

---

## Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Michaliny Owczarek nt.: „Rozkład formy – budowa formy”

---

Recenzja napisana na podstawie decyzji podjętej przez Radę Wydz. Tkaniny i Ubioru, Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi o wyborze recenzentów, w oparciu o przesłaną dokumentację – pismo z dn. 23.11.2017r. Materiały źródłowe dot. dorobku artystycznego i projektu doktorskiego mgr Michaliny Owczarek:

- Rozprawa doktorska nt.: „Rozkład formy – budowa formy” (oprawiony skrypt, drukowany jednostronnie –127 str. wraz z przypisami i bibliografią)
- 13 filmów w formacie MP3 dokumentujących część tytułowej kolekcji biżuterii i prezentujących jej zmienne parametry użytkowe lub zasadę działania
- Port-folio osiągnięć artystycznych, projektowych i wystawienniczych (plik PDF – 71 str.)
- Dokumentacja pozostałych dokonań zawodowych i dydaktycznych wraz z zapisem autorskich wykładów, prezentowanych podczas sympozjów i konferencji (plik PDF – 460 str. !!!)
- Życiorys
- Kopia dyplomu magisterskiego

### Ocena dorobku artystycznego

Mimo, że weryfikacja dokonań twórczych – w przypadku doktoratu - nie jest zadaniem recenzenta (o ocenie jego jakości przesądziła już Rada Wydziału podejmując decyzję o otwarciu przewodu) pozwolę sobie jednak krótko wspomnieć o kilku wskazanych w dokumentacji aktywnościach kandydatki, którą pamiętam jeszcze jako zaangażowaną i sumienną studentkę prowadzonego wówczas przeze mnie kursu Podstaw Projektowania Biżuterii w Łódzkiej ASP (2007 r.).

W kolejnych latach często stykałem się z obiektami autorstwa Michaliny Owczarek podczas m.in.: prezentacji na targach jubilerskich w Warszawie, Gdańsku i Monachium, w ważnych dla promocji tej dziedziny sztuki użytkowej galeriach w Poznaniu i Sandomierzu, a zwłaszcza podczas Legnickiego Festiwalu Srebra - i choć opiniotwórcza rola oraz środowiskowe znaczenie tej imprezy nieco ostatnio zmalały, wciąż jednak stanowią najważniejszy punkt odniesienia dla nieformalnego rankingu twórców autorskiej biżuterii w Polsce.

Dzisiejsza doktorantka od czasu uzyskania magisterium systematycznie uczestniczyła w większości renomowanych wydarzeń wystawienniczych, konsekwentnie budując swoje artystyczne port-folio, w którym znajdują się również spektakularne sukcesy, m.in. udział jednej z dyplomowych realizacji w wystawie Schmuck 2010 podczas Handwerksmesse w Monachium - prestiżowej ekspozycji, do której kwalifikowanych jest niespełna 50 obiektów ze zgłoszeń nadsyłanych corocznie z całego świata.

Ostatnią, stylistyczną wizytówką autorki, która spotkała się z moją uwagą i uznaniem była selekcja kilkunastu obiektów, prezentowanych podczas indywidualnej wystawy w ramach Legnickiego Festiwalu Srebra w 2017 r. Wyróżnikiem trójwymiarowych, otwartych form, wykonanych z żywicy i tworzyw sztucznych było kontrastowe wyodrębnienie powierzchni zewnętrznych - przeważnie stonowanych chromatycznie i stref wewnętrznych o odważnych, fluorescencyjnych ingerencjach. Sama autorka w następujący sposób uzasadnia znaczenie swoich decyzji projektowych: *„...prace pokazują także odrobinę szaleństwa, które skrywamy pod powłoką szarej codzienności, tak aby tylko nieliczni mogli je dostrzec. Być może jest to odzwierciedlenie tego jak w*

*moim mniemaniu postrzegają mnie inni, a może tego jak ja sama siebie postrzegam*". Do tego wątku pozwolę sobie odwołać się jeszcze w podsumowaniu recenzji.

Niewątpliwie dotychczasowy dorobek twórczy Michaliny Owczarek, aktywność wystawiennicza oraz zaangażowanie w przedmiot własnej twórczości sytuują ją w gronie wyraźnie rozpoznawalnych osobowości autorskiego złotnictwa i w pełni uzasadniają jej naukowe aspiracje, zrealizowane podczas studiów doktoranckich w łódzkiej ASP i urzeczywistnione w formie wymaganego ich trybem opracowania, którego promotorem został prof. Andrzej Boss.

## **Recenzja rozprawy doktorskiej**

Pozwolę sobie zacząć od koniecznej analizy zjawiska tzw. „biżuterii artystycznej” obecnie, gdyż na tle jego niedawnej ewolucji łatwiej będzie umiejscowić intencje doktorantki i dokonać oceny zaproponowanych przez nią rozwiązań. Potrzebę takiego wprowadzenia uzmysłowiła mi uważna analiza przedstawionej kolekcji, a zwłaszcza poprzedzające ją przemyślenia teoretyczne i przyjęte w ich rezultacie założenia projektowe, które określiły późniejszą strategię realizacji poszczególnych obiektów, mającą kluczowy wpływ na ich odbiór, a zwłaszcza na konieczność potwierdzenia w recenzji wymaganego treścią ustawowego zapisu wymogu oryginalności.

Kilka lat temu rozmawialiśmy z Marcinem Zaremskim – jednym z najbardziej rozpoznawalnych wizerunkowo i najskuteczniejszych biznesowo przedstawicieli polskiej biżuterii autorskiej - o szybko postępującej stagnacji uprawianej przez nas dziedziny sztuki użytkowej – nie tylko w Polsce, choć akurat w naszym kraju proces ten stał się szczególnie odczuwalny. W latach 90-tych i jeszcze nawet na przełomie milenium nie tylko konsumenci, ale także inni designerzy, bądź architekci z uznaniem i respektem odnosili się do zakresu aktywności projektantów autorskiej biżuterii – ich technicznych i manualnych umiejętności, możliwości całkowitej kontroli finalnego efektu kreowanych produktów i wreszcie szans na ich komercyjne zdyskontowanie na poziomie nie tylko zapewniającym codzienną egzystencję, ale także umożliwiającym rozwój.

Dzisiaj tzw. biżuteria autorska / unikatowa / artystyczna stała się – w przeważającej większości - domeną twórczości amatorskiej i nieodwracalnie wkroczyła w obszar – już nawet nie galanterii, ale – pasmanterii (i nie chodzi przy tym wyłącznie o regres poziomu wykonawczego i technologicznego, ale także obniżenie jakościowych oczekiwań odbiorców – zresztą w prawdziwym, pozaakademickim świecie jedno bez drugiego nie istnieje). Przyczyny tego procesu w znacznej mierze leżą poza możliwościami oddziaływania projektantów biżuterii, a wpływ na spadek znaczenia samego przedmiotu ma suma wielu czynników socjo-kulturowych, cywilizacyjnych i generacyjnych.

Potrzeba noszenia biżuterii jako osobistego „amuletu”, przestała być dzisiaj, w naszym kręgu kulturowym istotna. Jeden z antropologicznie najważniejszych i najstarszych - obok uzbrojenia - elementów kultury materialnej stracił swoje użytkowe i symboliczne atrybuty, a jego funkcje coraz częściej przejmują akcesoria sezonowej mody (włączając w to również elektronikę użytkową – głównie telefony komórkowe). Także w obszarze jubilerskiego wzornictwa, warunkowanego wpływem czynników marketingowych nastąpiły istotne przewartościowania; kryzys ekonomiczny spowodował reorientację eksportu większości europejskich firm w kierunku rynków konsumenckich, gdzie wartość produktu mierzy się niemal wyłącznie zawartością karatów, przeliczaną na inwestycyjny odpowiednik uncji złota lub rozpoznawalnością logo, a design ma podrzędne znaczenie. Niepokojący regres nastąpił również na poziomie wykonawczym – niegdyś będącym domeną ekskluzywnego, doskonałego latami rzemiosła. Dzisiejsza inflacja możliwości i łatwość stylistycznych replikacji spowodowane wszechobecnymi technologiami CAD / CAM zdehumanizowały proces twórczy i sprowadziły go do operacyjnego zestawu czynności, których podstawowym kryterium oceny stała się komercyjna i wdrożeniowa skuteczność.

Twórczość w zakresie unikatowej biżuterii, takiej jaką znaliśmy do niedawna i jaką praktykowała większość artystów-złotników w Europie przegrywa obecnie konkurencję z modą, komunikacją wizualną, wzornictwem przemysłowym, architekturą wnętrz, projektowaniem usług, doświadczeń i interakcji. Nie są to tylko moje

subiektywne obserwacje, potwierdzają je niemal wszyscy, znani mi projektanci, świadczy o tym również trend spadkowy, dotyczący wiodących ośrodków akademickich, mających w swoich programach „złotnictwo” – nawet tych najbardziej prestiżowych i historycznie zasłużonych, jak londyńska Royal College of Art, czy Akademie der bildenden Künste w Monachium - co przyznaje również jej wieloletni profesor, szwajcarski artysta – Otto Künzli.

Związek powyższej diagnozy z tematem i strategią realizacji projektu doktorskiego Michaliny Owczarek nie jest tylko pośredni. Moim zdaniem może posłużyć jako referencyjny przykład efektu „błędnego koła”, któremu ulegają - wcześniej, czy później - wszyscy specjaliści, postrzegający istotę swoich profesji w kategoriach ściśle branżowych. Koncentrując się na osiągnięciu perfekcji szczegółów tracą z pola widzenia ogólny kontekst, nie dostrzegając zwykle symptomów zmian, które nieodwracalnie przewartościowują znaczenie ich profesji. Mojego spostrzeżenia w żadnym wypadku nie należy zresztą traktować w kategoriach zarzutu; ja sam często mu ulegam w codziennej, zawodowej rutynie – z pełną świadomością nieuchronności opisanego procesu. Debiutujący dzisiaj artyści, projektanci, twórcy unikatowej biżuterii – produktu coraz bardziej niszowego - wykazać się po prostu muszą nieporównywalnie większą wytrwałością niż było to udziałem ich kolegów, wkraczających na scenę artystycznej biżuterii kilkanaście, a nawet jeszcze kilka lat temu. W dzisiejszej rzeczywistości - dość brutalnie zdominowanej przez ekonomię zysku – w procesie „wdrapywania się na profesjonalny szczyt” występuje podobna zależność, jak w sporcie – poszczególne dyscypliny trenują tysiące osób, ale prestiżowy i komercyjny sukces osiągają tylko najbardziej skłonne do wyrzeczeń, odważne i nie unikające ryzyka jednostki. Przed taką perspektywą stoi także dzisiejsza doktorantka i obecne pokolenie twórców autorskiej biżuterii. Wypada mi więc życzyć Pani Michalinie Owczarek prawdziwie „sportowej” determinacji na jej artystycznej drodze, na której kolejnym ważnym etapem jest recenzowany projekt doktorski.

Ocenę rozprawy zacznę od tego, co – w moim przekonaniu – jest najbardziej dyskusyjne, czyli założeń teoretycznych. Uczciwie przyznam, że autorka zmusiła mnie do swoistych korepetycji oraz odświeżenia wiedzy w zakresie filozofii i teorii sztuki (za co wcale nie jestem jej wdzięczny); nie tylko koncepcji „formatywności” autorstwa Luigi’ego Pareyson’a, na której w zdecydowanym stopniu oparta została teoretyczna konstrukcja pracy, ale także idei „dzieła otwartego” - kontynuatora jego filozofii - Umberto Eco. Część opisowa oraz przedprojektowa opracowania jest gęsta od teorii. Tak gęsta, że niekiedy trudno ją oddzielić od własnych spostrzeżeń autorki, tylko gdzieś tam poddającej w wątpliwość odporność wybranych lektur na upływ czasu i ich wartość jako nauki stosowanej – możliwej do wykorzystania jako współczesna metodologia projektowa. Czytając więc - napisany niewątpliwie ciekawie i z widoczną dbałością o kulturę słowa - „rozbieg” teoretyczny nie mogłem się jednak pozbyć wrażenia, że oparcie głównej osi poszukiwań projektowych na dość hermetycznej i nie najnowszej już - sformułowanej w połowie lat 50-tych - teorii wcale nie ułatwiło autorce zadania, a być może nawet nadmiernie ograniczyło pole jej twórczej swobody.

Wydaje mi się, że akurat w sztukach projektowych idee „odbiorcy jako współtwórcy” zdezaktualizowały się najszybciej; przede wszystkim dlatego, że zbyt często pozostawiały użytkowników w stanie bezradności, a w skrajnych przypadkach służyły jako wygodne usprawiedliwienie nonszalancji autorów, którzy próbowali „rozcieńczyć” swoją rolę sprawczą. Krótko mówiąc wszelkie poetyckie, postmodernistyczne koncepcje „otwartego pola możliwości interpretacyjnych” okazały się mało przydatne i trudno weryfikowalne w sferze projektowania (a właśnie w takiej dyscyplinie przeprowadzany jest przewód). Dla mnie osobiście – zdeklarowanego designera – bezsprzeczne założenie, że „każdy odbiorca jest inny” pozwalałoby ograniczać zakres odpowiedzialności projektanta do roli animatora jest ambiwalentne i dość trudne do akceptacji. Mam nawet wrażenie, że właśnie estetyka – od dłuższego już czasu - jest dziedziną wiedzy, która definitywnie przestała dostarczać inspirujących argumentów dla twórczego projektowania, stając się wyabstrahowaną ze społecznej praktyki „terapią” dla samego twórcy, skłaniającą go do ucieczki w obszar czystej, analitycznej teorii, której następstwa można przewidzieć *a priori*.

Niezależnie od wyrażonych wątpliwości autorka miała oczywiście prawo przyjąć dowolny zestaw hipotez, z którymi się utożsamia najbardziej, jakkolwiek szkoda, że swych poszukiwań nie umieściła w interdyscyplinarnym

kontekście i nie skonfrontowała ich z innym paradygmatem - naukami społecznymi, bądź współczesną wiedzą w zakresie mikroekonomii, analizującą zagadnienia user experience (*projektowania doświadczeń*) lub choćby z innymi / pokrewnymi obszarami wzornictwa. Rozszerzenie bibliografii poza mocno zawężony obszar akademickiej estetyki z pewnością pozwoliłoby autorce na odważniejsze i swobodniejsze sformułowanie założeń projektowych.

Odnosnie kolekcji biżuterii, składającej się na część artystyczną rozprawy warto podkreślić imponującą konsekwencję, z jaką autorka podporządkowała jej realizację przyjętej metodyce, dzieląc niemal czterdzieści unikatowych obiektów na cztery, wyraźnie wyodrębnione grupy przedmiotów. Ich wspólnym motywem przewodnim i stylistycznym sygnifikantem stało się bardziej wyobrażenie niż wizerunek twarzy, o czym w następujący sposób informuje autorka, cyt. [str.17]: *„...postanowiłam skrócić drogę przejścia od charakteru sentymalnego do dokumentacyjnego i poniekąd ją odwrócić. Celowo użyłam przedstawień nieistniejących osób, dodatkowo nie wyrażających żadnych emocji, a więc twarzy bez tożsamości...”*. W tym zakresie trudno odmówić doktorantce umiejętności budowania napięcia poprzez interpretacyjne niedopowiedzenia - przez całą opowieść prześladuje nas anonimowa i tym samym nieco niepokojąca podobizna, o nieokreślonych cechach płciowych, niezidentyfikowanym wieku, pozbawiona znaków szczególnych; swoisty portret pamięciowy, bezosobowy awatar „z twarzy podobny zupełnie do nikogo” (*trawestując kultowy cytat z filmu „Miś”*).

Proponowany przez autorkę, tytułowy proces „rozkładu i budowy formy” przebiega na dwóch poziomach. Pierwszy z nich – bardziej dosłowny – odnosi się do możliwości rekonfiguracji poszczególnych obiektów, zmiany ich kształtu, dekonstrukcji; drugi - pośrednio – uruchamia grę skojarzeń pomiędzy użytkownikiem i jego otoczeniem, których reguły tylko częściowo jest w stanie programować i kontrolować projektant. Nie wydaje mi się wskazane odrębne omawianie poszczególnych obiektów, warto jednak odnieść się łącznie do czterech kolekcji, które decyzją autorki zostały spięte wspólnym tytułem i zasadą przekształcania formy.

Pierwsza kolekcja zatytułowana „Odwracalne” stanowi przegląd bogatego repertuaru możliwości tytułowej przebudowy struktury obiektów; od lapidarnych, zero-jedynkowych przekształceń mechanicznych lub kinetycznych, poprzez umiejętne wykorzystanie złudzeń optycznych, aż po wart szczególne wyróżnienia eksperyment z wielokrotnym powtórzeniem procesu odlewniczego przy użyciu niskotopliwego stopu. Wszystkie z nich są uprawnione i uzasadnione. Domyślam się, że zdominowanie stylistyki poprzez aspekty techniczne było w tym przypadku nieuchronne i podporządkowane zasadzie mechanicznej transformacji. Gdybym w grupie tak zróżnicowanych prac miał wskazać rozwiązanie najbardziej przekonujące użytkowo i zaawansowane wykonawczo, wybrałbym nefrytowy naszyjnik, którego rozwarstwione ogniwa z konturowym obrysem profilu twarzy ułożone równolegle do siebie układają się w wypukły relief.

Nieco bardziej wątpliwe jest założenie, jakie przyjęła autorka w drugiej kolekcji, zatytułowanej „Nieodwracalne”, a sposób realizacji, przyjęty dla tej grupy obiektów ma – w moim przekonaniu - więcej wspólnego z językiem i repertuarem środków, typowych raczej dla sztuk pięknych niż projektowych. Spreparowane uprzednio płaskorzeźby, poddane działaniu ognia, zanurzone w roztworze soli, obsiane mchem lub rzeżuchą stają się rekwizytami w zaproponowanym przez autorkę spektaklu ich kontrolowanej destrukcji. Jeżeli w tym procesie jest przewidziane miejsce dla odbiorcy, to raczej w kategorii widza / obserwatora, niż współuczestnika; a rezultat ingerencji ma charakter bardziej kontemplacyjny niż funkcjonalny.

Następna kolekcja obiektów, zatytułowana przez autorkę: „Złudzenie” w stopniu najbardziej zauważalnym odzwierciedla jej wcześniejsze realizacje, odwołujące się do historycznych nostalgii i istic dadaistycznych motywów figuratywnych. Przyznając się do fascynacji gliptyką oraz technikami grawerowania i rzeźbienia kamieni półszlachetnych – kamei, intaglio, współzależności awers / rewers – autorka umiejętnie rozwija autorską stylistykę, konsekwentnie tworząc załączek rozpoznawalnego stylu.

Ostatnia grupa prac pn. „Odbiorca jako współtwórca” odzwierciedla chyba najpełniej dylemat, na który zwróciłem uwagę opisując ograniczenia, jakie doktorantka narzuciła sobie w części teoretycznej opracowania. Konieczność praktycznej weryfikacji przyjętych założeń dostrzegła w końcu sama doktorantka, poddając zaprojektowane przez siebie obiekty próbie badania jakościowego poprzez przygotowane ankiety z pytaniami

dotyczącymi reakcji użytkowników. Oczywiście sześć udzielonych / opublikowanych w pracy odpowiedzi nie może stanowić reprezentatywnej opinii, na podstawie której dałoby się sformułować jakiegokolwiek uogólnienie, jednakże warto docenić próbę wyjścia poza estetyczne doktryny. Zdaję sobie sprawę, że profesjonalne badanie fokusowe wymagałoby nie tylko więcej czasu i środków, ale także właściwej metodologii, jednak gdyby ten zakres tematyczny został rozwinięty szerzej i bardziej wnikliwie, a kandydatka skorzystała z pogłębionych konsultacji w zakresie socjologii, antropologii, bądź psychologii społecznej, rezultaty jej analiz i interpretacje wyników – nawet jeśli wciąż niepełne i intuicyjne - miałyby mocniejsze podstawy naukowe oraz bardziej zobiektywizowaną wartość poznawczą.

Podsumowując, należy uznać, że recenzowana rozprawa doktorska nt. „Rozkład formy – budowa formy” jest dojrzałym i w pełni autorskim opracowaniem. Sposób jego realizacji potwierdza, że doktorantka posiada wszechstronne kompetencje, pozwalające na samodzielne poszukiwania twórcze, potrafi konstruować inspirujące i ważne dla jej biografii koncepcje projektowe, posiada także umiejętność ich materializacji, a także zdolność samooceny rezultatów. Pozostaję z nadzieją, że osiągnięty efekt stanie się dla Pani Michaliny punktem wyjścia do rozwoju kolejnych kolekcji biżuterii - tym razem z tą „odrobiną szaleństwa”, o której obiecująco wspomniała w cytowanym na wstępie opisie serii prac, wykonanych niezależnie od rozprawy doktorskiej i które swoją równoległą premierę miały również w 2017 roku (w Legnicy).

### **Konkluzja**

Zapis art. 13. pkt. 1 Ustawy z dnia 14.03.2003: „O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki” mówi, że: „rozprawa doktorska [...] powinna stanowić oryginalne dokonanie artystyczne, wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie artystycznej oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej”. Potwierdzenie wszystkich przytoczonych powyżej wymogów odnaleźć można w recenzowanej rozprawie, co upoważnia mnie do udzielenia pozytywnej rekomendacji, dotyczącej jej przyjęcia. W związku z tym zwracam się do Rady Wydziału Tkaniny i Ubioru, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi z poparciem wniosku Pani Michaliny Owczarek o nadanie stopnia doktora sztuk plastycznych, w dyscyplinie: sztuki projektowe.



prof. Sławomir Fijałkowski