

Kraków 20.05.2021

Dr hab. Artur Grabowski prof. ASP

Kierownik Pracowni Sztuki Performance

Wydział Intermediów / Katedra Zjawisk Sztuki

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Patrycji Piwosz, zatytułowanej „Czujące Struktury. Czy dzieło zaczyna odczuwać, kiedy w jego bliskości pojawia się odbiorca?”, w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Promotor: prof. Janusz Bałdyga

Na niniejszą recenzję składają się następujące, częściowe analizy osiągnięć i dorobku kandydatki oraz kontekstu jej działalności:

1. Sylwetka doktorantki i ocena przedstawionego dorobku.
2. Opis materiału na podstawie którego powstała recenzja.
3. Ocena ogólna.
4. Znaczenie problematyki podjętej w recenzowanej rozprawie.
5. Struktura metodologiczna rozprawy.
6. Ocena merytoryczna rozprawy teoretycznej, znaczenie i kwestia nowatorstwa w ujęciu problematyki, będącej przedmiotem rozprawy.
7. Ocena dorobku w kontekście rozprawy i artystycznych realiów.
8. Konkluzja recenzji.

1. Sylwetka doktorantki i ocena przedstawionego dorobku.

Pani Patrycja Piwosz, urodziła się 10 września w Świdwinie, w 2008 roku ukończyła studia wyższe na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, otrzymując tytuł magistry sztuki z wynikiem celującym. W roku 2007 studiowała również na Universidad Castilla la Mancha, Faculta de Bellas Artes w Cuenca w Hiszpanii, w ramach programu wymiany studenckiej Socrates-Erasmus. W dniu 7 marca 2019 roku Rada Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu wszczęła jej przewód doktorski, w którym promotorem został prof. Janusz Bałdyga. Magistra Patrycja Piwosz posiada spory interdyscyplinarny dorobek artystyczny, na który składają się realizacje form przestrzennych, rzeźbiarskich instalacji, jak również realizacje spektakli i performanses. Doktorantka brała udział w wielu wystawach indywidualnych, zbiorowych oraz festiwalach o charakterze performatywnym. W dossier wyszczególniłbym wystawy: „Nie Podobni” zrealizowaną w BWA w Kielcach (2017), „Bazyliszek, Wydal-one, Video News w Galerii Labirynt w Lublinie (2018), „Kokonmuflaże, Bryła” zrealizowaną w Galerii Sztuki Rozruch w Poznaniu (2017) oraz udział w takich festiwalach jak: Alternatywne Spotkania Teatralne „Klamra” w Toruniu (2018), Festiwal Widma Malingradu (2013, 2014), Międzynarodowy Festiwal działań Teatralnych „Zdarzenia” w Tczewie (2009). Pani Patrycja Piwosz jest autorką kilku publikacji, do których należą m.in. „Nie Podobni” (BWA Kielce, 2017), „Bestiariusz”, autorski projekt książki (Czapski Art. Foundation, Galeria Wspólna, 2016) oraz laureatką konkursu „Nanodramy” (2018, grant na realizację spektaklu pt. „Żywy pokój”), konkursu „Open Call dla Artystów”, Czapski Art Foundation. Zdobyła również nagrodę na realizację wystawy indywidualnej w Nowej Gazowni w Poznaniu (2016) oraz nagrodę Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego dla najlepszego wydarzenia artystycznego podczas festiwalu „Fama” w Świnoujściu (2015). Doktorantka posiada również doświadczenie w pracy dydaktycznej zdobyte podczas studiów doktoranckich w: Pracowni Kostiumu Teatralnego u prof. Ireneusza Domagały, na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii w Katedrze Ubioru oraz w Pracowni Sztuki Performance u prof. Janusza Bałdygi, na Wydziale Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Z twórczością pani Patrycji Piwosz nie zetknąłem się wcześniej, a swoją opinię opieram na przedstawionych powyżej osiągnięciach doktorantki, pokrewnych zainteresowaniach oraz dokumentacji udostępnionej mi podczas przewodu. Dorobek artystyczny kandydatki prezentuje się poważnie zarówno w aspekcie ilości, intensywności, jak i wagi poruszanych zagadnień. Moja wiedza na temat tego dorobku oraz formalnego wykształcenia, doświadczenia zawodowego kandydatki i deklarowanych aspiracji, pozwala mi na przedstawienie Państwu z dużym entuzjazmem swojej z założenia zobiektywizowanej recenzji.

2. Opis materiału na podstawie którego powstała recenzja.

Recenzja oraz ocena formalna oparte są na dostarczonych mi miarodajnych i kompletnych materiałach. Wydrukowi rozprawy doktorskiej towarzyszy dokumentacja wymagana w procedurze – kwestionariusz osobowy, kopie dokumentów i biografia artystyczna, świadcząca o szerokich zainteresowaniach kandydatki i jej licznych doświadczeniach oraz osiągnięciach z zakresu sztuki performans, projektowania, pogranicza

eksperymentu i sztuki. Dokumentacja fotograficzna dorobku artystycznego oraz opisy poszczególnych dzieł są imponujące i wszechstronne.

3. Ocena ogólna.

Przedłożona mi do recenzji dysertacja doktorska oraz dokumentacja przygotowana przez magistkę Patrycję Piwosz są opracowaniem, które należy ocenić jako ogólnie zadowolające. Jest to komplet materiałów dokumentujący znakomitą orientację autorki w zakresie sztuki intermedialnej, jej terminologii, a także w obszarze historii sztuki i zagadnień warsztatowych związanych z realizacją szeregu obiektów, kostiumów i sztuki performans będących częścią dorobku artystycznego kandydatki. Podjęty w pracy teoretycznej i artystycznej temat jest aktualny i istotny dla definicji sztuki intermedialnej, jednakże analizę tej problematyki uważam za powierzchowną a użytą argumentację oraz wnioski za nie w pełni wyczerpujące. Dorobek artystyczny doktorantki z kolei oceniam bardzo wysoko, dzieła opracowane są na wysokim poziomie artystycznym, zrealizowane w ramie dojrzałej koncepcji własnej praktyki, mającej istotny wpływ na poszerzenie idiomu sztuki obiektu, rzeźby, kostiumu w relacji do sztuk performatywnych.

4. Znaczenie problematyki podjętej w recenzowanej rozprawie.

Podjęta w rozprawie „Czujące Struktury. Czy dzieło zaczyna odczuwać, kiedy w jego bliskości pojawia się odbiorca?” problematyka dotyczy roli obiektu poszerzającego możliwości performerów-aktorów, funkcji rekwizytu, scenografii w sztukach performatywnych i akcjonizmu *site-specific*. Doktorantka opiera analizę tych zagadnień na przykładach prac artystów przedstawionych w publikacji oraz na przykładzie własnej twórczości. Głównym zadaniem artystyczno-badawczym doktorantki jest wypróbowanie różnych sposobów pracy z obiektem aktywnym, tak aby forma jego ekspozycji była żywa, jak w teatrze Kantora czy Szajny. Autorka zaznacza przy tym, że nie interesuje ją fetyszyzacja przedmiotu. W swoich rozważaniach doktorantka poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące ukrytych aspektów kreatywności w sztuce akcji, zależności i korzyści wynikających w przepływowej współpracy różnych mediów i dyscyplin. Jej badania nad funkcją *art objectu*, czy jak nazywam struktury pani Piwosz, nad protezo-kostiumami czy liszajoskafandrami, w sztukach meta-teatralnych obejmują zarówno aspekty technologiczne, jak i natury czysto estetycznej oraz społecznej.

5. Struktura rozprawy.

Przedstawiona do oceny dysertacja nie ma typowego dla rozprawy doktorskiej układu. Recenzowana rozprawa liczy 82 bogato ilustrowanych stron i składa się z dwóch części: pierwszej: „Czujące Struktury / Instrukcja”, w której wielowątkowo omawiana jest funkcja obiektu - rekwizytu w teatrze, sztuce performans i pokrewnych sztukach performatywnych i drugiej: „Czujące Struktury. Podróż autopoezy”. W części pierwszej znajduje się kilkanaście podrozdziałów, m. in.: „Poszerzenie ciała: Materialne i metaforyczne doświadczenia ciała”, „1.1. Bio-obiekt”, „1.2. Performans-obiekt”, „1.3. Obiekt aktywny”, w których to autorka wskazuje role przedmiotów metaforycznie odnoszących się do metafizyczno-biologicznej symbiozy z twórcą. Część druga jest natomiast nieproporcjonalnie

skromniejsza w stosunku do części pierwszej i zawiera kilka bardzo krótkich adnotacji: „1. Kontekst”, „2. Współdziałanie”, „3. Wielowymiarowość”, „Ad.1 Dzieło nie jest bytem odosobnionym”, „Ad.2 Sztuka ma wymiar interdyscyplinarny”, „Ad.3 Dzieło jest wielowymiarowe”. W części tej autorka lapidarnie podsumowuje najistotniejsze zjawiska, przedstawia subiektywne rozważania na temat roli i funkcji dzieła, jego interdyscyplinarnej zależności, wskazuje najistotniejsze wytyczne i wartości dla własnej twórczości. Rozdział traktowany jest jako zapowiedź powstającej wystawy doktorantki, będącej istotną częścią pracy badawczej doktoratu. Dysertację wieńczą Bibliografia oraz Netografia.

6. Ocena merytoryczna i metodologiczna rozprawy teoretycznej, znaczenie i kwestia nowatorstwa w ujęciu problematyki, będącej przedmiotem rozprawy.

Uzasadnienie wyboru tematu pracy jest wyczerpujące i wynika z osobistego doświadczenia i dorobku artystycznego kandydatki. W sposób przekonujący przedstawia i analizuje swoją drogę badawczą nad problematyką. Zawarte w tytule rozprawy pytanie traktuje retorycznie, ujmując je w kryteriach *licentia poetica*. W treści nie znajdziemy jednoznacznej tezy zamykającej rozważania o pola *sensum* martwej materii wobec odbiorcy. Znajdziemy natomiast wiele ciekawych interpretacji efemerycznej koegzystencji obiektu – fetyszu czy rytualnej, metafizycznej wręcz relacji pomiędzy dziełem, odbiorcą i twórcą. Jednakże rozprawa „Czujące Struktury. Czy dzieło zaczyna odczuwać, kiedy w jego bliskości pojawia się odbiorca?”, jest dość nierówna w zakresie i w zawartości, literatura przedmiotu dobrana dość powierzchownie i arbitralnie. Najmocniejszą w całej zawartości uważam część pierwszą, którą doktorantka traktuje w pewnym sensie jako instrukcję. W sposób dość rozbudowany wykazuje w niej w ujęciu historycznym funkcje obiektu w sztukach meta-teatralnych, czy jak zwykło się ostatnio je nazywać – performatywnych. Wspomina o funkcji „bio-obiektu”, „obiekcie aktywnie używanego” w Teatrze Kantora czy Józefa Szajny. Wykazuje rachityczność uwięzionego w muzeach eksponatu, rzeźbiarskiej martwoty pozamykanej w gablotach i sejfach. Kilkakrotnie powołuje się na Rebekkę Horn, przy okazji wykazując terapeutyczne właściwości jej twórczości tożsame z własną twórczością doktorantki, a także na twórczość promotora prof. Janusza Bałdygi, Vanessy Beecroft, Donny’ego Huanca czy Tino Shehgala.

Głównym zadaniem artystyczno-badawczym doktorantki jest wypróbowanie różnych sposobów pracy z obiektem aktywnym, tak aby forma jego ekspozycji była żywa, jak w teatrze Kantora, zaznacza przy tym, że nie interesuje ją fetyszycyzacja przedmiotu. Poszerzyłam jednak ten aspekt o funkcję przedmiotu rytualnego – relikwii bardzo często wspomagającej odczuwanie i emocjonalne zaangażowanie, wręcz ekstazę, w różnego rodzaju ceremoniach, inicjacjach. Autorka zwraca uwagę na nieuchwytną więź między twórcą a obiektem: „fizyczność, która staje się punktem wyjścia, początkiem do rozważania na temat naszej duchowości i kondycji psychicznej”. W podpunkcie „a. Rola przedmiotów – Obiekt, który pisze scenariusze” wskazuje wytyczną do interpretacji tego, jak rozumie ową interaktywność dzieła, efemeryczną, niewyreżyserowaną interaktywność zdarzeń, powołuje się przy tym na socjologa Bruno Latoura i jego koncepcję „aktora-sieci” (w skrócie ANT od ang. *Actor-Network Theory*). Teoria jakże odkrywczą dla niejednego artysty performerera czy reżysera teatralnego. W teorii ANT czynnik działający – w domyśle rekwizyt, obiekt ma

wpływ na inne czynniki, czyli aktora, przestrzeń czy kontekst geopolityczny. Aktantem nie jest już w takiej sytuacji dawca, czytaj pomysłodawca akcji, ale również Aktant – widz partycypant. „Rzeczy poza determinowaniem, czy służeniem jako horyzont ludzkiego działania, mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej”. Do stymulacji takowych relacji, jak słusznie wskazuje doktorantka, potrzebny jest „Ruch” (podrozdział „b. Ruch”), który powołuje „dzianie się”, dzięki któremu „obiekt aktywny staje się partnerem, z którym komunikujemy się w odpowiedni sposób”. Posługuje się tu wybiórczo przykładem performatywnego koncertu Roberta Morrisa oraz metodyką pracy Kantora z aktorem, po czym niezrozumiale dla mnie, urywa tak wszechstronny temat ironicznym, być może życzeniowym pytaniem: „Działanie poza sztywnymi ramami sztuk wizualnych zawsze wiąże się z pytaniami odnośnie definiowania pojawiających się zjawisk, które mogą być mylnie przypisywane sztuce performans czy teatrowi. Pojawiają się również podszepty i nawiązania do takich praktyk artystycznych jak: postperformans, postteatr, lub posttaniec. Czy idąc tym tropem najbardziej adekwatne będzie określenie postwystawa?”. Chcę w tym miejscu pozwolić sobie na osobistą dygresję względem słowa „post”, któremu intuicyjnie nie ufam i być może doktorantka też. *Post* – czyli z angielskiego „po”, po czymś, *post factum*, oznacza nieuchronne następstwo, kontynuację. Z jednej strony to truizm, z drugiej to słowo wytrych, niezobowiązujące a jednocześnie dające rozwodnioną swobodę interpretacji. W myśl „wszystko i nic” implikuje niebezpieczeństwo rozmywania pojęcia autorstwa dzieła. „Postcoś” brzmi trochę jak „postprawda”, a coś co jest po prawdzie łatwo może stać się jej konfabulacją, nadinterpretacją. „Post” w końcu wieńczy i wieszczy zarazem jakiś koniec. W dalszej części rozprawy doktorantka podkreśla rolę „gościa” – partycypanta jako kreatywnego uczestnika zdarzeń, opierając się głównie na własnym doświadczeniu: „W swoich doświadczeniach zaobserwowałam przeróżne relacje odbiorcy z dziełem, od tych najbardziej subtelnych, po te zdecydowanie angażujące zarówno ciało, jak i rzeźbę”. Również w tej części rozprawy dowiadujemy się o kuluarach powstania poszczególnych prac kandydatki. Otrzymujemy klucz do rozszyfrowania, czym są „Kokonmuflaże”, w kontekście jakiej wystawy powstały, i jak wpływały na widza. Równie istotny jest rozdział „d. Amatora/ka / Aktor_ka / Model_ka / Tancerz_ka”, w którym autorka opisuje niezwykle ciekawą tendencję delegowania performansów, zamykając ją tezą, że zwyczaj ten jest ewolucyjną konsekwencją omawianego wcześniej terminu postperformansu. Zwrócę jednak uwagę, że tradycja przekazywania instrukcji podwykonawczej sięga czasów Fluxusu, mail-artu oraz teatru alternatywnego lat 90. Wilczą częścią tego podrozdziału jest opis trzech delegowanych autorskich performansów: „Cztery grzechy główne”, „Niezgrabni” i „The shape of our bodies”. W szczególności ten ostatni wykonany w popularnej i często odwiedzanej otwartej przestrzeni „Toronto Business Center” w Kijowie, wnosi niezwykle ważny wątek w dyskurs o funkcjonowaniu wykluczonych, dysfunkcyjnych i nienormatywnych osób w przestrzeni publicznej. W podrozdziale „h. $(a + b + c + d + e + f + g) > 1.3$ ” umieszczony został artykuł autorstwa ukraińskiej dziennikarki Yelyzavety Sirenko, którym doktorantka posługuje się jako czymś w rodzaju podsumowania rozważań na temat roli i funkcji obiektu aktywnego w kontekście budowania jej projektu „Czujących Struktur”. Zabieg ten traktuję polubownie, jako osobliwy aneks do rozprawy i nie poddam go krytyce. W podrozdziale drugim rozprawy

„Zasady działania / instrukcja” przytoczone zostały zaledwie dwie sytuacje – wystawy o charakterze interaktywnym: jedna z żywych instalacji *life sculpture* Vanessy Beecroft a druga z minimalistycznej wonnej wystawy Wolfa Kahlena. Zabrakło mi w tym miejscu dłuższej gry pomiędzy wymienionymi przykładami i przede wszystkim konkluzji, wysunięcia wniosków na poczet własnej metodyki. Poleciłbym w tym miejscu doktorantce np. wsparcie się o książkę Ryszarda Kluszczyńskiego „Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu”.

Dostrzegam w konstrukcji całości tekstu bardzo ciekawy pomysł na strukturę i logiczny konspekt rozprawy, jednakże poszczególne podrozdziały jak: „e. Doświadczenie”, „f. Miejsce” a w szczególności oszczędne w drugiej części adnotacje („1. Kontekst”, „2. Współdziałanie”, „3. Wielowymiarowość”, „Czym jest dystans” – tematy w mojej ocenie niezwykle pełne i inspirujące – pozostawiają w niedosycie i wymagałyby poszerzenia o większą liczbę przykładów. Zabrakło mi przede wszystkim szerokiego kontekstu zagadnienia interaktywności, przykładów twórczości takich artystów, jak: Stelarc, Antunez li Roca, dla których tematyka działań nierozzerwalnie dotyka problemów ludzkiego ciała w kontekście technologii, użycia interfejsów łączących człowieka z maszyną a dalej z widzem. Podpowiadam dalej: twórczość Edwarda Wurma i jego koncepcja One Minute Performance, Chrisa Burdena „Rzeźby do ćwiczeń“, który uważał sam proces oglądania rzeźby za akt porównywalny z performansem, ale wciąż zachowawczym, zdystansowanym dialogiem pomiędzy obiektem a widzem; Lucy McRae australijskiej artystki, której sztuka najbliższej dotyka poruszanych przez doktorantkę tematów; dossier duetu Harrisona i Wooda i ich koncepcja relacji opartej na diagramie równobocznego trójkąta, czyli równouprawnienia *body in space with the object*.

Ogólnikowo omawiając tekst z pozycji semantycznej, układu treści, wzajemnych relacji poruszonych wątków, kompozycji rozprawy, oprawy fotograficznej, dochodzę do wniosku, że mimo niedosytu całość została uargumentowana racjonalnie. Być może niektóre rozdziały mogłyby być bardziej rozbudowane i oparte na większej liczbie przykładów. Brak mi również w rozprawie próby wnikliwego usystematyzowania tendencji, odniesień do sztuki interaktywnej i nowatorskich – innych niż opartych jedynie o własną praktykę. Język pracy jest poprawny, piśmiennictwo ujęte w Bibliografii i Netografii zadowalające, zawierające sumarycznie 22 pozycje. Są to pozycje aktualne, większość opracowana w ciągu ostatnich 20 lat. Tym niemniej wątki, które mogę uznać za istotne, wykorzystana literatura, która została przytoczona w recenzowanym tekście czy w opisie przebiegu pracy autorki – czynią bez wątpienia rozprawę nietuzinkową i ciekawą, którą osobliwie oceniam na mocną „czwórę”.

7. Ocena dorobku w kontekście rozprawy i artystycznych realiów.

W książce Ryszarda Kluszczyńskiego „Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu” czytamy: „Partycypacyjna sztuka działania prowadziła między innymi do wykształcenia się interaktywnych *environments*. Za etap pośredni w tym procesie możemy natomiast uznać formę, którą Richard Kostelanetz, analizując pogranicza wizualnych form performatywnych i teatru, określił mianem *kinetycznego environment*. Stanowi on jeden z czterech rodzajów tak zwanego przez

Kostelanetza teatru mieszanych środków („The theatre of mixed means”). Obok niego występuje tam czysty happening, happening sceniczny oraz performans sceniczny. Kostelanetz określił *kinetyczny environment* jako „ciągłe, z gruntu pozbawione końca, zamknięte pole wielosensorycznych działań, poprzez które widzowie mogą przechodzić własnym rytmem”. W opisie tym zwraca uwagę nacisk na przestrzenny charakter tego odłamu performansu oraz na jego sensoryczną multimodalność i wynikającą z niej multimedialność”.

Ale zacznijmy od początku, na początku był obiekt. „Obiekt jako przedłużenie ręki performerera“, tak Zbigniew Warpechowski sparafrazował koncepcję Bio-obiektu Tadeusza Kantora, według którego, „Bio-obiekt to aktor plus przedmiot, bio-obiekt jako autonomiczne przedłużenie żywego aktora”. Zanim jednak obiekt stał się partnerem, drugą skórą, zaczął „odczuwać” a z czasem przejmować kontrolę, był zdegradowany do nietykającego eksponatu muzealnego. Meret Oppenheim stworzyła swój przedmiot („Obiekt filiżanka”, 1936) w momencie, w którym rzeźby i instalacje stały się znakiem rozpoznawczym surrealistów. Były to wciąż „przedmioty o symbolicznym znaczeniu” (Herbert Read, 1937), ale wnosiły już coś nowego w postrzeganiu ich w sztuce. Kusily do interakcji, fetyszystycznie wabiły i kontestowały dotychczasową muzealną bezużyteczność eksponatów zamkniętych w gablotach. Twórczość Patrycji Piwosz to nieustanne kontestowanie znaczeń i przeznaczeń. Dzieło nie jest już bytem odosobnionym, ma być wielowymiarowe, interdyscyplinarne i w trybie czuwania. Jej obiekty z założenia mają pełnić funkcję narzędzia wielozadaniowego. Nie są już li tylko kostiumem czy dekoratorem, są obiektem, który w ruchu rekonfiguruje cykl zdarzeń, bywa rodzajem otwieracza do sejfu skrytych znaczeń. Bardzo często kostiumy doktorantki – w pojęciu poza modowym oczywiście – nie zostały stworzone, aby pomagać aktorowi, tancerzowi, performerowi; nie podtrzymują życia, nie sprawiają, aby było ono łatwiejsze. Inaczej niż w przypadku Moon Ribas – artystki cyborga, która wszczepiła sobie na stałe obiekt w ciało: mikrosensor sejsmiczny, dzięki któremu pozyskała dodatkowy sens: odczuwania drgań sejsmicznych ziemi. Odczuwanie tych wibracji natomiast jest bodźcem do jej tanecznych performansów. Obiekty doktorantki bywają wadliwe, krępujące ruch i blokujące nabyte umiejętności, lub po prostu nie pozwalają na wykorzystanie wyuczonego warsztatu scenicznego. („The shape of our body”, 2019). Wadliwy kostium ogranicza ruchy profesjonalnych performerów, tancerzy, krępuje i limituje ich zasięg. Z drugiej strony obiekty te generują nowy, nieodkryty dotąd ruch, przez swą dysfunkcję kreatywnie ukazują nową, unikatową jakość, wynikającą z niesubordinowanego ruchu. To, co wydaje się najciekawsze w pojawiających się nowych możliwościach obiektu to to, że ma przeszkadzać. Upośledzić performerera i wymusić na nim realne przekroczenie granic psychofizycznych. Uczy poniekąd funkcjonowania na nowo, oferuje przewrotność w zachowaniu i niweczy ustalone tradycyjne metody. Przewrotność obiektów Ribas i Piwosz podkreśla jedno: ewolucję wykreowaną przez pewną nienormatywność. A nienormatywność budzi lęk, wprowadza dyskomfort, tym bardziej kiedy pojawia się w przestrzeni publicznej. Performansy doktorantki często dodatkowo wnoszą cenny, terapeutyczny aspekt. Zwracają uwagę na wykluczenie i dyskryminowanie dysfunkcji, binarności czy wprost osób społecznie wykluczonych z życia publicznego. Protezopartnerzy zobligowani są czasami do wypunktowania tych treści. Poprzez performans twórca unaocznia często społeczną znieczulicę, skłonności, brak empatii. Podobnie uświadamiająco działały obiekty Stelarcza i np. jego performans „Ping Body”, który wykonywał w „kostiumie” – złożonym z technologicznej tkanki, systemu do stymulowania

mięśni, podłączonego do sieciowego interfejsu kontrolowanego przez widzów. Ta interaktywna symbioza widza, performerera i technologii czyniła każdą ze stron równouprawnioną, i niestety, ukazywała potworne skłonności ludzi biorących udział w performans.

„Czujące Struktury. Czy dzieło zaczyna odczuwać, kiedy w jego bliskości pojawia się odbiorca?”. Przyznam, że pierwszym skojarzeniem po przeczytaniu tego tytułu był performans „Rhythm 0” Mariny Abramović z 1974. Przewrotność tego działania polegała na tym, że to artystka stała się obiektem, z którym można było robić wszystko, używając którychś z 72 przedmiotów leżących na stole. Przedmioty podzielone były na dwa zbiory: do zadawania przyjemności i do zadawania bólu. Odbiorca bardzo szybko zapomniał o tym, że „Obiekt czuje” i przeszedł do jego torturowania. Działania Piwosz oczywiście nie są tak radykalne i pozostają w sferze podprogowego, delikatniejszego współodczuwania czy współdziałania. Posiadają jednak pewną spójność: wnoszą nowy kontekst i uświadamiają istniejące bariery i dyskryminujące społeczne zachowania. Bioskafandry Patrycji Piwosz nie są również immersyjne czy interaktywne w pojęciu np. typowym dla twórczości Stelarc’a. Są to pojęcia przynależne nowym technologiom, wirtualnej rzeczywistości, rzeczywistości 3–7 D. Liszajoskafandry doktorantki dotyczą jednak nas na innym poziomie, obciążają skojarzeniami i niewygodną pamięcią. Przyrównałbym je do medytacyjno – refleksyjnej muszli ślimaka, niewygodnej strefy komfortu, która według założenia doktorantki, ma zapraszać do zżycia się z nimi. W mojej opinii doktorantka przymusza jednak swoją sztukę do tego, aby była interaktywna, choć nie musi bo spełnia inne kryteria. Doktorantka chciałaby, aby jej prace zapraszały do interakcji, aby kusily przechodnia do dotknięcia i sprawiały wrażenie przyjemnych. W moim poczuciu niektóre z nich budzą odwrotne odczucia: obrzydzenie i strach – i nie chciałbym tu wartościować tych prac, a jedynie zwrócić uwagę na ich inny aspekt. Zrakowaciale buty, z których sączą się i wylewają anatomiczne wnętrzości, wzbudzają mieszane uczucia. Kolorowe kompozycje z poduszek, kojarzą się również z modelami pleśni, hubą, strukturą bakterii, wydzielinami czy chorobami dermatologicznymi. Materiały użyte przez doktorantkę mieszają się. Organiczne włosy i sierść z materiałami sztucznymi: silikonem, nylonem z recyklingu. Materiał bardzo często kontrastuje z formą i kolorem. Kolor z jednej strony działa przyciągająco – aksamitne, futrzane powierzchnie „Obrastaczy” wabią jak u Meret Oppencheim, z drugiej zaś forma daje odwrotny efekt obrzydzenia i odrazy („Martwica mózgu” 2018, „Czyściec” 2017, „Wykwitniki” 2018, „Dziki drzewko” 2018). Twórczość pani Piwosz przywołuje skojarzenia z malarstwem Francisa Bacona, z abakanami Magdaleny Abakanowicz, lalkami Hansa Bellmera, twórczością Justyny Koeke czy Iwony Demko, ale również z dziełami niewygodnych projektantów mody, takich jak Alexander McQueen. „Kokonmuflaże” (2014), czyli połączenie kokonu z kamuflażem, to quasi rzeźbiarskie formy określające funkcje kamuflażu, osobistych stref komfortu, mających dawać poczucie bezpieczeństwa i ciepła, które kamuflują również wspomnienia, dają „grubą skórę”, pod którą zaszywamy wspomnienia. Lucy McRae australijska artystka, której sztuka, jak mówi: „potyka się o zdrowie, naukę i medycynę – pracując w tandemie; wzajemnie się uzupełniając”. McRae tworzy kolorowe, pluszowe szpitalne maszyny służące do kompresji ludzkiego ciała – performatywnej fizjoterapii pomagającej leczyć nawet haffobię, czyli strach przed kontaktem fizycznym z drugim człowiekiem. Maszyno-skafandro-maskotki symulują uścisk człowieka,

ubezważniające przytulanie zbawienne na psychikę. Ten rodzaj performatywnej, wielowątkowej społecznej fizjoterapii łączy w moim mniemaniu twórczość McRae, Demko, Kloeke i Piwosz. Ta naturalna empatia rozhermetyzowuje sztukę w ogóle, funkcje obiektu rozbudzają potencjał „wielosensorycznych działań, poprzez które widzowie mogą przechodzić własnym rytmem”, o czym pisał Ryszard Kluszczyński, uwrażliwiają społecznie, oswajają, a czasem działają terapeutycznie. Dorobek Patrycji Piwosz jest imponujący, złożony i pouczający. Pobudza zmysły, skłania do refleksji i pobudza kreatywność. Z optymizmem będę obserwował rozwijającą się karierę doktorantki, której z tego miejsca wróżę jak najlepszą przyszłość.

8. Konkluzja recenzji.

Konfrontując raz jeszcze dorobek kandydatki z własnymi interpretacjami i próbami analizy jej twórczości, dokonując zestawienia wynikających z tego uogólnień i wniosków z osobistym doświadczeniem, oraz kierując się ustawą z dnia 14 marca 2003 roku (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytule naukowym, oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, stawiam wniosek o przyznanie Pani Patrycji Piwosz tytułu doktora w dziedzinie Sztuk Plastycznych, w dyscyplinie artystycznej Sztuki Piękne.

Materiały, które otrzymałem, a więc rozprawa doktorska, dokumentacja dorobku artystycznego spełniają wymogi stawiane przez ustawę. Praca teoretyczna, jak i artystyczna – wsparta materiałem ilustracyjnym, dokumentacją i bibliografią – są bez wątpienia oryginalną propozycją poznawczą, twórczą, potwierdzającą w pełni bardzo wysokie kompetencje kandydatki, jej znajomość tematu, problematyki.

W związku z powyższym wnioskuję wobec Rady Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu o nadanie Pani Patrycji Piwosz stopnia naukowego doktora sztuki.



Dr hab. Artur (Arti) Grabowski