyw, a więc dokonanie swoistego synkretyzmu filozoficzno-literackiego uważam za nieuzasadnione. W tejże kwestii jasno wypowiedział się Paul de Man stwierdzając¹, że stosowana przez niego metoda tekstualna jest w swej istocie

filologiczno-retoryczną i nie czerpie uzasadnienia z filozofii. Różnica, na którą wskazał de Man, wynika z faktu, że o ile w odniesieniu do tekstu dekonstrukcja w ujęciu derridiańskim w akcie czytania umożliwia ujawnienie tego, co inne, co stanowi nadwyżkę sensu lub ujawnia nowe lub wprost nieprzynależne z lektury sensy, to dekonstrukcjonizm jest metodą odsłaniającą retoryczne mechanizmy języka podważające spójność semantyczną tekstu.

Kolejną kwestią, na jaką należy zwrócić uwagę, jest możliwość zastosowania filozoficznych i filologiczno-retorycznych rozstrzygnięć wynikających z analizy tekstu na obszar przedstawień obrazowych w kontekście metafizyki znaku, a więc zależności *signas* i *signatum*. W największym skrócie należy stwierdzić, że punktem wyjścia w rozważaniach Derridy jest krytyka uprawiania metafizyki jako myślenia hierarchicznego, ujmującego rzeczywistość w ramy binarnych opozycji. Myślenie hierarchiczne uobecnia się szczególnie silnie w pierwotnym zadaniu filozofii, jakim jest poszukiwanie *arche* i jego odwrotności - *telos*, celu wszystkich rzeczy. Francuski myśliciel uznał, że to właśnie język, będący hierarchicznym systemem znaków, jest nośnikiem hierarchicznej kultury. Rozróżnienie *signas* i *signatum* jest fundamentem epoki logosu, w której *primum signatum* wyznacza powszechne właściwości bytu, zaś tę aprioryczną strukturę sensu cechuje presemiotyczność. Tak więc to właśnie w pierwotnie znaczonej logosie leży sens i status nieredukowalnej różnicy między *signas* i *signatum*, a także przynależna znakowi zdolność nazywania tego, co inteligibilne i presemiotyczne. Język jest zatem czymś zewnętrznym wobec immanentnego charakteru mowy. Stosunek mowy i pisma jest stosunkiem między tym, co czasowe a tym, co przestrzenne – *logos* spacyj-temporalizuje w sobie to, co wypowiada. Hierarchiczna struktura zdania podmiotowo-orzecznikowego jest więc faktem o charakterze teleologicznym. Celem Derridy stało się radykalne przewyciężenie tak zdefiniowanego logocentryzmu (metafizyki znaku). Filozof odrzuca zatem tradycyjną koncepcję reprezentacji, a więc metafizyczne rozróżnienie znaku i przedmiotu oznaczanego (znak jest według filozofa odmienny od rzeczy)². Jediną rzeczywistością, o której mówi znak, jest on sam. Ta „dekonstrukcja” pojęcia i rzeczywistości znaku zawęża się (czy raczej poszerza) do gry znaczeń, staje się sposobem skutecznej negacji logiki zdania hierarchicznego. Pismo jest tu zatem rozumiane jako aktywność będąca zarazem pisaniem i wymazywaniem, a więc sens usytuowany zostaje między różnymi jego (pisma) aktami. Rzeczywistość tekstu powstaje w interpretacji dokonanej według reguł, które ujawniają się dopiero w trakcie czytania. Tekst przestaje

¹ de Man P., *Alegorie czytania. Język figuratywny u Rosseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Kraków 2004, s. 32.

² Derrida J., *Głos i fenomen*, Warszawa 1997, s. 81-99.

wobec tego być gotowym przedmiotem, a staje się rzeczywistością otwartą, momentem w procesie różnicowania jego sensu. Czytanie tekstu jest właściwie pisaniem go od początku, ponieważ tekst nie musi już respektować formalnych wymogów, jakie zakładają związki gramatyczne i przede wszystkim logiczne. Jednakowoż, wszystkie te ustalenia wyrastają z powszechnie przyjętej arbitralności języka; zatem nie zachodzi naturalny związek pomiędzy znakami językowymi pełniącymi funkcje semantyczne, a wykładnikami językowymi, czyli elementami rzeczywistości lub ich obrazami, do której owe znaki odsyłają. Za zasadne należałoby w kontekście wywodu doktorantki postawić pytanie, czy figura wiążąca percepcję/czytanie obrazu – widoku rzeczywistości rozumianego jako rzeczywistość otwarta staje się w swej istocie jego tworzeniem od początku; w tym wypadku aktem generowania mentalnych fotoobrazów (co już stanowi wewnętrzną sprzeczność) abstrahującego od strukturalnych i narracyjnych związków logicznych? Moim zdaniem, takiej możliwości Katarzyna Dobrocińska nie udowadnia.

Inną, kluczową kwestią teoretyczną, jaką podnosi doktorantka, a co ma związek z wyżej zaprezentowanym wywodem, jest rezygnacja z modelu: idea – proces twórczy – dzieło – artysta jako pierwszy tegoż dzieła odbiorca na rzecz wydłużenia procesu twórczego o odbiorcę, który w percepcji ostatecznie konstytuuje dzieło na wszystkich jego poziomach: strukturalnym, narracyjnym i emocjonalnym. Uważam, że o ile teza ta ma całkowite uzasadnienie np. w działaniach o charakterze akcji artystycznych, o tyle w dziełach posiadających swój fundament bytowy w materii od artysty autonomicznej jest również trudna do uzasadnienia.

Powyższe kwestie, jakie poruszyłem, nie mają charakteru li tylko krytycznego, ale przede wszystkim polemiczny, bo też dysertację K. Dorocińskiej traktuję nie jako systematyczny wywód teoretyczny, ale jako manifest artystyczny. Dodam, z całym przekonaniem, że jest to manifest artystki żarliwie zaangażowanej nie tylko we własną twórczość, ale w kondycję sztuki we współczesnej kulturze i określanie statusu dzieła sztuki tęże kulturę kształtującą, zaś sam wywód Dorocińska oparła na równie reprezentatywnej, co i intelektualnie wymagającej literaturze przedmiotu.

Zgadam się zatem z doktorantką, że w fotografii jako działalności artystycznej, podobnie jak w każdej innej dziedzinie sztuki, wewnętrznym przeżywanym sensu rzeczywistości, domagający się zewnętrznej manifestacji (obrazu), zostaje twórczo (a nie odtwórczo) realizowany wówczas, gdy instrumentalizując sposób powstawania obrazu i przyporządkowane mu techniczne sposoby jego rejestracji, twórca przemienia je w środki wyrazu służące wyrażeniu idei obrazu (fotograficznego dzieła sztuki). Jednak to nie w

zjawisku fizycznym i nie w racjonalizującym je technicznym zapleczu sytuuje się idea obrazu, lecz w umyśle artysty, on to bowiem uprzedmiotawia swoje idee i nadaje im funkcję wzoru. Tu problemem nie jest już, jak w procesie poznawania natury, adekwatność obrazu i jego przedmiotu, ale coś innego: współmierność idei z formą, czego efektem jest nowa jakość – szczególnie uobecnienie świadomości podmiotu twórczego w obrazie rzeczywistości. Obraz jest zarazem rezultatem świadomości technicznej artysty, jak i jego odpowiedzią na otaczającą rzeczywistość - na zasadnicze pytania formułowane w obecności świata; wyrazem stosunku, jaki nieuchronnie musi zachodzić wówczas, gdy podmiot twórczy jest w równej mierze częścią komentowanej rzeczywistości, jak i jej konstruktorem. Ontologiczną cechą obrazu fotograficznego jest jednak realnie istniejący odpowiednik widoku rzeczywistości przedmiotowej w czasie, w którym został on twórczo anektowany. Sam zaś akt twórczy został umotywowany szeregiem decyzji o charakterze formalnym, dostosowujących podjęte środki wyrazu do osiągnięcia określonego celu (zakładający lub nie wtórne zabiegi w trakcie obróbki negatywu i uzyskiwania kopii). Intuicja, wzrokowe przyzwyczajenia, stan wiedzy o posiadanym przedmiocie sugerują, że obraz coś ważnego ukrywa, coś falsyfikuje, że jest jedynie oglądem specyficznie dojrzonej powierzchni przedmiotu, w każdym zaś razie nie jest obrazem rzeczy samej w sobie. Osiągnięty cel na równi uzasadnia obiektywna jakość obrazowanego przedmiotu, jak i głęboko zindywidualizowany do niej stosunek artysty, dla którego powołany do istnienia obraz widoku rzeczy zyskuje status jego osobistej wypowiedzi. Tę zwielokrotnioną czasoprzestrzennie obecność (*współobecność*³ o charakterze metafizycznym) podmiotu i świata w zobrazowanym przedmiocie trzeba nazwać obecnością i nieobecnością zarazem, obraz rzeczy bowiem nie jest rzeczą samą w sobie. W ten sposób obraz fotografowany staje się domagającą się objaśnienia rzeczywistością, tajemnicą⁴. Proces wyjaśniania danego w akcie percepcji obrazu fotograficznego staje się interpretacją zarówno zobrazowanego na nim przedmiotu, jak i sposobu jego widzenia, a co za tym idzie, nadanego mu znaczenia⁵.

Tak też postrzegam dzieło przewodowe Katarzyny Dorocińskiej, a więc dziesięć monochromatycznych tryptyków prezentowanych w formie lightbox'ów opatrzonych tytułem EXISTENCE. Każdy z tryptyków składa się z dwóch fotografii obrazujących wąski kadr przestrzeni zdefiniowanej prostym i zarazem zdecydowanym podziałem kompozycyjnym zestawionych z równie zdecydowanie skadrowanym portretem kobiety, na której twarzy

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

⁴Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 107.

⁵Barthes R., *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 143.

Por. także: Sontag S., *O fotografii*, dz. cyt., s. 112-114.

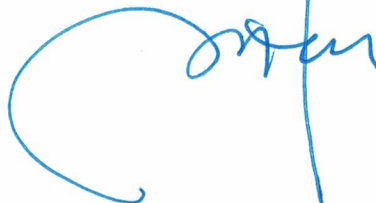
małuje się wyprojektowany z rzutnika wrażeniowo podobny, ale nigdy wprost zapożyczony z ujęć pejzażowych, motyw figuratywny lub rytmizujący. Te trzy obrazy zgodnie z założeniem Dorocińskiej tworzą czwarty, a więc ich matematyczną sumę, ale również dlatego, co uważam za twórczy i inteligentny zabieg, sprawiając pozór wielokrotnej ekspozycji, odsyłają do wyobraźni odbiorcy i domagają się odpowiedzi, jak mogłoby wyglądać złożenie zobrazowanych widoków i, co równie ważne, na ile złożenie dwóch warstw obrazu definiuje narracyjny i emocjonalny jego przekaz. Artystka w analizie dzieła wskazuje na egzystencjalny, tak w powszechnym rozumieniu tego terminu, jak i jego konotacjach filozoficznych, charakter portretów. W istocie tak jest. Widz odnosi wrażenie, że portretowana osoba występuje w tych obrazach w podwójnej roli – podmiotu, ale i zarazem przedmiotu własnego poznania.

Paradoksalnie, ujawnione zatem przez Katarzynę Dorocińską obrazy rzeczywistości przedmiotowej ukazują tylko przy okazji jej wyglądy, zasadniczą bowiem ich treścią jest prezentacja indywidualnych sądów orzekających o świecie i obecności w nim człowieka. Doktorantka tym samym udowadnia, że sztuka fotografii w ostatecznym wymiarze to rozumienie, czym jest obraz budowany przez światło oraz jak można nad nim zapanować. Technika fotograficzna to jedynie sposób i umiejętność rejestracji, utrwalenia i uzyskania materialnego wyrazu, który stanowi *przedmiot idealny, kształtowany w jakimś momencie przez wyobraźnię indywidualnego człowieka jako wyraz pewnych treści wspólnych jakiejś grupie, przekazywany następnie środkami właściwymi dla rozmaitych dziedzin kultury i stający się elementem świata społecznej wyobraźni*⁶. Fotograficzne dzieło artysty to zatem efekt widzenia przedmiotu i obrazu tego przedmiotu oraz umiejętności nadania temu obrazowi osobistego znaczenia; to wreszcie rezultat uzgodnień z samym sobą, na ile i jak owe znaczenia będą dostępne receptorom obrazu. Warunkiem *sine qua non* fotograficznego dzieła sztuki byłaby zatem zdolność przekraczania schematu widzenia narzuconego przez naturę obrazowanego przedmiotu, a co za tym idzie, zdolność podporządkowania go naturze podmiotu twórczego. Decyzja o rezygnacji z aspiracji (i celowości) obrazowania świata jako wartości stałej, niezmiennej i absolutnej na rzecz tworzenia jej upodmiotowionych wizerunków przy użyciu przynależnych jedynie fotografii środków wyrazu artystycznego taką możliwość otwiera, czego z żarliwym zaangażowaniem starała się w swej dysertacji dowieść doktorantka.

⁶Białostocki J., *Symbole i obraz*, [w:] tenże, *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce. Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 13.

Konkluzja

Biorąc pod uwagę całokształt działalności organizacyjno-dydaktycznej, naukowo-badawczej i artystycznej oraz ocenę rozprawy doktorskiej z przekonaniem stwierdzam, że mgr Katarzyna Dorocińska wnosi istotny i twórczy wkład w rozwój sztuk plastycznych i tym samym spełnia wszystkie kryteria wymagane do nadania jej stopnia doktora w zakresie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej - sztuki piękne.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized initial 'C' followed by a more complex, cursive signature.