

Prof. dr hab. Andrzej Bednarczyk
Wydział Malarstwa
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki
w Krakowie

Kraków, dnia 01 marca 2020 r.

Ponowna recenzja poprawionej rozprawy doktorskiej mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej sporządzona w związku z przewodem doktorskim i na zlecenie Uczelnianej Komisji ds. Nauki i Jakości Kształcenia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Dziekan Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu dr Tomasz Kalitko pismem (XDD/28/2019) z dnia 3 lipca 2019 r. poinformował mnie o decyzji Rady Wydziału o wyznaczeniu mnie na recenzenta rozprawy doktorskiej w przewodzie pani mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej. **Wobec postawionego przeze mnie w recenzji wniosku, Komisja Doktorska na posiedzeniu w dniu 4 grudnia 2019 r. podjęła uchwałę o skierowaniu rozprawy doktorskiej do poprawy. W związku z tą decyzją, pismem (XDD/MiR/28/2020) z dnia 28 stycznia 2020, zlecono mi dokonanie ponownej oceny uzupełnionej rozprawy doktorskiej i dorobku artystycznego ww. Do pisma została dołączona nowa wersja rozprawy, na podstawie której sporządzam niniejsze opracowanie. Ponieważ część analiz i informacji umieszczonych w poprzednim opracowaniu nie zmieniła treści ni znaczenia, gwoli zachowania jasności wyводу, sporządziłem dokument ten w formie zintegrowanej, wyróżniając nowe treści pogrubioną czcionką**

Dane biograficzne, przebieg pracy zawodowej i dorobek artystyczny

Joanna Gryzińska-Jasińska, córka Teodora i Mieczysławy urodziła się w 5 marca 1990 roku w Szamocinie. W 2009 roku rozpoczęła studia artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Jest podwójną absolwentką macierzystej uczelni, gdzie w 2014 roku uzyskała tytuł magistra sztuki na kierunku Malarstwo, w specjalności Malarstwo Sztalugowe oraz w tym samym roku na kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, w specjalności Strategie Kuratorskie i Promowanie Kultury. Ścieżkę edukacji specjalistycznej uzupełniła w 2013 r. uczestnicząc w szkoleniu z zakresu zarządzania kulturą zorganizowanym przez Narodowe Centrum Kultury w Warszawie. W latach 2012-2013 współpracowała z redakcją miesięcznika „IKS” oraz

portalem internetowym www.kultura.poznan.pl a w latach 2014-2017 jako współpracownik terenowy w firmie Mintel. Jest autorką dwóch wystaw indywidualnych w Chodzieżu (2015) oraz Wrocławiu (2016). W latach 2010-2017 uczestniczyła w dziewięciu wystawach zbiorowych w Łodzi, Poznaniu, Żyrardowie, Krakowie i Wrocławiu.

Analiza rozprawy pisemnej

Nowy tekst rozprawy doktorskiej liczący czterdzieści siedem stron wraz z kartą tytułową, spisem treści, spisem ilustracji, ilustracjami i bibliografią, zachował dotychczasową formę czterech rozdziałów poprzedzonych przedmową i domkniętym zakończeniem oraz merytoryczną konstrukcję poprzedniego opracowania. Niektóre fragmenty starej wersji zostały zachowane w nowej po częściowym oczyszczeniu ich z błędów, a inne zastąpione zapisem rozważań nad zagadnieniami obrazu jako nośnika pamięci i zapisu przeżyć, koegzystencji i przenikania form pisma z malarstwem oraz zatarcia granic pomiędzy pismem a obrazem (s. 3.)

Pierwszy rozdział autorka uzupełniła o rozważania nad obrazem, jako nośnikiem pamięci autobiograficznej i różnicami między tak rozumianym dziełem sztuki a dokumentem (s. 5-8.). Zespół artystycznych zjawisk i charakterystyk, które stanowią punkty odniesień do jej własnej twórczości doktorantka wzbogaca o osobniczą pamięć Marca Chagalla jako źródło indywidualistycznej postawy oraz werbalno-pikturalne gry pozornej ekwiwalencji Renne Magritte'a, a także obecność pisma w pracach Romana Opalki i Tracey Emin. Rozszerzenie to uznaję za wartościowe, dzięki niemu bowiem doktorantka zyskuje merytorycznie bogatsze pole referencyjne dla własnej postawy kreatywnej.

Trzeci rozdział opracowania pozostał w prawie niezmienionej formie poza jednym dodatkowym akapitem zawierającym mniemania autorki o znaczeniu form piśmiennych i palimpsestowych w pracy Cy, a Twombly'ego.

Rozdział czwarty, poświęcony własnej twórczości doktorantki, został fundamentalnie przebudowany i poszerzony. Dodano zwięzły raport z lektury opracowań dotyczących zjawiska synestezji, uzupełniono opis motywacji podejmowania takich a nie innych decyzji kompozycyjnych i wyrazowych oraz sposobów organizacji przestrzeni pracownianej.

Zakończenie zostało poszerzone i sformułowane ponownie. W nowej wersji znalazł się jedynie ośmiolinijkowy stary passus dotyczący wycinkowości podjętych analiz oraz swoistości przywołanych postaw twórczych.

Niestety w nowej wersji opracowania nadal pojawiają się błędy. Oto kilka z nich:

- Fragment poświęcony porównaniu koncepcji Johna Dewey'a z postawą taszystów dysponuje na tyle słabą konstrukcją gramatyczną, że nie wynika z niego jasno, czy autorka przeciwstawiając sobie te dwie postawy ma na myśli aprioryczne zakładanie końcowych efektów, czy też postuluje, że fakt wydłużenia czasu pracy powoduje pojawienie się namysłu (s. 5.).

- Nieco niżej pisze o spontaniczności i autentyczności gestu malarskiego, nie wyjaśniając, co decyduje o autentyczności i kiedy gest malarski nie jest autentyczny (s. 5.).

- Na szóstej stronie połączenie metody deweyowskiej i taszystowskiej w jednym dziele uznaje za szczególnie twórcze zjawisko, nie podając żadnych przyczyn ani podstaw przyjęcia takiego stanowiska.

- Zdanie dotyczące postaw autobiograficznych: „pod względem formalnym jest to moment styku tego, co rzeczywiste i znane, ze światem emocji i nieopisanego, a więc styku przedstawienia i abstrakcji”, zdaje się przeciwstawiać sobie zjawiska rzeczywiste emocjonalnym, znane nieopisanym i wyznaczać ekwiwalentność rzeczywistości i przedstawienia oraz emocjonalności i abstrakcji w zbyt arbitralny sposób, żeby można było wejść z nim w spór (s. 10.).

- Na jedenastej stronie twierdzi, że spersonalizowanie motywów w twórczości Chagalla nadaje jej autentyczny charakter, nie wyjaśniając w zamian, jakie to zabiegi artystyczne obniżają lub likwidują autentyczność.

- Pisząc: „Spoglądając na przykłady dzieł z historii sztuki [...]”, zapewne ma na myśli dzieła sztuki, a nie naukowe dzieła z zakresu tej dziedziny wiedzy humanistycznej (s. 13.). To przykład przejęzyczenia albo terminologicznej nieściśłości. W następnych liniach pisze o historycznym rozwoju myśli artystycznej, przyjmując tym samym od dawna przebrzmiałe stanowisko poznawcze Aloisa Riegla, niemożliwe do utrzymania wobec aktualnego paradygmatu teorii i historii sztuki. Zdanie to kończy postulatem, że użycie słowa w obrazie malarskim jest mostem osłabiającym bądź wzmacniającym warstwę znaczeniową dzieła. Tak sformułowany postulat, wobec braku dodatkowych a niezbędnych uściśleń, staje się niedyskutowalny.

- Niezgrabność stylistyczna powoduje wrażenie, że autorka uznaje łączenie pisma kaligraficznego i przedstawienia w tradycyjnym malarstwie japońskim, za myślenie innowacyjne (s. 13.).

- stosowane w tuszowym malarstwie japońskim podłoże, barwniki i narzędzia nazywa sferą formalną (s. 14.), a przecież to nie ich stosowanie, choć niezaprzeczalnie wpływające na formę, powodowało formalną spoistość tych dzieł.

- Umieszczone na piętnastej stronie zdanie: „Poprzez obsesyjnie systematyczne powtarzanie obrazów tego cyklu, Twombly wyraził zarówno wysiłek, jak i niezdolność do wyartykułowania emocji, które nie mogą być w sposób łatwy przedstawione, lub wyrażone właśnie poprzez nieczytelność” jest składniowo wadliwe, co uniemożliwia jego sparafrazowanie i zrozumienie.

- Rozpoczynające następną stronę zdanie: „Pismo u Twombly’ego należy odczytać jako część procesu powstania płótna [...]”, nawet jeśli uznaję za poprawne, to wobec faktu, iż wszystko, czegokolwiek artysta dokonuje na powierzchni obrazu należy uznać za część procesu jego powstawania, pozostaje banałem. Podobnie w zdaniu ze strony dziewiętnastej: „Tekst w obrazach Twombly’ego wskazuje kierunek myśli i intencje artysty”, wobec powyższej postulowanej przeze mnie zasady, nie da się wyznaczyć czegokolwiek na jego obrazach, co nie wskazywałoby kierunku myśli i intencji.

- Na tej samej stronie doktorantka stwierdza, że malarstwo Twombly’ego jest silnie nacechowane metafizyką. Ma jako artystka do tego prawo, ale koniecznym byłoby tutaj dookreślenie, czy ma na myśli metafizykę klasyczną (ontologia), metafizykę krytyczną (neokantyzm), czy też jej intencją było użycie przymiotnikowej formy tego pojęcia, a więc „metafizyczny”, co w zgodzie ze Słownikiem Języka Polskiego może oznaczać „tajemniczy i niezwykły” albo „mętny”, „wydumany”, „nierealny”, czy w końcu przybrać znaczenie religijne. Tak więc uznaję użycie tego terminu za uprawnione, ale konieczne do doprecyzowania.

- Zdanie: „Decyzje podejmowane podczas pracy nad obrazem mogą być różne, a ostateczna wersja niekoniecznie być tą najlepszą i jedynie słuszną” (s. 22.) jest banałem, a następujące po nim wyjaśnienia stanowią bezpodstawną uniwersalizację własnych doświadczeń.

- Na 26. Stronie, rozważając dychotomię stanowisk poussinistów i rubensistów, doktorantka zdaje się nie do końca rozumieć istotę tego sporu, który zasadzał się na pytaniu o prymarną istotność rysunku albo koloru w kształtowaniu dzieła malarskiego, a nie, jak wynika z tekstu rozprawy, szkicu, rysunku i malarstwa, rozumianych jako odrębne gałęzie sztuk plastycznych, tym bardziej, że szkic może być zarówno dziełem rysunkowym, jak i malarskim.

- Wbrew deklaracji, że „łączenie malarstwa i muzyki jest dla mnie wyjątkową i szczególną formą wypowiedzi, przez którą mogę używać odniesień, symboli, odwołań i porównań, a pod względem formy operować zarówno plamą i linią w sposób swobodny” (s. 29.), w ramach artystycznej części doktoratu nie znajdują żadnej realizacji muzyczno-malarskiej, domniemuję więc, że chodziło o udział muzyki w procesie realizacji prac malarskich oraz jako źródła inspiracji.

- Zdanie: „Rdzawe odcienie czerwieni i brązów przywołują wrażenie skoordynowanych powierzchni, kruchych i wątlých struktur, zapachu i wrażenia krwi i zasklepienia się ran” (s. 30.), mimo poetyckiej urokliwości jest nieuprawnioną uniwersalizacją własnych odczytań formy, i jako odautorskim komentarzem przeszedłbym nad nią do porządku dziennego, gdyby nie deklaracja opartej na rzekomym symbolizmie w teorii koloru Goethego intencji nadania barwom wymiaru symbolicznego. Trudno bowiem dopatrzeć się w „Farbenlehre” symbolizmu. Psychologizm i emocjonalizm jako cechy stanowiska Goethego nie mają nic wspólnego z symbolizmem.

- Zdanie „Malarstwo pomaga mi zdefiniować rzeczy [...] (32), zdaje się być terminologicznym nadużyciem, chyba, że uznamy, że w przypadku sztuki, podświadome odnajdywanie związków pomiędzy rzeczami, będące początkiem wszelkiego aktu dyskursywnego i niedyskursywnego rozumienia, nazwiemy pewnego rodzaju „definiowaniem” w tym znaczeniu, że w przypadku sytuacji estetycznej (Gołaszewska) może być koniecznym i wystarczającym *finis* (granicą) poznawczego aktu. Takiej egzegezy użytego pojęcia jednak zabrakło.

- Nieco niżej na tej samej stronie autorka pisze: „[...] zdecydowałam aby włączenie mewy w sceneryę przyjęło szerszy wymiar znaczeniowy – stała się ona archetypem bohatera romantycznego kontemplującego romantyczny pejzaż”, dając dowód kompletnego niezrozumienia jungowskiej idei archetypu. Archetyp bowiem, będąc psychicznym bytem presymbolicznym i wspólnym wszystkim ludziom na świecie strukturalnym elementem nieświadomości, przecież nie może zostać postanowiony wolą artystki.

Resztę błędów i słabości analizowanego tekstu pomijam.

Poprawiony tekst rozprawy doktorskiej pisany jest niezdarnie i nadal zawiera merytoryczne, pojęciowe i stylistyczne błędy. Przeprowadzone w nim analizy obarczone są nieuprawnionymi generalizacjami, logicznie wątpliwymi wywodami oraz zbyt daleko posuniętymi skrótami myślowymi. Wady te obniżają jego dyskursywność do tego stopnia, że uniemożliwiają podjęcie z autorką sensownej polemiki. Z drugiej strony stwierdzam, że nie

nosi znamion manifestu, który przecież jest w pełni uprawnioną formą refleksji artysty, dającym tak cenne odautorskie spojrzenie na źródła, intencje i tezy artystyczne. Mógłbym wtedy pominąć wymogi dyskursywności, ale nie wewnętrzną spójność wywodu.

Ostatecznie stwierdzam, że poprawiony tekst rozprawy doktorskiej mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej nie spełnia wymogów nakładanych na tego typu opracowania przez 8 poziom Europejskiej i Polskiej Ramy Kwalifikacji.

Analiza dzieła

Artystyczną część rozprawy stanowi zestaw **ośmiu prac malarskich na płótnie powstałych w latach 2017-2019 (jedna praca malarska została dołączona do zestawu). Poprzednia dokumentacja przewodowa nie podawała techniki, w jakiej zostały stworzone. To niedociągnięcie zostało usunięte. Dołączona praca, to obraz „Mixtape” (2019, olej, węgiel, kredka na płótnie, 90x110), który wykazuje cechy formalne zgodne i pozostałymi pracami, choć o nieco przesuniętych akcentach prymarności. W tej pracy autorka powraca do kolorystycznego programu stosowanego w wielu obrazach sprzed rozprawy doktorskiej, opartego na triadzie bieli, czerni i czerwieni wraz z ich pochodnymi. Odnoszę się tutaj do takich malarskich realizacji, jak „bez tytułu” 2016, ołówek, akwarela, tusz na papierze, 21x30 cm, „bez tytułu”, ołówek, akwarela, tusz na papierze, 2016 (zapis oryginalny w katalogu), z cyklu „Róże”, 2016, ołówek, akwarela na papierze, 21x30 cm, z cyklu „Róże”, 2014, akwarela tusz, kryl na papierze, 21x30 oraz „bez tytułu”, 2013, tusz, akwarela na papierze, 21x30 cm. W omawianej tu pracy autorka powraca do ówczesnego zespołu motywów róży i oka, jako głównych nośników sugestii znaczeniowych. Ta refuga zdaje się być słusznym posunięciem, dającym możliwość zbudowania ścieżki rozwoju artystycznego, prowadzącej ku wypracowaniu w pełni swoistego języka artystycznego.**

Wobec faktu zachowania spójności zestawu moje poprzednie analizy pozostają w mocy.

Wszystkie prace, poza jednym kwadratem, są w układzie poziomym, co wraz z obecnym w sześciu z nich wprost lub sugerowanym motywem horyzontu nadaje im charakter pejzaży i widoków wewnątrz. Piszę „charakter” gdyż pejzażowość jest tu mocną lub delikatną sugestią, zasadą kompozycyjną a nie bezpośrednim motywem przewodnim. To oderwanie od „widokowości” konkretnej przestrzeni stanowiącej motyw kompozycji kieruje prace te raczej ku wyrazowi przestrzeni mentalnej niż fizycznej. Jak określiłby to C. G. Jung, treści te są bardziej faktami psychicznymi, a więc nieweryfikowalnymi ani falsyfikowalnymi poza jaźnią autorki niż możliwymi do interpersonalnej obiektywizacji faktami/zdarzeniami świata fizycznego. Jeżeli zaś zachowam przekonanie o ich fizycznej proveniencji, nabierają cech „facebookowych”, jak określił by je Jacek Dukaj, bezpośrednich transferów przeżyć, szczególnie w przypadku obrazów „Światła i neony I” (2018) oraz „Światła i neony II” (2019). Takie odczytanie głównej zasady kompozycyjnej tych obrazów czyni je osobistymi do tego stopnia, że ich recepcja ma w sobie coś w wojerystycznej nieprzyzwoitości. Cóż, zdaje się to być prawdą przy obcowaniu z nimi w niewielkim formacie komputerowego ekranu. Zapewne wrażenie to słabnie wobec sporych rozmiarów oryginałów, który odbiera im intymność.

Wszystkie prace zostały zbudowane z połączenia form przynależnych do trzech porządków wyrazowych: przedstawień, abstrakcji i pisma, rozmieszczonych w homogenicznych układach kompozycyjnych. Wzajemne relacje tych trzech dróg

artykulacyjnych w każdym obrazie pozostają ze sobą w relacji nadrzędności skonfigurowanych w odmienny sposób.

I tak w obrazie „Czerwony Pył” (2017-2018) warstwa przedstawieniowa została wygaszona niemalże do zera. Abstrakcyjne plamy malarskie i linie piśmienne równoprawnie przeplatają się w horyzontalnym dukcie gestów tworząc coś na kształt pejzażu ulotnych strzępków myśli.

Obraz „Medicine” (2019) rozpięty jest pomiędzy umieszczonym w dolnym lewym rogu przedstawieniem pomiętej draperii, w centralnym miejscu przedstawieniem obrazu wklejonego w obraz, sugestią diagonalnych snopów światła, amorficznych plam malarskich i kilku bloków pism i notacji kardiologicznej, zaś horyzontalna linia krawędzi podłogi wprowadza grawitację i czyni obraz ten przedstawiającym.

Podobną funkcję pełni horyzont w obrazie „Mewa” (2018-2019) i pozostawiałby kompozycję przepięknie niedomykalną gatunkowo, gdyby nie tytułowy motyw mewy umieszczony w dolnej prawej kwarcie pola obrazowego.

Obydwie kompozycje „Światła i neony I” oraz „Światła i neony II” w swoim charakterze zdecydowanie skłaniają się ku przedstawieniu pejzażowemu który niejako wchłania, wprzęga w siebie abstrakcyjność i piśmienność form. Obydwa też zdają się być adekwatnym wyrazem funkcjonowania pamięci w umyśle wprowadzonym monotonią nocnej podróży w stan odrętwienia i bombardowanym potężną ilością szybko następujących po sobie wrażeń zmysłowych. Stąd też mój interpretacyjny zwrot ku pejzażowi mentalnemu.

Obraz zatytułowany „Zanim” (2018) mógłby zostać potraktowany pokrewnie do obrazu „Czerwony pył”, gdyby nie zabieg malarskiej symulacji formy papierowej taśmy samoprzylepnej, za pomocą której częstokroć wieszamy na ścianach pracowni nasze notatki. Ten sam zabieg formalny odnajduję w obrazie „Watergate i widok na Kredkę” z tym, że tutaj malarsko opracowany motyw taśmy klejącej symuluje przytrzymywanie faktycznie wklejonych w obraz kartek papieru. Opisana tu przeze mnie metoda malarskiej symulacji lokuje te prace w bogatej tradycji *trompe l'oeil*, tej szczególnej gry z iluzją, w której – jako szczególnego rodzaju reprezentacji – można upatrywać narodzin samoświadomości malarstwa (Louis Marin, Jean-Jacques Wunenburger, Hans Belting). Nie mogę się pozbyć żalu, że doktorantka w opracowaniu teoretycznym nie odniosła się do tego zjawiska i takich twórców, jak Johann Heinrich Füssli, William Michael Harnett, John Frederick Peto, John Haberle czy Cornelius Norbertus Gijsbrechts.

Budowana przez doktorantkę takimi metodami wizualna *consonantia* heterogenicznych form zdaje się być wielce interesującą, chociaż w tym dążeniu do osiągnięcia owej klasycznej *symmetrii* zatraciła proklamowaną w tekście rozprawy intencję restytucji szkicu, jako końcowego efektu procesu twórczego, oraz traktowania pola obrazowego jako mapy myśli (s. 26). Stało się tak dlatego, że wszystkie elementy pojawiające się w obrazie zostały wprzęgnięte przez autorkę w ścisłą formułę kompozycyjną, w której nie pozostało miejsca na przypadkowość lokalizacji. Ponadto trzeba stwierdzić, że autorka wprowadzając heterogeniczne metody artykulacji do jednej kompozycji dokonała ich translacji na jednorodny język malarski w którym ich gatunkowa odmienność została przez niego pochłonięta i zunifikowana. Tak więc mamy do czynienia nie tyle z zapisem, notatką, szkicem, mapą umysłu, co z ich malarskimi imitacjami.

Owych faktów nie podnoszę jako wad przedstawionej mi do oceny pracy artystycznej, gdyż zgodność intencji artystki z uzyskanymi efektami wyrazowymi nie jest warunkiem *sine qua non* do uznania ich wartości. Poddaję je jednak jako pole do rozważań nad doborem adekwatnych form i metod wyrazowych do zakładanych celów (o ile takie istnieją).

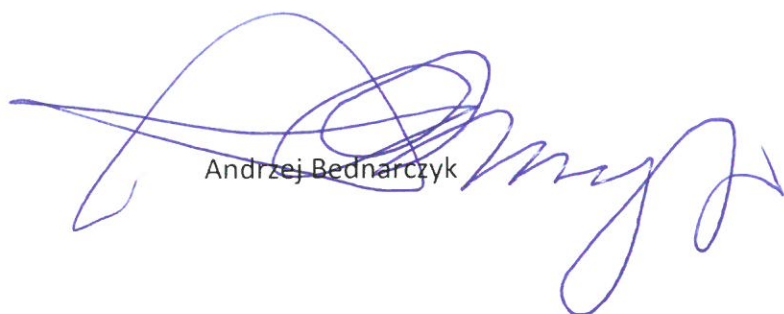
Konkluzja

Mgr Joanna Gryzińska-Jasińska z powodzeniem przeszła wszystkie etapy edukacji artystycznej wymagane prawem do ubiegania się o uzyskanie stopnia doktora. Jej dorobek artystyczny, choć skromny, daje świadectwo aktywności twórczej i jej obecności w życiu kulturalnym kraju. Artystyczna część rozprawy doktorskiej, choć w jakimś stopniu pozostająca w niezgodzie z proklamowanymi w tekście opracowania intencjami, nosi znamiona oryginalności i jako taka może być uznana za swoiste rozwiązanie problemu artystycznego. Precyzując stwierdzam, że moja ocena oryginalności kształtuje się zależnie od przyjętej miary. Wobec binarnej miary rozpatrywane tu prace są jednoznacznie oryginalne, to znaczy, że nie noszą żadnych znamion artystycznego plagiatu. Jeżeli oryginalność potraktuję stopniowalnie to stwierdzam, że są one z ledwością oryginalne, czyli że użyty w nich język malarski raczej podąża za wzorcami niż przekracza je tworząc swoisty, indywidualny kod semantyczny i, jak pisała w pierwszej wersji dysertacji, własną symbolikę, **a w wersji poprawionej, „szyfr malarski” autorki. Nowa, dołączona do zestawu praca, poprzez udatne zrealizowanie zasady przeplotu form abstrakcyjnych, przedstawiających i piśmiennych, jest świadectwem, że ów malarski język skutecznie podąża do oryginalności.** Jeżeli zaś za oryginalność uznam zdolność dzieła lub strategii do reorganizacji i redefinicji dyskursywnego pola sztuki, to ich oryginalność prawdopodobnie jest tutaj zaniedbywalnie mała, ale miarę tę napomykam dla porządku, nie oczekując jej spełnienia od doktorantki.

Zestaw artystów i teoretyków stanowiących punkty odniesienia do twórczości doktorantki został poszerzony, co częściowo zlikwidowało wady pierwszej wersji. Usunięcie z tekstu deklaracji o tym, że postawy innych artystów, przyjęte za punkty odniesienia do jej własnej twórczości, zostały potraktowane jako: *uzasadnienie dla stosowanych [...] rozwiązań malarskich* (s. 28 starej wersji), a nie jako punkt odniesienia do stworzenia samodzielnego, pozostającego w polemicznym dyskursie, stanowiska artystycznego, nie rozwiało moich wątpliwości. Byłbym jednak skłonny rozstrzygnąć tę wątpliwość na korzyść doktorantki, wobec niemożności użycia definitywnie jednoznacznych mierników wartościowania.

Niestety nowy tekst rozprawy doktorskiej jest nadal obarczony tak dużą ilością błędów, że wejście z nim w dyskursywną polemikę i podjęcie prób falsyfikacji twierdzeń staje się niemożliwym. Ostatecznie stwierdzam, że mgr Joanna Gryzińska-Jasińska nie jest władna sformułować opisu przyjmowanej przez siebie postawy twórczej, ani zbudować dyskusyjnego zespołu intelektualnych stanowisk leżących u podstaw jej praktyki kreacyjnej.

W związku z powyższym, mimo, że uznaję prymarność części artystycznej doktoratu wobec opracowania teoretycznego, wnioskuje o odrzucenie rozprawy doktorskiej Pani mgr Joanny Gryzińskiej-Jasińskiej, jako niespełniającej wymogów określonych w ustawie z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki ze zmianami z dnia 19,01,2018 r., (tj. Dz.U. z 2018 r. poz. 1789 ze zm.) oraz art. 179 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r., przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzenia czynności w postępowaniu o nadanie stopnia doktora, w postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora.



Andrzej Bednarczyk