Prof. Prot Jarnuszkiewicz

Warszawa, 17.09.2026 r.

Wydział Sztuki Mediów, Fotografii i Filmu Eksperymentalnego
Akademia Sztuki w Szczecinie

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

pana mgr. Łukasza Kuśnierza

w związku z postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
prowadzonym na Uniwersytecie Rzeszowskim

Recenzja została sporządzona na podstawie przedłożonej rozprawy doktorskiej pana mgr. Łukasza Kuśnierza pt. „Przedobraz – między światłem a materią", przygotowanej pod opieką promotorki prof. dr hab. Jadwigi Sawickiej oraz promotora pomocniczego dr. Krzysztofa Pisarka na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Podstawę oceny stanowią część pisemna rozprawy, dokumentacja projektu wystawienniczego oraz dzieło artystyczne obejmujące 65 odbitek srebrowych z cyklu „Przedobraz. Fragment", 10 druków pigmentowych odnoszących się do pięciu lokalizacji, a także pięć zapisów filmowych procesu realizacji.

Warunki stawiane rozprawom doktorskim określają art. 186 i 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Rozprawa powinna potwierdzać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie, jego umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej, a jej przedmiotem w dziedzinie sztuki powinno być oryginalne dokonanie artystyczne. Po zapoznaniu się z całością przedstawionego materiału stwierdzam, że warunki te zostały spełnione. Projekt Łukasza Kuśnierza stanowi spójną i dojrzałą wypowiedź, w której historyczna zasada camery obscury została przekształcona w autorską metodę badania relacji pomiędzy światłem, materią, czasem, pamięcią i konkretnym miejscem.

Dane personalne i wykształcenie

Łukasz Kuśnierz urodził się 18 lutego 1993 roku w Rzeszowie. Edukację artystyczną rozpoczął w wieku dwunastu lat w Zespole Szkół Plastycznych im. Piotra Michałowskiego w Rzeszowie. Następnie studiował na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2017 roku obronił dyplom artystyczny „Obraz zamknięty", zrealizowany w pracowniach dr. hab. Jana Maciucha, prof. UR, oraz dr. Krzysztofa Pisarka, uzyskując tytuł magistra sztuki.

Dyplom został uhonorowany Nagrodą im. Jerzego Panka dla najlepszego dyplomu artystycznego Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w roku akademickim 2016/2017. Od 2018 roku kandydat pracuje w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zwięzły biogram pokazuje drogę rozwijaną w jednym środowisku akademickim, lecz zarazem wyraźnie ukierunkowaną: od wczesnego zainteresowania obrazem otworkowym, przez pracę z fizycznością powierzchni fotograficznej, po samodzielnie zbudowany projekt artystyczno-badawczy.

Przebieg pracy zawodowej oraz rozwój artystyczny i badawczy

Prace i autorefleksja przywołane w rozprawie pozwalają zobaczyć konsekwentną ewolucję postawy kandydata. Jej pierwszym ważnym ogniwem jest dyplomowy „Obraz zamknięty" z 2017 roku. Już w tym cyklu zaciemnione wnętrze zostaje potraktowane jako camera obscura, a autor

koncentruje się na odwróconej projekcji zewnętrznego świata pojawiającej się na ścianach i przedmiotach. Najważniejszy był wówczas efekt optyczny i ujawnienie obrazu istniejącego potencjalnie bez udziału aparatu fotograficznego.

Kolejnym etapem jest cykl „szepty" z 2023 roku, w którym Kuśnierz łączy fotogram z bezpośrednią ingerencją w powierzchnię papieru. Nacinanie, rysowanie i wpisywanie słów przenosi uwagę z przedstawienia na materialność nośnika i ślad fizycznego gestu. Autor trafnie rozpoznaje ten cykl jako preludium do „Przedobrazu": w „szeptach" znak zostaje zadany przez rękę, natomiast w pracy doktorskiej ma powstawać w wyniku działania miejsca, czasu i światła. To przesunięcie nie oznacza rezygnacji z autorstwa. Zmienia jego charakter: artysta projektuje warunki zdarzenia, wybiera przestrzeń, przygotowuje otwór, papier i czas ekspozycji, lecz pozostawia procesowi zakres realnej nieprzewidywalności.

Praca w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimediów znajduje czytelne odzwierciedlenie w umiejętności łączenia kilku porządków obrazowania. Kuśnierz nie przeciwstawia dogmatycznie technik analogowych i cyfrowych. Odbitki srebrowe zachowują bezpośredni, materialny ślad ekspozycji; fotografia cyfrowa ukazuje relację projekcji z wnętrzem; film rejestruje czas, działanie ciała i przemianę przestrzeni. Media pełnią odmienne funkcje, a ich zestawienie buduje pełniejszy model doświadczenia. Widzę w tym rozwój zarówno artystyczny, jak i badawczy: kandydat nie poprzestaje na atrakcyjnym efekcie camery obscury, lecz zadaje pytanie o warunki pojawienia się obrazu i konsekwentnie sprawdza je w pięciu odmiennych miejscach.

Ocena dorobku twórczego i artystycznego

Dorobek przedstawiony w rozprawie ma charakter skupiony i procesualny. Nie jest rozległym katalogiem niepowiązanych realizacji, lecz świadectwem dojrzewania jednego zasadniczego problemu. Jego centrum stanowi fotografia rozumiana nie tyle jako obraz świata, ile jako wydarzenie zachodzące pomiędzy światłem a czułą materią. W kolejnych pracach zmianie ulegają narzędzia i stopień ingerencji autora, natomiast trwałe pozostaje zainteresowanie tym, co poprzedza czytelne przedstawienie oraz tym, co pozostaje po kontakcie światła, ciała i powierzchni.

Za wartościową uznaję umiejętność poddania własnej praktyki krytycznej rewizji. Autor opisuje wcześniejszą fascynację „prawdziwością" technik analogowych, a następnie odchodzi od utożsamiania fotografii z określonym aparatem lub technologiczną czystością. Dzięki temu tradycja nie staje się w jego pracy fetyszem. Powrót do camery obscury służy odzyskaniu powolności, cielesności i świadomości materialnego procesu w kulturze zdominowanej przez szybki obraz cyfrowy. Jednocześnie narzędzia cyfrowe pozostają potrzebne tam, gdzie pozwalają ujawnić warunki powstawania dzieła.

Najbardziej przekonująca jest ciągłość prowadząca od „Obrazu zamkniętego" do „Przedobrazu". W pracy dyplomowej pokój był miejscem projekcji, w doktoracie staje się zarazem aparatem, ciemnią, archiwum śladów i partnerem procesu. Kandydat poszerza więc wcześniejsze rozwiązanie nie przez prostą zmianę skali, lecz przez zmianę ontologicznego statusu miejsca. Wnętrze nie jest już neutralnym ekranem dla widoku zza okna. Jego wilgoć, kurz, nierówność ścian, historia używania i porzucenia, a także opowieści osób udostępniających przestrzeń współdecydują o znaczeniu powstałych obrazów.

Dorobek oceniam pozytywnie jako konsekwentny, świadomy i rozwijany na drodze realnego eksperymentu. Nie wszystkie jego elementy są równie mocne, ale całość pozwala rozpoznać własny język autora: miękki i nieostry obraz, podatność na przypadek, ciemność jako aktywne

tworzywo, przywiązanie do śladu oraz uważność wobec przestrzeni pozbawionych bieżącej funkcji. Projekt doktorski stanowi najpełniejsze rozwinięcie tych właściwości.

Ocena rozprawy i pracy doktorskiej

Rozprawa „Przedobraz – między światłem a materią" składa się z części pisemnej oraz rozbudowanego dzieła artystycznego. Autor wprowadza pojęcie „przedobrazu" na określenie stanu, w którym obraz już powstaje dzięki współdziałaniu światła, przestrzeni i czasu, ale nie został jeszcze ustabilizowany jako finalna reprezentacja. Określenie to pełni funkcję techniczną, filozoficzną i poetycką. Największą wartość zyskuje jednak nie jako definicja abstrakcyjna, lecz jako nazwa doświadczenia sprawdzanego w praktyce: w zaciemnionych wnętrzach, w długiej ekspozycji papieru srebrowego i w późniejszym wywołaniu śladu.

Struktura części pisemnej prowadzi od sformułowania problemu przez historię camery obscury i omówienie inspiracji artystycznych do szczegółowego opisu metody, pięciu lokalizacji i rezultatów. Przywołani zostają między innymi Abelardo Morell, Ann Heinrich i Leon Palmer, Diana Lelonek, Hiroshi Sugimoto oraz doświadczenia land artu. Kontekst ten wystarcza do usytuowania pracy, choć mógłby zostać poszerzony o bardziej systematyczne rozpoznanie współczesnej fotografii bezkamerowej i praktyk materialistycznych. Istotne jest jednak, że autor potrafi wskazać różnicę między inspiracją a własną metodą: interesuje go nie tylko projekcja w pomieszczeniu, ale bezpośrednia ekspozycja papieru, społeczna historia miejsca i powstawanie śladu w warunkach, których nie da się całkowicie kontrolować.

Metoda i pięć miejsc

Projekt został zrealizowany w lokalizacjach Malawa 646, Rynek 11, Kręta 1, Grodzka 1 i Paary 153. Nie są to anonimowe ruiny wybrane wyłącznie ze względu na wizualną malowniczość. Autor wchodzi do nich za zgodą właścicieli lub osób związanych z danym miejscem, rozmawia z nimi i włącza ich wspomnienia do narracji rozprawy. Rozdział „Nie wszystkie drzwi da się otworzyć" ma pod tym względem duże znaczenie: ujawnia etyczną granicę projektu. Kuśnierz odróżnia własne działanie od sensacyjnej praktyki eksplorowania pustostanów; rezygnuje z przestrzeni, jeżeli wejście naruszałoby pamięć osób albo odbywało się bez świadomej zgody.

Każde miejsce wnosi inny rodzaj czasu. Malawa 646 przywołuje wiejskie podwórko, drewniany dom i codzienny rytm rozmowy z osobami, które zachowały dostęp do opuszczonego wnętrza. Rynek 11 odsłania warstwowość starej kamienicy: dawny sklep, wysokie witryny, rusztowania, belki, cegły i pomieszczenia od dziesięcioleci niepoddawane remontowi. Kręta 1 ma charakter mieszkalny i szczególnie silnie wiąże fizyczne pęknięcia budynku z doświadczeniem zranienia oraz przemijania. Grodzka 1 jest przestrzenią planowanej oddolnej aktywności społecznej, miejscem pomiędzy pustostanem a przyszłym „mikro domem kultury". Paary 153 wprowadzają wiejski dom z zachowanymi przedmiotami i obrazami dawnego życia, w którym projekcja światła styka się z ruiną oraz pamięcią rodziny.

Techniczna procedura ma zarazem wymiar performatywny. Zaciemnianie okien, uszczelnianie pomieszczenia, wyznaczanie niewielkiego otworu, rozkładanie papieru, oczekiwanie i późniejsza obróbka chemiczna wymagają czasu oraz fizycznej pracy. Pomieszczenie zostaje na pewien okres przekształcone w aparat, lecz nie traci swojej indywidualności. Przeciwnie: jego niedoskonałość staje się warunkiem obrazu. Kurz, pęknięcia, zawilgocenie, nieregularny dostęp światła i niemożliwa do pełnego przewidzenia długość ekspozycji nie są błędami do usunięcia, lecz współautorami śladu.

Odbitki srebrowe Przedobraz Fragment 1 do 65

Najważniejszą i artystycznie najmocniejszą część dzieła stanowi 65 unikatowych odbitek srebrowych. Ich ogląd wymaga przyjęcia, że nie są one klasycznymi fotografiami opisującymi wygląd pięciu miejsc. Są raczej powierzchniami kontaktu: światło przenosi na emulsję odwrócony i zmiękczony obraz zewnętrza, lecz zapis zostaje równocześnie przekształcony przez czas ekspozycji i fizyczne warunki wnętrza. W rezultacie rozpoznawalność nie jest stała. Cykl przechodzi od przedstawienia ku niemal całkowitemu rozpuszczeniu motywu.

We wczesnych partiach cyklu, między innymi we „Fragmentach 1–4", można jeszcze odczytać sylwety, elementy fasady i przedmioty codziennego użytku. Szczególnie interesujący jest „Fragment 4", w którym żelazko wyłania się jako ciemna bryła zawieszona pomiędzy rozpoznawalną rzeczą a jej cieniem. W „Fragmentach 11–12" litery szyldu, odwrócone przez zasadę camery obscury, ujawniają mechanizm projekcji, ale zarazem stają się niepewnym, trudnym do przeczytania śladem miejskiej warstwy miejsca. „Fragmenty 19–22" utrzymują obecność architektury, lecz miękkość konturów i lokalne prześwietlenia sprawiają, że dom przestaje być opisem konkretnego budynku, a zaczyna funkcjonować jako pamięciowy zarys.

Istotnym punktem sekwencji jest „Fragment 32", największa odbitka o wymiarach 43 × 73 cm. Horyzontalny format i ledwie zaznaczone pionowe podziały nadają jej charakter niemal panoramiczny, ale nie prowadzą do poszerzenia informacji o miejscu. Przeciwnie, skala wzmacnia materialny, wyciszony charakter powierzchni. Obraz wygląda jak pole, w którym widzialność dopiero się organizuje. W sąsiedztwie znacznie mniejszych odbitek praca ta pełni rolę pauzy i przestrzennego zwornika całego układu.

Od „Fragmentów 33–39" rozpoznawalne widoki coraz częściej ustępują rozmytym formom, pasmom światła i ciemnym obszarom o niejasnej skali. W „Fragmentach 40–52" pojawiają się zarysy okien, dachów i powtarzalne piony, ale są one już bliskie widmom architektury. Z kolei małe „Fragmenty 53–65" wymagają oglądu z niewielkiej odległości. Ciemne sylwety, jaśniejsze prostokąty i ślady przypominające okna lub postać nie dają się ustabilizować w jednoznaczny motyw. Odbiorca wykonuje pracę podobną do odczytywania zatartego dokumentu lub wydobywania wspomnienia, którego nie można już w pełni odzyskać.

Zróżnicowanie formatów nie jest przypadkowe. Większe odbitki pozwalają odczuć projekcję jako przestrzeń, natomiast najmniejsze mają wymiar intymny i niemal archeologiczny. Zmuszają do podejścia blisko, do zwolnienia spojrzenia i zaakceptowania braku pewności. Projekt ekspozycji, zakładający konstelacyjny układ prac, słusznie odchodzi od linearnej opowieści. Poszczególne obrazy działają jak fragmenty niepełnego archiwum, a ich różna skala wytwarza rytm skupień, przerw i powrotów.

Wartość tego zespołu nie polega na technicznej perfekcji. Nierówności, zadymienia, ślady chemiczne i utrata szczegółu są częścią języka pracy, o ile pozostają rezultatem świadomie przyjętej metody. W najlepszych odbitkach właśnie materialna niedoskonałość pozwala odczuć, że fotografia nie jest przezroczystym oknem, lecz fizycznym zdarzeniem. Papier nie tyle przedstawia miejsce, ile nosi ślad krótkotrwałego kontaktu ze światłem, które przez to miejsce przeszło.

Druki pigmentowe

Dziesięć druków pigmentowych, po dwa dla każdej lokalizacji, pełni odmienną funkcję niż odbitki srebrowe. Przywracają kolor, skalę wnętrza i wzajemne położenie projekcji, ścian, sprzętów oraz otworów, przez które wpada światło. Mogłyby zostać potraktowane jako sama

dokumentacja techniczna, lecz część z nich posiada dużą samodzielną siłę obrazową. Ich zasadniczym tematem jest kolizja dwóch przestrzeni: zdegradowanego lub opuszczonego wnętrza i odwróconego świata zewnętrznego, który rozlewa się po jego powierzchniach.

W realizacjach z Malawy projekcja krajobrazu i zabudowy pokrywa spękane ściany, porzucone przedmioty i piec. Obraz zewnętrza nie przesłania ruiny, lecz wydobywa ją na nowo, tworząc chwilową, niemożliwą architekturę. W pracach z Krętej wielkomiejska fasada pojawia się w pokoju mieszkalnym, ponad łóżkami i śladami codziennego życia. Szczególnie sugestywne jest zderzenie monumentalnej projekcji z intymną skalą wnętrza: ulica wchodzi do mieszkania, a prywatna przestrzeń staje się ekranem miasta.

Druki z Rynku 11 wykorzystują symetrię i narożnik pomieszczenia, dzięki czemu projekcja kamienic obejmuje przeciwległe ściany i buduje wrażenie wnętrza znajdującego się jednocześnie po dwóch stronach ulicy. W Grodzkiej surowa cegła, drabina i ciemność ujawniają warsztatowy, tymczasowy charakter przekształcenia pomieszczenia. Paary natomiast najmocniej pokazują nakładanie się obrazu świata zewnętrznego na zachowane wyposażenie i zniszczoną tkankę domu. Te fotografie stanowią ważny klucz interpretacyjny: pozwalają zrozumieć, z jakiej relacji przestrzennej wywodzą się znacznie bardziej autonomiczne odbitki srebrowe.

Filmy i procesualny wymiar dzieła

Pięć filmów – odpowiadających lokalizacjom Malawa, Rynek, Kręta, Grodzka i Paary – rozszerza projekt o czas oraz obecność ciała autora. Kamera obserwuje przygotowywanie wnętrz, zasłanianie okien, pracę z folią i drabiną, oczekiwanie na projekcję oraz stopniowe pojawianie się obrazu. W części materiału pojawia się perspektywa pierwszoosobowa, która nie tyle buduje efekt widowiskowy, ile pozwala odczuć fizyczny wysiłek i nieporęczność całej procedury.

Najciekawsze filmowo są momenty przejścia: zwykłe, zastane pomieszczenie zostaje pogrążone w ciemności, a następnie pojedynczy otwór uruchamia powolne pojawianie się odwróconego widoku. W Malawie i Paarach wyraźnie odczuwalna jest materialność zrujnowanego domu; w Rynku i Krętej napięcie pomiędzy miejskim zewnętrzem a prywatnym wnętrzem; w Grodzkiej warsztatowy charakter ingerencji oraz potencjalna społeczna przyszłość miejsca. Filmy pokazują również ludzi i sytuacje, których odbitka nie zachowuje, dlatego wzmacniają relacyjny wymiar projektu.

Nie wszystkie zapisy mają jednak równie dużą autonomię jako samodzielne dzieła filmowe. Ich montaż podporządkowany jest przede wszystkim dokumentowaniu procesu, a nie budowaniu odrębnej dramaturgii. Nie uznaję tego za zasadniczą wadę, ponieważ w strukturze doktoratu pełnią jasno określoną rolę. Są pomostem między opowieścią pisaną a materialnym śladem na papierze; ujawniają, że pozorna „samoczynność” obrazu wymaga wcześniejszej, precyzyjnej i cielesnej pracy autora.

Część pisemna i jej relacja z dziełem

Najmocniejsze partie rozprawy to te, w których refleksja wyrasta bezpośrednio z doświadczenia miejsc i procesu. Opisy spotkań z właścicielami, odmów, wejścia do mieszkania zapamiętanego z dzieciństwa, zapachu, kurzu i materialnego rozpadu nadają pracy wiarygodność. Pokazują również, że metoda nie została narzucona gotowemu materiałowi, lecz powstawała w odpowiedzi na konkretne warunki. Cenne jest także rozpoznanie związku pomiędzy cyklami „Obraz zamknięty”, „szepty” i „Przedobraz”, ponieważ pozwala kandydatowi samodzielnie nazwać rozwój własnej postawy.

Część teoretyczna ujawnia wiedzę dotyczącą historii fotografii, camery obscury, roli światła oraz wybranych praktyk współczesnych. Niekiedy autor zbyt swobodnie przechodzi od terminów fizycznych do tez filozoficznych, a pewne partie powtarzają wcześniej sformułowane intuicje. Tekst wymagałby również staranniejszej redakcji językowej i ujednolicenia niektórych danych technicznych oraz dat. W dokumentacji filmowej deklarowana rozdzielczość nie zawsze odpowiada parametrom przekazanych plików, a w nazewnictwie występują drobne niekonsekwencje. Są to uwagi istotne z punktu widzenia standardu dokumentacji, lecz nie podważają wartości dzieła ani trafności przyjętej metody.

Ostatecznie relacja części pisemnej i artystycznej pozostaje organiczna. Tekst nie zastępuje obrazów i nie służy wyłącznie ich objaśnianiu. Rekonstruuje warunki, zgodę, pracę, oczekiwanie i decyzje, których nie widać na gotowej odbitce. Z kolei prace wizualne weryfikują pojęcie „przedobrazu", chroniąc je przed pozostaniem jedynie atrakcyjną metaforą. To właśnie praktyka nadaje terminowi ciężar i uzasadnia jego obecność w tytule rozprawy.

Innowacyjność i oryginalność dokonania artystycznego

Innowacyjność projektu nie polega na samym użyciu camery obscury, ponieważ technika ta ma długą historię i pozostaje obecna we współczesnej sztuce. Oryginalność ujawnia się w sposobie połączenia kilku elementów w jedną konsekwentną metodę. Po pierwsze, autor przekształca całe, historycznie i emocjonalnie obciążone wnętrza w urządzenia fotograficzne. Nie buduje przenośnego aparatu, lecz czasowo zmienia status architektury: dom lub kamienica stają się jednocześnie kamerą, ciemnią, ekranem i nośnikiem pamięci.

Po drugie, Kuśnierz nie poprzestaje na cyfrowym sfotografowaniu projekcji, ale doprowadza światło do bezpośredniego kontaktu z papierem srebrowym. Powstający ślad nie jest prostą reprodukcją widoku. Współtworzą go czas, rozproszenie, temperatura i wilgoć, stan pomieszczenia oraz chemia materiału. Dzięki temu materialność fotografii nie stanowi dodatku do tematu, lecz jest samym tematem i narzędziem poznania.

Po trzecie, projekt łączy wymiar optyczny z relacyjnym i etycznym. Dostęp do miejsc, rozmowa, pamięć osób oraz świadoma zgoda nie są zapleczem organizacyjnym, ale częścią metody. Przestrzeń zostaje potraktowana nie jako efektowny pustostan, lecz jako obszar czyjejś historii. To odróżnia realizację od estetyzującej dokumentacji ruin i nadaje jej wymiar społeczny bez ilustracyjnego dydaktyzmu.

Po czwarte, trzy porządki medialne zostały rozdzielone funkcjonalnie, a następnie połączone w jeden model doświadczenia. Odbitki srebrowe kondensują materialny ślad, druki pigmentowe odsłaniają przestrzenną relację projekcji i wnętrza, a filmy ujawniają czas, ciało oraz proces. Właśnie między tymi warstwami powstaje pełne znaczenie pracy. Autorska kategoria „przedobrazu" porządkuje całość, nazywając stan pomiędzy potencjalnością obrazu, jego świetlną obecnością i materialnym utrwaleniem.

W mojej ocenie tak skonstruowana metoda stanowi oryginalne dokonanie artystyczne. Rozwija tradycję fotografii otworkowej i bezkamerowej, lecz nie powtarza historycznego eksperymentu. Wprowadza ją w obszar doświadczenia miejsca, pamięci, cielesnego działania i materialnej niepewności obrazu. Innowacja ma tu charakter nie gadżetowy, lecz metodologiczny i poznawczy: autor tworzy warunki, w których fotografia może zostać doświadczona jako wydarzenie, a nie tylko jako gotowe przedstawienie.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z rozprawą doktorską, całością dzieła artystycznego oraz przedstawionymi informacjami o rozwoju twórczym Łukasza Kuśnierza stwierdzam, że praca potwierdza jego ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Kandydat świadomie sytuuje własną praktykę wobec historii fotografii, camery obscury, fotografii bezkamerowej i wybranych współczesnych postaw artystycznych. Potrafi także krytycznie opisać ewolucję własnego warsztatu i wskazać zależność pomiędzy przyjętą metodą a uzyskanym rezultatem.

Rozprawa potwierdza również umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej. Projekt wymagał rozpoznania i pozyskania miejsc, zbudowania relacji z osobami je udostępniającymi, opracowania procedury technicznej dla odmiennych wnętrz, wykonania licznych długotrwałych ekspozycji, przygotowania odbitek, dokumentacji fotograficznej i filmowej oraz zaprojektowania sposobu prezentacji. Skala przedsięwzięcia i jego konsekwentna realizacja świadczą o dojrzałości organizacyjnej, technicznej i artystycznej kandydata.

Za spełnione uznaję przede wszystkim kryterium oryginalności. Innowacyjność „Przedobrazu" wynika z przekształcenia całych, naznaczonych pamięcią wnętrz w aparaty fotograficzne, z bezpośredniego połączenia projekcji z materialnym zapisem srebrowym, z włączenia czasu, warunków fizycznych i relacji społecznych do metody twórczej oraz z funkcjonalnego zespolenia odbitki, fotografii cyfrowej i filmu. Autorskie pojęcie „przedobrazu" nie pozostaje deklaracją, lecz zostaje przekonująco urzeczywistnione w zróżnicowanym zespole prac.

Najwyżej oceniam cykl 65 odbitek srebrowych, w którym autor osiąga własny język na granicy przedstawienia i zaniku. Druki pigmentowe pozwalają zrozumieć przestrzenny mechanizm realizacji i tworzą sugestywne obrazy przenikania wnętrza z odwróconym światem zewnętrznym, natomiast filmy wiarygodnie ujawniają proces, czas i fizyczną pracę. Wskazane przeze mnie zastrzeżenia dotyczą głównie redakcji części pisemnej, zakresu kontekstu teoretycznego i technicznego uporządkowania dokumentacji. Nie naruszają one zasadniczej wartości artystycznej rozprawy.

W konsekwencji oceniam rozprawę doktorską oraz dzieło artystyczne pana mgr. Łukasza Kuśnierza pozytywnie. Stwierdzam, że rozprawa pt. „Przedobraz – między światłem a materią" spełnia wymagania określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z późn. zm.) i stanowi oryginalne dokonanie artystyczne, wnoszące wartościowy wkład do współczesnej refleksji nad fotografią, materialnością obrazu i doświadczeniem miejsca.

Wnoszę zatem o dopuszczenie pana mgr. Łukasza Kuśnierza do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Prof. Prot Jarnuszkiewicz