

Prof. dr hab. Grzegorz Sztwiertnia
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Wydział Malarstwa

Kraków, 10.04.2024

**Ocena rozprawy doktorskiej i dorobku twórczego Pani mgr Ewy Kubiak
sporządzona w związku z przewodem doktorskim wszczętym w dziedzinie
sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne uchwałą Rady
Wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego im.
Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**

Tytuł rozprawy

*O naturze obrazu ruchomego. Rozważania w kontekście kinowym, wystawienniczym i własnej
praktyki twórczej*

Tytuł realizacji artystycznej

Dirt Wedding Mama

Promotor rozprawy

prof. dr hab. Dominik Lejman

Podstawowe informacje o kandydatce

Pani mgr Ewa Kubiak jest absolwentką kierunku Edukacja Artystyczna (specjalność Krytyka i promocja sztuki) Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Malarstwo na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Studia przypadły na lata 2005-2010, dyplom w 2010 r. obroniła w pracowni prof. Dominika Lejmana. Od 2013 r. doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Obecnie (od 2013 r.) pełni funkcję asystenta w II Pracowni Malarstwa prowadzonej przez dr. hab. Dominika Lejmana (UAP).

Osiągnięcia naukowe i artystyczne

Mgr Ewa Kubiak jest autorką siedmiu wystaw indywidualnych (w tym trzech w duecie). Brała udział w kilkunastu (przedstawiony został wybór) wystawach w kraju i za granicą, jest laureatką programu rezydencyjnego CEC ArtsLink w Nowym Jorku.

Wystawy indywidualne

- 2020 – *Mental Hygiene Room*, galerie asterisk, Berlin, Niemcy
- 2018 – *Are We There Yet?* Galeria Ego, Poznań
- 2014 – *Polnische Wirtschaft*, Centrum Kultury Zamek, Poznań (z Piotrem Machą)
- 2014 – *Needed*, Galeria Arsenal, Poznań (z Darią Malicką)
- 2011 – *Salted Candy*, Galeria Nowa (z Piotrem Machą), Poznań
- 2010 – *Oślepy*, Galeria 2B, Poznań
- 2009 – *Quand les chiens ont peur, ils mordent*, Ecole des Beaux-Arts, Lyon

Wystawy zbiorowe (wybrane)

- 2022 – *Girl Haus Cinema*, projekcja Solitaire, Loophole, Berlin, Niemcy
- 2021 – *Lebenswelt*, Bovisamare, Mediolan
- 2017 – *Young Art Biennale Rybie Oko 9*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk
- 2017 – *Johnny Guitar*, GlogauAIR, Berlin, Niemcy
- 2017 – *Haciendo Días*, Centex, Centro de Extensión del CNCA, Valparaíso, Chile
- 2016 – *Everything Might Come, but Doesn't Have to Go*, Up Gallery, Berlin, Niemcy
- 2016 – *Who Mentions Art*, Buys a Round, Nowe Miejsce, Warszawa
- 2015- *The Kiosk*, Ängaryds Kiosken, Tranås, Szwecja
- 2015 – *Maczużnik*, Galeria Szara Kamienica, Kraków
- 2015 – *Anthropology of Geometry*, CSW Znaki Czasu, Toruń
- 2014 – *Job in Progress*, UP Gallery, Berlin, Niemcy
- 2014 – *LoveAidsRiotSex*, Kunstquartier Bethanien, Berlin, Niemcy
- 2013 – *Mom, I Really Need to Focus on My Art Right Now*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań
- 2013 – *Impossibility vs. Self-censorship*, Center for Contemporary Creation MATADERO, Madryt, Hiszpania
- 2012 – *AAAkupunktura*, Galeria Kordegarda, Warszawa
- 2011 – *Survival 9*, Przegląd Sztuki, Wrocław
- 2010 – *Lazy Life*, *Importunate Hope*, Galeria Bocheńska, Warszawa

Stypendia i rezydencje artystyczne

- 2017 rezydencja artystyczna, GlogauAIR, Berlin, Niemcy
- 2016 – rezydencja artystyczna Grand Central Art Center, Santa Ana, Kalifornia (stypendium CEC Artslink), USA
- 2016 – stypendium CEC Artslink, Nowy Jork, USA
- 2016 – finalistka konkursu Talenty Trójki
- 2015 – rezydencja artystyczna Kultivera, Tranås, Szwecja
- 2014 – Marshal's Office of the Wielkopolska Region Art Scholarship
- 2013 – rezydencja artystyczna 'Laboratorium', Centrum Kultury 'Zamek', Poznań
- 2012 – Curators' Network, Kraków

Otrzymane stypendia, nagrody i wyróżnienia

Mgr Ewa Kubiak jest stypendystką Prezydenta Miasta Poznania, Marszałka Województwa Wielkopolskiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2012 – Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2011 – Stypendium Miasta Poznania dla Młodych Twórców

2008-09 – Erasmus Scholarship, Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, Francja

Ocena dorobku artystycznego

W skład przesłanej mi do oceny dokumentacji wchodzi kopie wszystkich niezbędnych dokumentów postępowania przewodowego o nadanie stopnia doktora – w tym uchwała o zmianie tytułu rozprawy doktorskiej oraz CV i portfolio gromadzące wybrane przez doktorantkę realizacje. Załączone w dokumentacji portfolio prezentuje niewielki tylko wybór działalności artystycznej doktorantki: 10 reprodukcji siedmiu prac malarskich na papierze i płótnie, kadry/klatki filmów wideo (publikowanych np. na m.in. na platformie vimeo – załączone zostały adekwatne aktywne linki z wyjątkiem pracy *Solitaire* – do której link okazał się nieaktywny), oraz jednej autorskiej książki artystycznej w formie szkicownika (sketchbook) *The Book* (2012), z towarzyszącymi ilustracjom komentarzami w formie poetyckiej prozy i aforyzmów. Większość prac powstała w związku lub w trakcie pracy nad realizacjami filmowymi. One zaś stanowią oś wypowiedzi autorskiej mgr Ewy Kubiak. Żałować można, że prace malarskie i rysunkowe reprezentowane są tak wybiórczo i bez pomocnych opisów, komentarzy i recenzji krytycznych, gdyż samo to, co zostało do dokumentacji włączone, utrudnia recenzentowi wnikliwszą ich analizę.

Rysunkowe realizacje na papierze, utrzymane w charakterze oszczędnych plastycznie notatek i wizualnych rebusów (czasem w formie dyptyków) to przedstawiające sytuacje emocjonalnego i psychicznego wyczerpania motywy związane z kinem, terapią i odosobnieniem, zabarwione ironią i czarnym humorem – co sugerują tytuły poszczególnych prac (*Not Insane Enough*, *Broken Spine*, *Rest Easy*, *Last Supper*). Motywy pustych wnętrz szpitalnych, izolatek i miejsc odosobnienia, wyludnione przestrzenie o niejasnych przeznaczeniach ilustrują emocjonalny stan zawieszenia, kulturowego osaczenia i poczucia zagrożenia i niepewności (np. dyptyk na papierze *Rest Easy* złowieszczo gra ze skojarzeniami z barakami obozowymi i komorami kaźni). Ta szkicowość, ulotność i lapidarność formalna prac sytuują je (ideowo, ale również ze względu na emocjonalny, konfesyjny i formalny charakter) w obszarze twórczości rysunkowej takich artystek, jak Louise Bourgeois czy Birgit Jurgenssen a oszczędna forma użytych środków a także charakter stosowanych „nieprofesjonalnych” narzędzi rysunkowych (długopisy, flamastry) podkreślają ich niepokojący wydźwięk. Obok niewielkich formatowo prac na papierze znajdują się też trzy obrazy o większych rozmiarach (ostatni z prezentowanych *The Guest* z 2023 roku posiada wymiary 190x150 cm).

Niejako rozwinięciem wątków obecnych w pracach malarskich i rysunkowych – co sugeruje w autokomentarzu doktorantka – jest twórczość filmowa. Reprodukowane kadry z pięciu wideo nie zostały niestety, poza podstawowymi danymi opisowymi, opatrzone jakimkolwiek objaśniającym komentarzem. Jest trochę w tych realizacjach stylizowania na konkretne nurty kina awangardowego a niejednoznaczność formalna i konceptualna sytuuje je w przestrzeni kampowo-arthouse'owej. Pastiszowa forma 7-minutowego *Who Has Been Rocking My Dreamboat?* z 2016 roku każe sądzić, iż w zamierzeniu autorki takie przemieszanie powagi z ironią jest ich dominująca konwencją z obszaru popularnego ostatnimi czasy mockumentu – gatunku filmowego, w którym forma filmu dokumentalnego łączy się z fikcją, przyjmując często konwencję satyry lub parodii. Samą zaś materię filmową tworzą sceny, ujęcia i fragmenty o różnym pochodzeniu: część realizowana jest oryginalnie w technice cyfrowej lub analogowej, część pozyskiwana z prywatnego archiwum oraz zewnętrznych źródeł (zasoby Internetu, wideotek itd.). Nostalgiczny charakter filmowych opowieści uzyskiwany jest dzięki użyciu kamery filmowej 8 mm i kamery VHS. W *Insel meiner Angst* z 2018 roku dokamerowe działania zestawione zostały z obrazami laboratoryjno-diagnostycznymi i luźnymi notatkami codziennych zdarzeń. Ścieżka dźwiękowa komentująca pojawiające się obrazy wydaje się być kompilacją osobistych wspomnień i refleksji na temat kluczowych momentów z życia narratorki. Według deklaracji autorki „czasem bycie zupełnie szczerym stanowi najbardziej skuteczny i przebiegły sposób, aby kogoś oszukać” – nie do rozpoznania jest zatem, co tu jest prawdą, a co fikcją – kreacją. Tłumaczy też, iż subiektywne zapisy wydarzeń mogą ukazać przekaz jako osobisty bez ujawniania prywatności „nie pozbawiając go wspólnego mianownika, jakim jest nasze kolektywne doświadczenie”. *Three Days Without Bad Thoughts* z tego samego roku kontynuuje zamysł opisany wcześniej. Zrealizowany kamerą filmową na taśmie 8mm jest również formą dziennika – codziennych zapisków i komentarzy eksplorujących egzystencjalne rozterki narratorki – autorki, budującego atmosferę melancholii i codziennych walk o psychiczną stabilność. Charakter warstwy tekstowej przypomina nieco twórczość Sylwii Plath czy Olgi Hund. Najbardziej, moim zdaniem, spełnionym artystycznie filmem jest trwający nieco ponad siedem minut *Who Has Been Rocking My Dreamboat?* z 2016 roku, który w sposób najpełniejszy plastycznie i narracyjnie ukazuje opanowanie warsztatowe i narracyjne mgr Ewy Kubiak. Najłabszym natomiast aspektem wszystkich w zasadzie realizacji doktorantki jest dźwięk. Warstwa audialna w wielu miejscach sprawia wrażenie pospieszenia czy niedbale przygotowanej, co utrudnia właściwy, skupiony odbiór, konieczny w tego typu produkcjach. Należałoby też poprawić redakcję w warstwie napisów i uzupełnić informacje o źródłach użytych materiałów cudzych (found footage). Ogólnie jednak Jest to twórczość niewątpliwie oryginalna, co dostrzeżone i uznane zostało w środowisku artystycznym w Polsce i za granicą.

Ocena rozprawy doktorskiej – część teoretyczna

Teoria filmu dziś prawie nie istnieje (Todd McGowan)

Praca doktorska mgr Ewy Kubiak o tytułach: *O naturze obrazu ruchomego. Rozważania*

w kontekście kinowym, wystawienniczym i własnej praktyki twórczej dla pracy teoretycznej oraz *Dirt Wedding Mama* dla artystycznej to komplementarne ujęcie zagadnień z zakresu filmu i jego teorii w kontekście własnej praktyki twórczej.

Praca teoretyczna jest rozbudowanym, wielowątkowym wykładem na temat fenomenu filmu jako medium kreacji artystycznej i szerzej społeczno-kulturowej. Analiza przeprowadzona została w trzech uzupełniających się obszarach funkcjonowania filmu: tradycyjnego filmu kinowego, filmu awangardowego/undergroundowego (art.-house) i sztuki wideo – z pominięciem telewizji i mediów społecznościowych. Zaproponowany podział uwzględnia kwestie: technologii, formuły narracyjnej, formy scenografii/mise en scène, doświadczenia odbioru, czasu i logiki percepcji dzieła, wreszcie prezentacji (wideo i film awangardowy) i dystrybucji (kino głównego nurtu). Już we wstępie autorka nakreśla szeroki zakres swoich badań i poruszanych wątków, które tworzą szeroki kontekst nie tylko dla opisywanych, przełomowych dla dyscypliny dzieł filmowych, ale też dla współczesnej panoramy sztuki filmowej. Praca składa się z pięciu rozdziałów, poprzedzona została wstępem i zwieńczona zakończeniem, w którym krótko (niestety zbyt krótko) omówiona została część artystyczna realizacji doktorskiej. Załączony materiał wizualny towarzyszy tylko części artystycznej – sama dysertacja nie została, niestety, wsparta praktycznym materiałem ilustracyjnym, co pomogłoby w lepszym zrozumieniu i zapamiętaniu omawianych w tekście wątków.

W pierwszym rozdziale Autorka przedstawia historię medium filmowego i samej kinematografii, zastanawiając się również nad jego przyszłością. Zaproponowany podział obrazów filmowych obejmuje rodzaj i sposoby realizacji materiału filmowego, formy jego odczytu i dystrybucji i warunki jego odbioru. Daje to możliwość rzeczowej refleksji nad specyfiką obszarów zajmowanych niezmiennie przez film i tzw. wideo (również jako instalacje i projekcje wieloe ekranowe). Rozdział drugi – *Na początku była śmierć. Skąd się wzięło kino i dokąd zmierza - krótka historia i przyszłość medium* rozpoczyna się popularnym poglądem, iż historię sztuki „można postrzegać jako historię walki ze śmiercią i obrony przed upływającym czasem”. Kino zrodziło się, jak ujmuje to André Bazin – z mitu kina totalnego. Metody służące „uruchamianiu historii wizualnych, puszczania obrazów w ruch obecne były od początku historii kultury” – stwierdza autorka. Sporo miejsca poświęcone zostało samej obecności dźwięku w obrazie filmowym, zarówno w filmie niemym jak i epoki dźwiękowej. Przedstawione zostały główne aspekty „języka filmu” (sporo odwołań do encyklopedycznej pracy Jerzego Płazewskiego), koncepcji scenograficznych i montażu filmowego. Popularny jest pogląd, iż film zasadniczo powstaje na montażowym stole, co pokazuje praktyka twórców filmowych początku XX wieku, osiągając apogeum na przełomie lat 20. i 30. XX wieku w Rosji Radzieckiej, w twórczości m.in. Sergieja Eisensteina i Dżigi Wiertowa (np. „montaż atrakcji”). Obecnie zaś wspierane cyfrową technologią narzędzia i techniki edycyjne (i cała postprodukcja) umożliwiają twórcom skomplikowane operacje na obrazie filmowym, jakie były nieosiągalne w okresie analogowym (choć znane są przypadki „przekraczania” ograniczeń fizycznego nośnika – np. w praktyce Zbigniewa Rybczyńskiego (oskarowe *Tango*

z 1980) czy Martina Arnolda (piętnastominutowe *Alone. Life Wastes Andy Hardy* z 1998 roku, nad którym praca, ze względu na wielokrotne przekopiowywanie tych samych fragmentów filmu i „ręczny” montaż, rwała ponad rok).

Równolegle do sukcesywnego rozwoju form produkcji i postprodukcji kinematografii głównego nurtu, wiodącym środowiskiem awangardy filmowej i radykalnych eksperymentów artystycznych od lat 50. i 60. XX wieku były Stany Zjednoczone, gdzie główni przedstawiciele ruchu, jak Maya Deren (działająca nieco wcześniej spadkobierczyni tradycji surrealistycznej i psychoanalitycznej), Stan Brakhage, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol, czy nieco później Nam June Paik, Barbara Hammer i inni tworzyli podwaliny współczesnego kina (także queer, homoseksualnego i lesbijskiego) i rozluźnienia bądź odrzucenia starych form narracji. Dynamika twórcza i innowacyjność twórców awangardowych zależna była od rozwoju technologicznego narzędzi jego tworzenia i rozpowszechniania. Sztuki wizualne rozwijały możliwości zarówno nieszablonowego używania urządzeń rejestracji i projekcji, jak też problematyzowały integralność i homogeniczność samego medium. Warto przywołać w tym miejscu działania belgijskiego artysty Marcela Broodthaersa, twórcy m.in. filmów dokumentalnych, animacji i krótkometrażowych filmów fabularnych. Ich konceptualny rodowód zaowocował rozwinięciem koncepcji kina rozszerzonego (expanded cinema) „testowanego” w galeryjno-muzealnych i komercyjnych przestrzeniach. To właśnie kino rozszerzone wraz nurtem strukturalnym (np. Warsztat Formy Filmowej) uchodzi dziś za kluczowy dla rozwoju współczesnego filmowego dyskursu teoretycznego. Zabrakło natomiast, moim zdaniem, przywołania fenomenu „zwrotu kinematograficznego” wśród twórców wizualnych niewywodzących się ze środowisk stricte filmowych. Twórczość filmowa (również głównego nurtu) takich artystów, jak Steve McQueen, Shirin Neshat czy Sam Taylor Wood udowadnia, że medium filmowe z jego siłą perswazji, zakresem dystrybucyjnym i potencjałem krytycznym jest dziś narzędziem, po które sięgają liczni twórcy, jak np. Wilhelm Sasnal, Piotr Uklański czy Norman Leto. Może zabrakło części poświęconej ważnym dla formowania się nowego oblicza sztuki wideo artystów, jak chociażby Ryana Tricartaina proponującego skrajnie partycypacyjne formy kreacji o charakterze eksperymentów i eksplorującego nowe immersyjne możliwości sytuacji projekcyjnych czy Jona Rafmana, którego metoda bazuje na różnorodnych współcześnie doświadczeniach rzeczywistości wirtualnej i tej powstałej równolegle w świecie gier wideo, mediów społecznościowych i projektów typu Second Life. Na przeciwległym biegunie umieścić można działalność Forensic Architecture, zespołu interdyscyplinarnego, w którego skład wchodzi architekci, programiści, filmowcy, dziennikarze śledczy, naukowcy i prawnicy zajmujący się poszukiwaniem nowych technik, metod, koncepcji i narzędzi do badania i ujawniania form i aktów przemocy ze strony państw i korporacji.

W kolejnych rozdziałach analizie poddane zostały modele struktur narracyjnych i rozwój koncepcji scenograficznych w filmie i sztukach wideo. Jak twierdzi przywołany przez autorkę

J. Ostaszewski w *Historii narracji filmowej* „ostatecznym celem sztuki filmowej nie jest odtwarzanie rzeczywistości w fabule, próba zmuszenia nas do traktowania fikcji jak rzeczywistości, ale przeciwnie, pokazanie fikcyjnego aspektu samej rzeczywistości, sprawienie, że zaczniemy traktować rzeczywistość jak fikcję”. Sytuacja taka wspierana jest przez wszechobecność i dostępność zaawansowanej technologii i Internetu, które lokują kino „między pojęciami takimi jak *multi-user*, dystrybucja, mobilność, powszechność, *wearable* etc., które są technologicznymi podwalinami szerokiego spektrum eksperymentalnych przedsięwzięć z zakresu kinematografii”, a „sam ekran staje się granicą między starym a nowym. Bezekranowość (*screenlessness*) przyjmuje teoretyczne i technologiczne strategie generowania nowych obrazów i nowej formy systemów ich recepcji”.

Osobny rozdział poświęcony został problemowi scenografii w kinie głównego nurtu i sztukach wideo. Od ręcznie malowanych, prymitywnie iluzyjnych teatralnych dekoracji epoki kina niemego po niematerialne, wirtualne, cyfrowo wygenerowane przestrzenie obecne są nie tylko we współczesnym filmie czy działaniach artystów wizualnych, ale przede wszystkim w przemyśle rozrywkowym, edukacji i nauce. Jak zauważa autorka, „w kontekście sztuki wideo temat scenografii obecny jest w zasadzie na dwóch poziomach: w samej tkance filmu oraz/lub w formie jego prezentacji i na poziomie zaanektowania towarzyszącej projekcji przestrzeni”, czego za najpełniejszą formę możemy uznać współczesne instalacje immersyjne. Na koniec przedstawiony został, sproblematyzowany pod kątem narracji, technik montażowych i form odbioru problem czasu i pamięci. „Kiedy czas zostaje wyzwolony z okowów linearności, pamięć zaczyna odgrywać szczególną rolę” – zauważa autorka. Wymusiło to na twórcach filmowych kreatywne potraktowanie zarówno samej narracji, zrywającej z linearnymi regułami przyczynowo-skutkowymi, jak też poszukiwanie nowych technik montażowych (pętla, poklatka, odwrócony czas, wielokrotne ekspozycje itd.) wraz ze sposobami jego percepcji (kino rozszerzone i strukturalne). Lista artystów i dzieł istotnych dla podjętego tematu jest ogromna, ale dokonany przez doktorantkę wybór jest ze wszech miar adekwatny i reprezentatywny. Brakuje mi natomiast szerszego omówienia procesu odbioru dzieła filmowego i problemu tzw. dyspozytywu – zarówno w odniesieniu do sytuacji projekcji, jak też świadomości i percepcji odbiorcy (identyfikacja i osiągnięcie „stanu filmowego”).

Na koniec należy wspomnieć o wykorzystanej bibliografii. W jej skład wchodzi 25 pozycji, w tym kilka fundamentalnych dla teorii i praktyki filmowej, jak: *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas* Gillesa Deleuze’a, *Historia narracji filmowej* Jacka Ostaszewskiego, *Ciało filmu*, *Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* Marty Kłosińskiej, *Język filmu* Jerzego Płazewskiego, *Wideo w sztukach wizualnych* pod red. Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Tomasza Załuskiego, *Przekleństwo fantazji* i *Lacrimae Rerum* Slavoja Žižka, *What is Cinema?* André Bazina, *Video Art, The First Fifty Years* Barbary London i kilka innych. Bibliografia jest adekwatna dla przebadanego zagadnienia teoretycznego, użyte cytaty trafnie komentują i inicjują wątki rozwijane w poszczególnych rozdziałach. Niestety, w tekście znalazłem sporo błędów literowych, więc dokładniejsza redakcja jest z pewnością konieczna.

Ocena rozprawy doktorskiej – część artystyczna

Ostatnia część rozprawy teoretycznej poświęcona została omówieniu założeń i celów artystycznych dzieła doktorskiego, w tym koncepcji i kwestii warsztatowych: „prace biorą swój początek w notatkach, zapiskach, dziennikach, które przyjmują formę rysunków, malarstwa, makiet, czy filmowych sekwencji. Kino jest zapleczem, z którego czerpię formalnie i merytorycznie, skupiając się na tym, co jest pomiędzy starannie zaprojektowanym, a improwizowanym”. Wielość użytych urządzeń rozszerza zarówno przestrzeń fizyczną jak i czasową i różnicuje formalnie całość. Użycie urządzeń analogowych pozwala budować przestrzeń czasową z pominięciem retrospekcji. Ważne wydaje się poruszenie problemu psychologicznego mechanizmu związanego z percepcją ograniczonego kadrem obrazu filmowego. Zrozumienie mechanizmu odbioru rozszerzonego, „wiedza” o tym, czego kamera nie pokazuje, co jest poza kadrem – owo budowanie „przestrzeni pozakadrowej” (określenie Grzegorza Królikiewicza) wyjaśniono dopiero z pomocą psychoanalitycznej teorii lacanowskiej, którą w swych analizach kulturowych stosuje Slavoj Žižek. Szkoda, że wątku tego zabrakło w pracy doktorantki, zważywszy na jego obecne znaczenie w światowej i polskiej myśli filmowej. W głośniejszej i wpływowej pracy *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Todd McGowan w centrum badań umieścił sam film a nie jego kulturowe konteksty, tworząc tym samym nowe teoretyczne narzędzia. Jak twierdzi, „to dzięki interpretacji filmu (a nie przez analizy archiwów i badania publiczności) docieramy do jego historii i jego widzów”.

Wystawa doktorska składa się z realizacji filmowej oraz serii rysunków prezentowanych na projektorze Kodak Carousel w postaci projekcji slajdów, będących czymś w rodzaju fantomowego storyboardu do tytułowego filmu.

15-minutowy film o tytule *Dirt Wedding Mama* jest kolażem obrazów – krótkich scen – ułożonych wg logiki prostej historii, którą są oczekiwanie i narodziny dziecka bohaterki – narratorki filmu oraz zmagania z opisem myśli i emocji z tym związanych. Warstwą fabularną są „historie poruszające m.in. wszechobecne – i często subiektywne – poczucie zagrożenia czy problem tożsamości pofragmentowanej przez wymagania kultury i społeczeństwa, w którym żyjemy”. Warstwa ta, od samego początku – czyli fragmentu poruszającej relacji wybitnej rzeźbiarki Louise Bourgeois – *How to peel a tangerine*, która odtwarza najbardziej traumatyczne wspomnienie z dzieciństwa, każe nam traktować samą opowieść jako metaforę procesu tworzenia wypełnionego lękiem, wątpliwościami i upokorzeniami. Tym filmowym „egzorcyzmem” towarzyszy zaś pytanie o to, jak przerwać trującą transmisję rodzinnej wielopokoleniowej traumy. Charakter dokamerowych, aranżowanych scen nawiązuje do sesji psychoterapeutycznych i terapii zajęciowej. Na podobieństwo procesu tworzenia i oczekiwania na poród zwróciła w latach 50. XX wieku Maya Deren twierdząc, iż to kobiety właśnie są naturalnie predysponowane do zawodu filmowca – wszak okres oczekiwania na poród jest podobny do mozolnego i czasochłonnego powstawania dzieła filmowego.

Omawiany film trwa 10 minut i składa się z kilkunastu, podzielonych różnymi ujęciami i cięciami montażowymi scen. Proste z pozoru obrazy wypełnione są tropami i odniesieniami, które pomagają widzowi poskładać pofragmentowaną strukturę w logiczną całość. Pod względem warsztatowym (podkreślmy – omawiam realizację wideo a nie dzieło filmowe w akademickim rozumieniu) *Dirt Wedding Mama* wykazuje umiejętność autorki w posługiwaniu się różnorodnymi formami narracji, technikami montażowymi i realizacyjnymi. Wątpliwości budzi tylko, o czym już wspomniałem, jakość opracowania dźwiękowe materiału – pomimo chęci uzyskania efektu autentyzmu i realizmu scen. Chociaż film *Dirt Wedding Mama*, mimo iż przy pierwszym podejściu wydaje się trudny w odbiorze i zrozumieniu, przy następnych podejściach odsłania poukrywane sensory, logiczną strukturę i narrację. W filmie słyszymy kwestię, która dobrze oddaje intencje i cel doktorantki: „będziemy badać i przyglądać się wszystkim dostępnym narzędziom, ale wnioski formułować w medium solidnym i trwałym”.

Seria 58 obrazów przygotowanych do prezentacji w formie projekcji tworzy luźno powiązane tematycznie niby kadry nieistniejącego filmu lub ciąg ujęć i scen finalnie w nim niewykorzystanych. Wyświetlane równoległe z filmem rozszerzają jego odbiór i budują przestrzeń „pozakadrową”. Dzięki poetyckim tytułom – które pełnią rolę wskazówek bardziej, niż odpowiedzi – banalne z pozoru sceny i motywy uruchamiają głębsze asocjacje i znaczenia. Przyglądając się im, po uprzednim obejrzeniu filmu, odgrywają rolę powidoków scen i rekwizytów. Zdaniem autorki „fakt, że nie możemy zobaczyć >>dalej<<, niż pozwala nam na to oko kamery, nie oznacza, że nie >>wiemy<<, co dzieje się na ekranie”. Prawie wszystkie prace powstały na papierze z użyciem farb akrylowych i kolorowych długopisów i zasadniczo pełnią rolę notatek do dalszego opracowania w formie bardziej skończonej i rozbudowanej. Malowane swobodnie w partiach akrylowych i „strukturalnie” długopisowych tworzą efekt „montażowy”, co sprzyja filmowym skojarzeniom. Prostota formalna, niewielki format, nad którą dobrze panuje autorka, potęguje filmowy nastrój: opustoszałych wnętrz, zapomnianych miejsc, ulotnych i tajemniczych zjawisk, nietypowych skojarzeń, ukrytej grozy codzienności. Stylistyka prac koresponduje z twórczością takich malarzy, jak Luc Tuymans, Marcel Dzama i Mamma Anderson – jednak bez ich dbałości formalnej i wizualnego rozmachu. Transparentność i nieoczywistość motywów potęgują wrażenie ulotności, walki o zachowanie trwalszej formy i stabilności blaknących myśli i wspomnień, usilnych prób nadania im stabilności narzędzi porozumienia.

„Język ptaków to język rebusów, hieroglifów, który pozwala na zwrócenie się do osoby wtajemniczonej, do towarzysza czy mędrca bezpośrednio w uniwersalnym języku, który przemawia bezpośrednio z jednej nieświadomości do drugiej” – słyszymy w połowie filmu. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że zarówno realizacja wideo *Dirt Wedding Mama*, jak też zbiór prac malarskich zaświadcza o wysokich kompetencjach artystycznych i naukowych doktorantki.

Konkluzja

Po przeanalizowaniu przedłożonej mi do zaopiniowania dokumentacji pracy doktorskiej Pani mgr Ewy Kubiak, pomimo poczynionych w recenzji uwag stwierdzam, że dorobek twórczy, aktywność wystawiennicza i przede wszystkim sama praca doktorska, zarówno jej część teoretyczna, jak i artystyczna, spełniają wymagania ustawy i uzasadniają podjęcie uchwały o przyjęciu jej do publicznej obrony. W związku z powyższym wnioskuję do Uczelnianej Rady ds. Spraw Nauki i Jakości Kształcenia Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu o nadanie mgr Ewie Kubiak stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Gregorz Sztwielewicz