

Poznań, 18.11.2021 r.

Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP
Pracownia Sztuki w Przestrzeni Społecznej
Katedra Interdyscyplinarna
Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań
skrytka pocztowa 191

Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Elżbiety Wysakowskiej-Walters
sporządzona w związku z przewodem doktorskim
otwartym na Wydziale Komunikacji Multimedialnej
Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Podstawowe dane o Kandydatce:

Pani Elżbieta Wysakowska-Walters (ur. 19.06.1974 r. w Gdyni) w latach 1994-1997 studiowała filologię angielską na Uniwersytecie Gdańskim, w latach 2002-2004 na Exeter University, w latach 2002-2003 na Plymouth College of Art & Design, w latach 2005-2008 komunikację audio-wizualną na Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Tytuł magistra uzyskała 16 czerwca 2011 roku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Obecnie jest zatrudniona na stanowisku asystentki w Katedrze Metod Sztuki na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2012-2018 studiowała na Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich UAP. Rozprawę doktorską przygotowała pod kierunkiem prof. dr hab. Sławomira Sobczaka.

Ocena jakości i rozmiaru dorobku artystycznego Kandydatki:

Elżbieta Wysakowska-Walters w swobodny i przekonujący sposób posługuje się różnymi

mediami, łącząc te bardziej tradycyjne – jak rysunek czy malarstwo, z tzw. nowymi mediami – jak chociażby wideo. Zrealizowała wiele projektów wyróżniających się konceptualną oszczędnością, a także subtelnością. Prace Wysakowskiej-Walters wyróżnia poetyckość.

W dossier artystki znajdziemy zarówno książkę artystyczną (*Notatnik alchemika*, 2008) oraz książkę multimedialną (*kuczkiLas*, 2009), film wideo (*The Room*, 2008; *Tija*, 2008; *Zachowaj znaczenie*, 2010; *Śpiąc na linie*, 2011), wideo-instalację (*Nadwyżka*, 2008), film animowany (*My Brain*, 2007), obiekt (*Amulet*, 2012; *Kula*, 2013), blog (*Witch Trial*, 2010) oraz realizacje dźwiękowe (*Udział w szkicach do Wyspiańskiego*, 2019). W dyplomowym projekcie, pt. *Kozioł ofiarny* (2011) Wysakowska-Walters wykorzystwała technologię GPS. Artystce zależało bowiem na przypadkowych przechodniach, na tych, których telefony odbierały właściwy sygnał, a którzy nie stanowią publiczności galerii sztuki i muzeów. Zainteresowanie to widoczne jest również w jej pracy doktorskiej.

Wysakowska-Walters interesuje się językiem, co widać w pracy *Nie wszystko jest czuwaniem otwartych oczu* (2006), a zwłaszcza idiomami językowymi, które – tak jak angielskie określenie *sleeping on a line* – stało się inspiracją przywołanej już pracy *Śpiąc na linie*. „Badanie etymologii wyrażenia w kontraście ze współczesnymi warunkami, czy współczesną sytuacją otwiera pole do – twierdzi artystka – refleksji i dokumentacji współczesnych zjawisk w kulturze”.

Z kolei takie realizacje jak *Udział w akcji rotacji* (2019), *Krakowskie pogotowie artystyczne* (2019), *Ślub z Kazimierzem* (2019), czy *O czym marzą drzewa* (2019), to działania z obszaru performance, podejmowane w ramach niesformalizowanej grupy artystycznej Re-Publika Artystów, przeprowadzającej akcje w krakowskiej dzielnicy Kazimierz. Wysakowska-Walters występuje w tych działaniach zazwyczaj w podwójnej roli: artystki oraz inicjatorki-kuratorki. Happeningi Re-Publiki Artystów są wspierane przez miasto Kraków oraz radę dzielnicy Kazimierz. W ostatnim z wymienionych tu projektów, czyli w *O czym marzą drzewa* (2019) mieszkańcy kazimierskiego Placu Nowego zostali potraktowani jak tytułowe „marzące drzewa”, ponieważ w przekonaniu artystki tworzą oni system podobny do korzeni, budując tkankę miasta i zasilając je swoją energią. Stają się oni – przywołując słowa z autokomentarza autorki – „niewidoczni, niewidzialni w mieście wypełnionym przyjezdnymi”. I choć Wysakowska-Walters zwraca uwagę na konflikt między mieszkańcami-„drzewami” a „przyjezdnymi”, to wydaje się, że problem turystyfikacji krakowskiego Kazimierza spowodował znacznie więcej napięć społecznych i wywołał więcej szkód, niż te, które w

swoim projekcie dostrzega autorka. Dotykamy tutaj problemu, który Dean MacCannel nazywa „przestrzenią turystyczną”¹. „Przestrzeń tę można nazwać scenerią turystyczną, scenografią lub po prostu inscenizacją, zależnie od tego, jak dalece ów pokaz – pisał MacCannel – nastawiony jest na turystów”². Warto tu podkreślić fakt, że Kazimierz jest przykładem jednej z pierwszych zgentryfikowanych dzielnic w Polsce, zaś skala gentryfikacji jaką ciągle jeszcze można dostrzec w śladach po „korzeniach”, jakie zapuścili powojenni mieszkańcy tej żydowskiej niegdyś dzielnicy, nie ma swojego odpowiednika w żadnym innym mieście. Sprawia to, że należy tu mówić nie tyle o gentryfikacji, co raczej supergentryfikacji³. Jej narzędziem stała się skrajnie skomercjalizowana kultura żydowska oraz „artystyczna” aura, czy też sznyt. Finansowe wsparcie projektów Re-Publiki Artystów przez miasto Kraków oraz zaangażowanie w nie rady dzielnicy skłania do stawiania pytań o intencje władz samorządowych, które zwykle – jak wiadomo – „inwestują” w „rewitalizację” (oznaczającą de facto gentryfikację), której dokonuje się za pomocą projektów z obszaru szeroko rozumianej kultury. Innymi słowy, w tego rodzaju projektach konieczne jest – jeśli nie chcemy wspierać gentryfikacji – przeświecenie interesów wszystkich aktorów społecznych.

Interdyscyplinarne projekty Wysakowskiej-Walters otwarte są na rozmaite interakcje; odbiorcy otrzymują od artystki gotowe narzędzia, których mogą swobodnie używać, a nawet je modyfikować. Testują je wspólnie z autorką w procesie użytkowania, które „polega – jak to określił Stephen Wright – na zmianie przeznaczenia dostępnych sposobów i środków bez starań o wejście w ich posiadanie”⁴, i które „rzuca radykalne wyzwanie przynajmniej trzem potężnym instytucjom pojęciowym współczesnej kultury: widzowi, kulturze eksperckiej oraz własności”⁵. Uobecnianie projektów Wysakowskiej-Walters wymaga uruchomienia

¹Dean MacCannel, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2005, s. 38.

²Tamże.

³Por. Łukasz Drozda, *Uszlachetniając przestrzeń. Jak działa gentryfikacja i jak się ją mierzy*, Warszawa 2017; *Gentryfikacja. Burżuazja wraca do centrum*, „Przegląd Anarchistyczny” nr 11 wiosna/lato 2010; Dorota Groyecka, *Gentryfikacja Berlina. Od życia na podśluchu do kultury caffè latte*, Gdańsk 2014; Ruth Ellen Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, Sejny 2004; Harvey David, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, Warszawa 2012; Piotr Juskowiak, *Przestrzenie wspólnoty. Filozofia wspólnotowości w perspektywie badań nad miastem postindustrialnym*, Poznań 2015; *Miejskie transformacje*, red. Natalia Krzyżanowska, Natalia Nowak, Toruń 2015; Veronika Sinewali, *Gentryfikacja. Lokatorzy w ogniu wojny społecznej*, Poznań 2010; Jarosław Urbański, *Odzyskać miasto. Samowolne osadnictwo, skłóting, anarchitektura*, Poznań 2004.

⁴Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, Warszawa 2014, s. 199.

⁵Tamże, s. 117.

wrażliwości oraz zaangażowania publiczności.

Elżbieta Wysakowska-Walters współpracowała z takimi instytucjami jak Art Museum Modern Art Hünfeld w Hünfeld, Terminal Art Gallery, Austin Peay State University w Clarksville, Museum of Contemporary Art MACZUL w Maracaibo, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Galeria Imaginarium w Łodzi, EPAC – European Public Art Center w Łodzi, Galeria Wschodnia w Łodzi, Galeria ON w Poznaniu, Fórum Eugénio de Almeida w Évora, Galerii BWA w Jeleniej Górze, Paradox Fine Art European Forum w Granadzie, Bezalel Academy of Arts and Design w Tel Awiwie, Sapienza The University of Rome w Rzymie, Unesco A.poRT w Incheon. Index Art Center w Newark, Droitwich Mail Art w Droitwich, Ospizio Giovani Artisti w Rzymie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria 2 Światy w Krakowie czy Miesiąc Fotografii w Krakowie. Uczestniczyła w Mediations Biennale w Poznaniu oraz 4th Moscow Biennale of Contemporary Art w Moskwie, a także w takich festiwalach jak CologneOFF – Cologne International Videoart Festival w Łodzi, Fotofestiwalu w Łodzi (2009, 2010), European Art Media Festival w Osnabrück, Light Move Festival #2012 w Łodzi oraz Poznań Design Festival. Jakość i rozmiar dorobku artystycznego doktorantki są w pełni wystarczające w kontekście przeprowadzenia przewodu doktorskiego.

Ocena pracy doktorskiej mgr Elżbiety Wysakowskiej-Walters – dzieła artystycznego oraz części opisowej tego dzieła:

Interdyscyplinarny oraz interaktywny charakter ma również dzieło artystyczne mgr Elżbiety Wysakowskiej-Walters, pt. *Nuda Niepokój Gnijące Jabłko* (2021), które przybrało formę słuchowiska (w interpretacji aktorki Małgorzaty Białek, udźwiękowione przez Erwina Jeneralczyka). Tekst instrukcji artystycznej w formie słuchowiska wraz z odautorskim komentarzem, jest efektem prowadzonych przez artystę badań w latach 2014-2018, pod kierunkiem prof. dr hab. Sławomira Sobczaka w ramach Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich UAP. Realizacja składa się z sześciu „komentarzy”. Artystka rezygnuje z produkcji artefaktów, co współbrzmi ze słowami Claire Bishop, która nawiązując do Guy Deborda, stwierdziła: „niemal całkowite nasycenie rynku obrazami sprawia, że praktyka artystyczna nie może się już zasadać na konstruowaniu obiektów, które mogą być konsumowane przez pasywnego widza”⁶.

⁶Claire Bishop, *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015, s. 33.

W pracy pisemnej, pt. *Nuda, niepokój i gnijące jabłko. Rzecz o interakcji i partycypacji w sztuce*, mgr Elżbieta Wysakowka-Walters podjęła rozważania dotyczące procesu twórczego, czyniąc tym samym przedmiotem dysertacji namysł nad jego przebiegiem. W tym swoistym „notatniku z podróży” (jedna z części została zatytułowana *Dziennik Pokładowy Artysty*) autorka odwołuje się do badań z dziedzin psychologii oraz neurobiologii. W postawie doktorantki odnaleźć można iście feyerabenderowskie podejście do metod naukowych. Paul Feyerabend uważał, że świat współczesnej nauki jest dziełem sztuki stworzonym przez rzemieślników/naukowców. Zdaniem autora *Przeciw metodzie*: „tym, co stwierdzamy w trakcie życia poprzez eksperymenty i prowadzone badania, nie jest jednolite ujęcie zwane «światem», «bytem» lub «rzeczywistością», ale szereg odmiennych odpowiedzi, z których każda stanowi szczególną (i nie zawsze wyraźnie zdefiniowaną) rzeczywistość dla tych, którzy ją wykreowali”⁷. Praca Wysakowskiej-Walters jest przede wszystkim zapisem eksperymentu przeprowadzonego na sobie, będącego efektem zainteresowania wpływem aktywności ścieżek dopaminergicznych na poziom twórczy. Eksperyment służy wypracowaniu takich narzędzi, które mogą stać się użyteczne również dla innych. Nie jest to jednak do końca projekt autoetnograficzny, choć można w nim, rzecz jasna, odnaleźć elementy autoetnografii. Przedmiotem dociekań doktorantki są jedynie uwarunkowania kulturowe, nie zaś ekonomiczne, polityczne i społeczne, które zwykle podejmuje autoetnografia. Artystkę interesują przede wszystkim artystyczne aspekty pracy twórczej. Rozprawa Wysakowskiej-Walters, choć oczywiście jest pracą teoretyczną, jest czymś znacznie więcej niż tylko odautorskim komentarzem do słuchowiska. Stanowi ona jego uzupełnienie czy też dopełnienie. W jej lekturze zacierają się granice między sztuką a teorią. Zwraca na to uwagę już sama forma, na którą zdecydowała się autorka. Typografia oraz layout nawiązują do tradycji poezji wizualnej i konkretnej. Zgadza się z autorką, która sięga do słów Anny Nasiłowskiej, że tworzenie dzieła sztuki i pisanie – to w gruncie rzeczy ten sam proces. Praca Wysakowskiej-Walters przybiera kształt książki unikatowej.

Dziennik Pokładowy Artysty – fragmenty notatek dają czytelnikowi wgląd w warsztat czy też kuchnię introspekcyjnego projektu Wysakowskiej-Walters. I tak okres od 24 października do 27 lutego 2017 roku doktorantka poświęciła „stopniowemu zwiększaniu aktywności synaptycznej w mózgu”. Artystka używała takich metod jak „rozbieganie puzzli” („zadania konwergencyjne”), „rozbieganie pomysłów na części” („zadania dywergencyjne”), „myślenie krok po kroku” („zadania horyzontalne”), „naturalne, medytacyjne myślenie” („zadania

⁷Paul Feyerabend, *Przeciw metodzie*, Warszawa 2021, 450-541.

emergentne”), „automatyczna reakcja, przeczucia” („zadania intuicyjne”), „regulacja procesów fizjologicznych”, „obserwacja cyklu pracy i odpoczynku”, „tworzenie kolektywów wiedzy”. Kluczowe wydają się słowa autorki zanotowane 8 grudnia 2014 roku w Collegium Altum: „Chcę być polem mojego eksperymentu”. I jest nim. Zapiski z Kuczek to zajmująca lektura o nieustających próbach wyzwolenia procesu twórczego, w samotności, w zaciszu pracowni oraz na warsztatach z miejscowymi. Czytamy o związanych z tym wzlotach i upadkach, porażkach, psychicznym i fizycznym zmęczeniu.

Artystka przytacza swój artykuł pt. *O sztuce współczesnej – krytycznie i twórczo*, który ukazał się w gazecie „W Uniejowie”, nr 64 (2015). Czytamy w nim: „Przeciętny student Akademii Sztuk Pięknych niesiony jest przekonaniem, że to co tworzy jest i będzie ważne dla ogółu. Jednak bardzo szybko okazuje się, że wernisaże gromadzą wąskie grono znanych sobie osób. Z czasem, ta wzajemna adoracja staje się niewygodna. Przynajmniej tak stało się w moim przypadku” (s. 43). Galeria i wernisaż słusznie kojarzą się jej z „klaustrofobicznym doświadczeniem”. „Pozbawiona cienia, biała, czysta, sztuczna przestrzeń jest oddana technologii estetyki. Dzieła sztuki są zamontowane, powieszono, rozłożone dla studiowania. Ich czyste powierzchnie są nietknięte przez czas i jego koleje. Sztuka istniejąca tu w rodzaju wieczności pokazu i jakkolwiek wiele mówi się o «okresach» (późny modernizm), nie ma jednak czasu. Ta wieczność daje galerii – ironizował Brian O’Doherty – status podobny otchłani: aby tam się dostać, musisz być już martwy. Istotnie, twoje własne ciało jest tu dziwnym meblem, wyraźnie zbytecznym intruzem. Ta przestrzeń podsuwa myśl, że oczy i umysły są tu mile widziane, zaś zajmujące ją ciała nie. Lub też zaledwie tolerowane jak ruchome manekiny dla przyszłych badań”⁸. Dlatego Wysakowska-Walters szuka odbiorców poza przestrzeniami wystawowymi. Realizuje efemeryczne działania w mieście, czekające na przypadkowych przechodniów. „Dlaczego galerie świecą pustkami? Gdzie jest odbiorca? Czy my artyści posługujemy się językiem, którego nikt nie rozumie? Dlaczego w demokratycznym kraju, który z zasady szanuje prawa człowieka, dochodzi jednak do aktów wykluczenia? Wiedza nie jest dostępna wszystkim w takim samym stopniu. Sztuka współczesna jest wyłącznie obecna w dużych miastach, a co z mniejszymi miejscowościami? Czy są tam odbiorcy gotowi, żeby podjąć wyzwanie dialogu z artystami?” (s. 63). W kontekście ostatnich napięć na polsko-białoruskiej granicy „szanowanie praw człowieka” w Polsce stało się mocno dyskusyjne. Ale dyskusyjne jest ono również w krajach Europy Zachodniej, np. we Francji (jeśli przywołać pacyfikację protestów

⁸ Brian O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015, s. 20.

Ruchu Żółtych Kamizelek). A sztuka wszędzie pełni funkcję dystynktywną. Bywanie na wernisażach jest znakiem uprzywilejowania i klasowej dominacji. W interesujący sposób pisał o tym Didier Eribon: „Zamiłowanie do sztuki to coś, czego człowiek się uczy. Ja się nauczyłem. Żeby wejść do innego świata, do innej klasy społecznej i zdystansować się od tej, z której wyszedłem, musiałem przejść proces niemal pełnej reedukacji. Zainteresowanie sztuką i literaturą łączy się z pozytywną, świadomą bądź nieświadomą, oceną własnej osoby, ponieważ odróżnia nas od tych, którzy nie mają dostępu do kultury, wiąże się z «dystynkcją» (w sensie zajęcia oddalonej pozycji), kontynuowaną dla Ja i samooceny, wobec innych – klas «niższych», «niekulturalnych». Ileż razy w moim późniejszym życiu, będąc na wystawie, koncercie czy przedstawieniu operowym, mogłem stwierdzić, do jakiego stopnia – wyznaje autor *Powrotu do Reims* – ludzie oddający się najbardziej «szlachetnym» praktykom kulturalnym wydają się czerpać z tego samozadowolenie i poczucie wyższości, dające się wyczytać w dyskretnym uśmiechu, w ułożeniu ciała, w sposobie mówienia ze znawstwem i afiszowaniu swojej swobody – wszystko to wyraża społeczną radość z tego, że są tacy, jacy być powinni, że należą do uprzywilejowanego świata ludzi mogących się szczycić korzystaniem ze sztuki «wyrafinowanej», Zawsze mnie to onieśmiało, niemniej próbowałem się do nich upodobnić, zachowywać się w sytuacji estetycznej tak, jakbym urodził się jak oni, przejawiać tę samą co oni dezynwolturę”⁹.

Okres od 26 lutego 2017 roku do 15 marca 2018 roku artystka poświęciła „inkubacji”. Był to czas „nudy” i „nietworzenia”. Czas „wyciszenia”, „dryfowania”, „snucia się”. Artystka prowadziła wówczas jedynie notatki. Efektem rocznej „inkubacji” było 40 „nowych pomysłów prac” i 20 „luźnych pomysłów”. Roczny okres nietworzenia w systemie produkcji artystycznej podporządkowanej współczesnemu obiegowi sztuki, jawi się jako komfort, na który nie każdy może sobie pozwolić. Analizując pracę w systemie „projektowym” Kuba Szreder w książce *ABC Projektariatu* pisał: „Napięcie związane z ciągłą aktywnością zawodową przenika wszelkie dziedziny życia, rozwarstwa je wedle szalonych rytmów narzuconych przez deadline’y”¹⁰. Bo udział w obiegu wiąże się przecież ze zobowiązaniami – terminami, które ustalamy z kuratorami z dużym wyprzedzeniem, deadline’ami, które spędzają nam sen z powiek, i które z większym czy mniejszym powodzeniem udaje nam się przekładać. Czy możemy pozwolić sobie na odmowę udziału w systemie kapitalistycznej nadprodukcji artystycznej bez konsekwencji w postaci wypadnięcia z obiegu i zniknięcia ze sceny? Otóż

⁹Didier Eribon, *Powrót do Reims*, Kraków 2019, s. 93-94.

¹⁰Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016, s. 84.

nie. Bo jak zauważył Kuba Szreder: „Jeżeli cyrkulujesz, to jesteś. Jeżeli nie cyrkulujesz, to cię nie ma. Ruch to życie. Spoczynek oznacza społeczną śmierć. W obiegu się nie zostaje. W obiegu się bywa”¹¹. I dalej: „Projekty robi się w celu utrzymania się w obiegu. A bycie w obiegu umożliwia robienie nowych projektów, które znowu są punktem wyjścia do jeszcze kolejnych przedsięwzięć. Z racji ciągłego przepływu obieg cechuje strukturalna amnezja. Nieważne co się robiło rok czy dwa wcześniej. Liczy się tu i teraz. I tak koło się zamyka. Obieg jest ucieleśnioną tautologią. Samozwrotnym urządzeniem, którego ruch napędza własną dynamikę”¹². Dodatkowo wielu artystów funkcjonuje w systemie akademickim, w którym wszystkich nas obowiązuje parametryzacja, z czym wiąże się konieczność corocznego raportowania swojego dorobku do odpowiednich rejestrów ministerialnych. W akcie sprzeciwu wobec komercjalizacji oraz w proteście przeciw manipulacjom rynku sztuki Gustaw Metzger ogłosił lata 1977-1980 *Latami bez sztuki*¹³. I tu pojawia się ciekawe pytanie: jak akademik funkcjonujący w biurokratycznej dyscyplinie instytucji uniwersytetu podporządkowanego neoliberalnemu dyskursowi konkurencyjności miałby wpisać do systemu POLon udział w takim strajku, gdyby zdecydował się dziś odpowiedzieć pozytywnie na podobne wezwanie? Jak zainicjować strajk w sztuce? Sprytny i kreatywny akademik zapewne szybko znalazłby satysfakcjonujący ministerialnych biurokratów sposób. Najprościej wpisać taki strajk po prostu jako projekt artystyczny. Problem w tym, że przestaje on być wówczas strajkiem i staje się kolejnym punktem w dorobku artysty. Problem w tym, że strajkujących w taki sposób artystów trudno byłoby potraktować poważnie. Cóż, Gustav Metzger raczej nie mógłby pracować na polskiej akademii, w reżymie parametryzacji. No właśnie. Tu pojawia się pytanie o to, jak zaraportować w POL-onowych tabelach „okres inkubacji”? Pytanie to jest o tyle ważne, że od 2018 roku, w którym Elżbieta Wysakowska-Walters podjęła pracę etatową w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i obecnie musiałaby się już z nim zmierzyć.

„Konieczność organizowania zbyt wielu projektów – pisał Kuba Szreder – skutkuje wypaleniem, które jest naturalną reakcją obronną przeciążonej duszy w wyczerpanym ciele”¹⁴. Raczej nie dlatego organizujemy zbyt wiele projektów, że tak doskonale odnajdujemy się w roli stachanowców sztuki i cierpimy na niedosyt bodźców jakie zapewnia samorealizacja na tym polu. Projektariacka praca i symboliczne za nią wynagrodzenie

¹¹ Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016, s. 84.

¹² Tamże.

¹³ Por. *Gustav Metzger*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2007.

¹⁴ Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016, s. 84.

wymusza specyficzny sposób funkcjonowania, prowadzący do samowyzysku, który w zamian zwykle nie oferuje nawet cienia ekonomicznego bezpieczeństwa. Dlatego w autoetnograficznej czy raczej introspekcyjnej pracy Elżbiety Wysakowskiej-Walters zabrakło mi kontekstu klasowego oraz ekonomicznego. Inaczej mówiąc: jak to możliwe, że autorka mogła pozwolić sobie na roczny „okres inkubacji” nie łącząc tego etapu pracy nad doktoratem z najemną pracą zarobkową (o której nic nie wspomina)? Bo praca nad projektem, praca twórcza, nie dzieje się w próżni. Determinują ją różnego rodzaju zewnętrzne, socjalne uwarunkowania, którym podlegamy i które wyznaczają nasz status ekonomiczny oraz zawodowy. Klasowe uprzywilejowanie z gruntu zapewnia pożądany poziom bezpieczeństwa, a tym samym potrzebny do tworzenia spokój. Ekonomiczne upośledzenie zaś powoduje ciągłą niepewność, a tym samym wieczną życiową szarpaninę, rzutującą na aktywność w polu sztuki i zwykle szybko prowadzi do decyzji o jego opuszczeniu.

Kolejną częścią pracy *Nuda Niepokój Gnijące jabłka / Część praktyczna / Instrukcja artystyczna w formie słuchowiska do swobodnego rozpowszechniania* zaczyna się od deklaracji artystki, że rezultatem jej eksperymentu nie jest „receptura twórczości”. Autorka podkreśla, że jej dzieło, czyli instrukcja o nazwie *Nuda Niepokój Gnijące Jabłka*, jest pracą artystyczną, która funkcjonuje niczym „technologie siebie”, sięgając tym samym do teorii Michela Foucaulta. „Foucault tłumaczył, że technologie siebie – pisze Wysakowska-Walters – pozwalają ludziom na osiągnięcie pewnego stanu, na przykład szczęścia, mądrości, doskonałości, nieśmiertelności. Jest to możliwe dzięki wykonaniu pewnej ilości operacji na własnym ciele, duszy, myślach, postępowaniu, czy sposobie bycia. Autor podkreślał również, że człowiek może dokonać tego własnymi środkami lub z pomocą innych. Jeśli zastosujemy tezę Foucault w sztuce to dzieło, w takim ujęciu, będzie bezpośrednio oddziaływać na wewnętrzny stan odbiorcy i prowokować go do jakiejś zmiany” (s. 62). Nie zapominajmy jednak o tym, że „technologie siebie” w ujęciu Foucaulta, to – obok „technologii rynku” – główne technologie władzy, wiążące się z pojęciem rządomyślności. „Foucault twierdzi, iż wraz z nastaniem ery neoliberalizmu jako określonej filozofii politycznej pojawiła się – pisał Jerzy Stachowiak – nowa formuła władzy, której jedną z zasadniczych cech jest wprowadzenie wzoru «przedsiębiorcy samego siebie»¹⁵. Ma on być, podkreślał Stachowiak, „zwieńczeniem i jednocześnie cechą charakterystyczną teorii kapitału

¹⁵ Jerzy Stachowiak, Pedagogizacja medialna i wzór „przedsiębiorcy samego siebie”, „SOCIETAS/COMMUNITAS”, nr 2 (16) 2013, s. 144.

ludzkiego, która pojawiła się w neoliberalizmie typu amerykańskiego”¹⁶. Termin Foucaulta, powstały na użytek analizy neoliberalnego upodmiotowienia, Kuba Szreder przeniósł na rozszerzone pole sztuki i powiązał z pojęciem „mikroprzedsiębiorczości”. „Przedsiębiorca siebie podejmuje indywidualną odpowiedzialność za osiągnięcie sukcesu, do którego dąży z całych sił. Traktuje on wszystkie, nawet najbardziej intymne, sfery doświadczenia i cechy osobowości jako zasoby, które należy pomnażać i rozumnie inwestować z myślą o przyszłym zysku. Tym samym przedsiębiorca siebie «ekonomizuje» siebie, swoich bliskich i współpracowników, a instrumentalna racjonalność – pisał Szreder – przesłania wszelkie inne sposoby wartościowania”¹⁷. Wydaje się, że działania Wysakowskiej-Walters z Uniejowa i Kuczek, podejmowane z zaprzyjaźnionymi artystami i miejscową publicznością oraz dziećmi, przynajmniej te które zostały przytoczone w jej dysertacji, są akurat zaprzeczeniem foucaultowskich pojęć interpretowanych przez Stachowiaka i Szredera. „Nawiązując jeszcze raz do Foucault – *Nuda Niepokój Gnijące Jabłko* może funkcjonować – pisze artystka – jak serum prawdy; lub gra z samym sobą. Używając słowa gra, nie myślę o krotchwili, czy dziecinnej zabawie. Przeciwnie. Uważam, że my – nasze wnętrza, nasze myśli, nasze koncepcje świata – to ostatni bastion oporu wobec politycznej władzy. Dlaczego narzędzia rozwijające relacje ze sobą samym (Foucault mówi o stosunku Siebie do Siebie) są pilnie potrzebne i niezbędne politycznie. I jeśli szukać sensu *Nudy Niepokoju Gnijących Jabłek*, to chciałabym, żeby nim był tryb poszukiwania – stały i ciągły. Ale również świadomość faktu, że umysł każdego z nas jest wyjątkowy i nikt, nigdy nie odbierze nam naszych myśli i wyobraźni” (s. 62). Artystka kładzie tu nacisk głównie na aspekt etycznej pracy jednostki nad samą sobą, co zdaniem Cezarego Rudnickiego, nawiązującego do Foucaulta właśnie, wymaga określonego sposobu bycia. „Aby go wykształcić, jednostka – pisał Rudnicki – musi działać na sobie samej, poznawać siebie, kontrolować się, doświadczać, doskonalić, zmieniać”¹⁸. Niemniej wydaje się, że Wysakowska-Walters w rozumieniu foucaultowskiego pojęcia „technologii siebie” pomija neoliberalny kontekst, którego analizie ono służy, a koncentruje się jedynie na introspekcji, wewnętrznych przeżyciach podmiotu, które towarzyszą procesowi twórczemu.

Wysakowska-Walters określa swoje dzieło jako „instrukcję artystyczną”, lokując je w tradycji Fluxusu. Tym co różni je od instrukcji artystycznej jest – przywołując słowa autorki: „teoria,

¹⁶ Tamże.

¹⁷Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016, s. 69.

¹⁸Cezary Rudnicki, *Jeśli mówić prawdę to tylko w sierpniu. Etyka jako polityka*, „Praktyka Teoretyczna”, Numer 4(22)/2016, s. 175.

która leży u jej podstaw”. „Stworzona przeze mnie instrukcja jest regulowana trój etapową metodą generacji idei. Wymaga bezwarunkowego zaufania sobie i zmusza do oduczania się nie tylko sztuki, czy sztuki widzenia, ale ogólnego pojmowania i syntezy informacji. Moja instrukcja wyłoniła się z eksperymentu, który przeprowadziłam na sobie i ślady tego eksperymentu są wyraźnie widoczne w jej budowie. *Nuda Niepokój Gnijące Jabłko* to subwersywne narzędzie, które kieruje nas poza własne granice myślenia, ku wolności. Jako instrukcja artystyczna jest – deklaruje Wysakowska-Walters – samodzielny dziełem działającym wewnątrz odbiorcy”. (s. 63). Instrukcja składa się ze wstępu i trzech etapów. Są to kolejno: „Początek podróży” („Komentarz pierwszy”), „Archipelag niepokoju” („Komentarz drugi”, „Komentarz trzeci”, „Komentarz czwarty”), „Wyspa nudy” („Komentarz piąty”), „Rafa gnijących jabłek” („Komentarz szósty”). Uwagę zwraca poetycki charakter instrukcji, której kolejne części mają jednak na celu aktywowanie określonych sieci funkcyjnych w różnych obszarach mózgu (np. w „Archipelagu niepokoju” uruchomione zostają funkcje motoryczne mające pobudzić mózdzek). Nie bez znaczenie jest również sposób oddychania uczestników/użytkowników.

Podtytuł rozprawy Wysakowskiej-Walters *Rzecz o interakcji i partycypacji w sztuce* jednoznacznie wskazuje, że sytuuje ona swój projekt w obszarze sztuki partycypacyjnej, sztuki relacyjnej, sztuki społeczności (czyli powstałej na przełomie lat 60. i 70. tzw. *community arts*, dla której wyzwaniem było zwiększenie dostępności do sztuk pięknych mniej uprzywilejowanej części widowni), w przypadku której „indywidualny twórca przyjmuje rolę osoby wydobywającej – jak to określiła Bishop – kreatywność ze «zwykłych» ludzi”¹⁹.

Instrukcja Wysakowskiej-Walters jest utworem czy raczej projektem (Claire Bishop uważa „projekt” za kluczowe pojęcie dla sztuki powstałej po 1989 roku., ponieważ „aspiruje do tego, by dzieło sztuki traktowane jako skończony obiekt zastąpił otwarty, poststudyjny, badawczy, rozciągnięty w czasie i zdolny do formalnych przekształceń proces społeczny”²⁰) o formie słuchowiska, który może być odtwarzany w różnych miejscach, w dowolnej przestrzeni. Jednak powstała ona, zdradza autorka, z myślą o realiach Galerii Bronowice krakowskiej ASP, która mieści się w Galerii Handlowej w Bronowicach. Jest to o tyle znaczące, że Wysakowskiej-Walters zależy nie tylko na publiczności bywającej na wystawach, ale zwłaszcza tej przypadkowej, będącej akurat na zakupach, zaskoczonej i zaciekawionej tym

¹⁹Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015, s. 289.

²⁰Tamże, s. 340.

co się wydarzy. Praca Wysakowskiej-Walters jest wymagająca. Wymaga przede wszystkim oddania, zaufania czy też zawierzenia artystce, otwartości, poświęcenia uwagi oraz czasu odbiorców, czy raczej – mówiąc językiem Stephena Wrighta – użytkowników. A jak wiadomo, w dzisiejszych realiach zinstytucjonalizowanego odbioru sztuki, trudno jest utrzymać na dłużej uwagę widza. Przy galeryjnych standardach, do których przyzwyczyli nas biennale, festiwale, a zwłaszcza targi sztuki – 55 minut to niemalże wieczność, to znacznie więcej czasu niż poświęcamy imprezie, a nawet całemu muzeum, łącznie z wizytą w muzealnej kawiarni oraz księgarni.

Spokojny, hipnotyczny głos Małgorzaty Białek, aktorki Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu i Teatru Współczesnego w Krakowie. Delikatne dźwięki w tle autorstwa Erwina Jeneralczyka, wybijające się na pierwszy plan gdy narratorka milknie, a następnie przechodzące – w kolejnych częściach utworu – w wyraziste bity. Różne, zmienne stany i nastroje, pobudzające naszą wyobraźnię. Słowa i dźwięki. I sugestywne pejzaże, kreowane za pomocą tych prostych środków. Projekt-słuchowisko Wysakowskiej-Walters cechuje szacunek wobec słuchaczy-użytkowników. Artystka wymaga od nich przede wszystkim zatrzymania się i dania projektowi szansy. W zamian oferuje wspólną podróż: „Archipelag Niepokoju”, „Krater Strachu”, „Wyspa nudy”, „Rafa Gnijących Jabłek”. Podróż, która nie wiadomo gdzie się skończy. Ci, którzy nie odnajdą się w zaproponowanej poetyce – szybko odpadną. Użytkowanie, przekonuje Wright, jest „w istocie podobne do zapyłania – użytkownicy są jak pszczoły, wywołują trudne do oszacowania efekty zewnętrzne”²¹. Artystka nie zostawia uczestników, po udziale w eksperymencie, samym sobie, ale decyduje się na wspólne przeprowadzenie ewaluacji projektu, oferując tym samym przepracowanie całego procesu. Ważny jest dla niej feedback uczestników, wszelkie ich refleksje, zapamiętane przez nich odczucia, stany i obrazy, liczy na wspólne dzielenie się zdobytymi doświadczeniami. Służy temu dyskusja przeprowadzona w grupach podzielonych na pięć czteroosobowych zespołów w technice World Cafe. „Współpraca konsensualna – pisała Bishop – jest wartościowana wyżej od artystycznego mistrzostwa i indywidualizmu, bez względu na to, do czego dany projekt ma doprowadzić, czy na to, co w rzeczywistości osiąga”²².

Konkludując: Pracę doktorską pani mgr Elżbiety Wysakowskiej-Walters, pt. *Nuda Niepokój*

²¹Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, Warszawa 2014, s. 58.

²²Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015, s. 46.

Gnijące Jabłka cechuje wysoki poziom artystyczny. Stanowi ona istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej. Pani Elżbieta Wysakowska-Walters zaprezentowała oryginalne dokonanie artystyczne, wykazując jednocześnie ogólną wiedzę teoretyczną w dziedzinie sztuki, dyscyplinie „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki”, a ponadto posiada umiejętności do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej, a więc praca doktorska spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 z dnia 14 marca 2003 r. (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2018 r., poz. 1668, z późn. zm.) i wynika wprost z art. 179 ust. 7 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2018 r., poz. 1669, z późn. zm.). Zarówno praca doktorska jak i wcześniejsze osiągnięcia artystyczne Kandydatki w pełni uzasadniają nadanie jej stopnia doktora sztuki w dziedzinie j.w. Dlatego z całym przekonaniem wnioskuję dopuszczenie pracy doktorskiej do publicznej obrony oraz o przyznanie pani mgr Elżbiecie Wysakowskiej-Walters stopnia naukowego doktora.

Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP



Poznań, 18 listopada 2021