

Dr hab. Artur Grabowski

Kierownik Pracowni Sztuki Performance

Wydział Intermediów / Katedra Zjawisk Sztuki

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra Arkadiusza Piętaka,
zatytułowanej „Potrzymaj mi piwo...i patrz. Ironia jako strategia
artystyczna, w kontekście wybranych prac twórców rzeźb kinetycznych”,
w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych
w dyscyplinie sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Malarstwa
i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.
Promotor: dr hab. Łukasz Skąpski prof. AS.
Promotor pomocniczy: dr Mikołaj Iwański.

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

1. Opis relacji kandydata i recenzenta.
2. Opis materiału na podstawie którego powstała recenzja.
3. Ocena ogólna.
4. Znaczenie problematyki podjętej w recenzowanej rozprawie.
5. Struktura rozprawy.
6. Ocena merytoryczna rozprawy teoretycznej, znaczenie i kwestia nowatorstwa w ujęciu problematyki.
7. Ocena dzieła będącego przedmiotem doktoratu – w kontekście rozprawy i artystycznych realiów.
8. Konkluzja recenzji.

1. Opis relacji kandydata i recenzenta.

Pan Arkadiusz Piętaś jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, uzyskał dyplom magistra sztuki na kierunku Realizacja Obrazu Filmowego, Telewizyjnego i Fotografia – obrona w roku 2006 w pracowni prof. Stefana Wojneckiego. Jego promotorem był dr Krzysztof Baranowski. W dniu 2 lipca 2018 roku Rada Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów w Szczecinie wszczyła jego przewod doktorski, w którym promotorem jest dr hab. Łukasz Skąpski, a promotorem pomocniczym dr Mikołaj Iwański.

Z twórczością Arkadiusza Piętaka po raz pierwszy zetknąłem się podczas Festiwalu *inSPIRACJE* w Szczecinie w roku 2007, którego był współorganizatorem. Od tego czasu nasze drogi krzyżowały się wielokrotnie, podczas różnych wydarzeń artystycznych. Od mniej więcej dekady wnikliwie śledzę dynamicznie rozwijającą się karierę artystyczną doktoranta. W swoim dorobku magister Arkadiusz Piętaś ma liczne realizacje performance, happeningi w zakresie fotografii i rzeźby; jest autorem licznych instalacji oraz prac o charakterze interdyscyplinarnym. W pracach doktoranta szczególnie jest mi bliska ironia i wątki absurdu, również źródła inspiracji sięgające ruchów: Dada i Fluxus, na które powołuje się teraz w pracy teoretycznej. Swoją opinię opieram na powyższych doświadczeniach, pokrewnych zainteresowaniach oraz dokumentacji udostępnionej mi podczas przewodu. Dorobek artystyczny kandydata prezentuje się poważnie zarówno w aspekcie ilości, intensywności, jak i wagi poruszanych zagadnień. Moja wiedza na temat tego dorobku oraz formalnego wykształcenia, doświadczenia zawodowego kandydata 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 podstawie dostarczonych mi miarodajnych i kompletnych materiałów. Wydrukowi rozprawy doktorskiej towarzyszy dokumentacja wymagana w procedurze – kwestionariusz osobowy, kopie dokumentów i biografia artystyczna, świadcząca o szerokich zainteresowaniach kandydata i jego licznych, międzynarodowych doświadczeniach oraz osiągnięciach z zakresu sztuki, pogranicza eksperymentu i sztuki. Dokumentacja fotograficzna dorobku artystycznego oraz dokumentacja fotograficzna części artystycznej pracy doktorskiej – dyptyku instalacji kinetycznych.

3. Ocena ogólna

Przedłożona mi do recenzji dysertacja doktorska oraz dokumentacja przygotowana przez Pana magistra Arkadiusza Piętaka jest opracowaniem, które należy ocenić jako ogólnie zadowalające. Jest to komplet stanowiący dowód orientacji autora w zakresie i terminologii sztuki intermedialnej, historii sztuki i zagadnień warsztatowych związanych z realizacją instalacji, które są częścią artystyczną doktoratu. Podjęty w pracy teoretycznej i artystycznej temat jest aktualny i istotny dla definicji sztuki intermedialnej, jednakże analizę problematyki uważam za powierzchowną a użytą argumentację oraz wnioski za opracowane nie w pełni wyczerpujące. Część artystyczną doktoratu z kolei oceniam jako dzieło opracowane na wysokim poziomie warsztatowym, zrealizowane w ramie dojrzałej koncepcji własnej

praktyki, mającej istotny wpływ na poszerzenie idiomu instalacji interaktywnej i kinetycznej („interwencyjnej” – o czym później) w sztuce.

4. Znaczenie problematyki podjętej w recenzowanej rozprawie.

Podjęta w rozprawie „Potrzymaj mi piwo...i patrz. Ironia jako strategia, w kontekście wybranych prac twórców rzeźb kinetycznych” problematyka dotyczy wątków: ironii, absurdu, interaktywności, instalacji site-specific, motywów pokrewnych – obecnych w twórczości artystów związanych w ruchem Dada oraz Fluxus. Doktorant opiera swoją analizę tych zagadnień na przykładach prac artystów przedstawionych w publikacji oraz na przykładzie własnej twórczości. W swoich rozważaniach doktorant poszukuje odpowiedzi na pytania dotyczące ukrytych aspektów kreatywności w sztuce absurdu. Jego badania nad funkcją rzeźby kinetycznej w przestrzeni miejskiej obejmują zarówno aspekty technologiczne, jak i natury czysto estetycznej oraz społecznej.

5. Struktura rozprawy.

Recenzowana rozprawa liczy 22 strony. Dysertacja składa się ze Wstępu, trzech rozdziałów: pierwszy odnosi się do historii i tradycji ruchu dadaistów, których doktorant wyznacza jako swoich protoplastów w twórczości. W rozdziale drugim doktorant opisuje technologiczne aspekty instalacji i obiektów będących częścią praktyczną doktoratu. Wskazuje najistotniejsze zjawiska i twórczość subiektywnie wybranych przez siebie artystów, którymi inspirował się przy realizacji dzieła. Ironicznie opisuje przypadkowe sytuacje, które miały znaczący wpływ na przebieg procesu powstawania prac. Rozdział trzeci to krótkie dywagacje i lapidarne analizy pojęć *sztuka, rzecz, projekt, artysta*. W rozdziale tym znajdują się również krótkie podrozdziały: „Praca artystyczna/Odbiorca”, „Krytycy”, „Świat sztuki”, „Strategia”, całość rozdziału jest swoistym manifestem doktoranta i krytyką wybranych faktów związanych z funkcjonowaniem artystów w świecie sztuki. Dysertację wieńczą Bibliografia oraz Zbiór ilustracji.

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

Rozprawa „Potrzymaj mi piwo... i patrz. Ironia jako strategia artystyczna, w kontekście wybranych prac twórców rzeźb kinetycznych” jest dość nierówna w zakresie i w zawartości, literatura przedmiotu dobrana dość powierzchownie i arbitralnie, doktorant rehabilituje się jednakże w części artystycznej doktoratu – o czym później. „Potrzymaj mi piwo...i patrz” to zakłęcie, które niczym tremolo werbla zapowiada bonanzę. Odbiorca wstrzymuje oddech i skupia wzrok na prowokatorze. Z tego nie można się już wycofać. Nadzieja, że improwizowana sztuczka, zagranie *va banque*, może mieć wymiar „Fontanny” Duchampa jest silniejsza. Teraz albo nigdy, to moje pięć sekund, rzucam się z tego mostu bez planu, ładu i składu. Muszę przyznać, że doktorant od lat konsekwentnie trzyma się takich wytycznych – spektakularnego, ironicznego blamażu – i często odnosi sukcesy. Tytuł zapowiada ciekawą lekturę, lecz – niestety, z żalem – muszę stwierdzić, że pozostawia czytelnika w niedosyć.

W rozdziale pierwszym doktorant przekrojowo przypomina historię ruchu Dada, skompresowaną do kilku suchych faktów: manifestu Tristana Tzary, powstania Teatru Voltaire, genezy słowa Dada, którego genealogia do dzisiaj jest niejednoznaczna; koneksji z futurystami i nade wszystko postaci Marcela Duchampa. Rozumiem intencje doktoranta i przeznaczenie rozdziału, w którym pragnął on wskazać źródła, z którymi utożsamia swoją twórczość; sugerowałbym jednak, jako recenzent, rozwinięcie rozdziału o kilka dodatkowych wątków. Wskazania np. większej ilości przykładów, rozwinięcia pojęć: absurdu w sztuce, instalacji kinetycznych site-specific, nawiązania do twórczości takich artystów, jak Rebecca Horn, Roman Signer, Nam June Paik, Cezary Bodzianowski, Kristof Kinter, Jimmie Durham, Bernhard Leitner, Gordon Monahan, Roi Vaara, Jean Tinguely; do analizy mechanizmu powtarzalności w twórczości Harrisona & Wooda, na którą doktorant się – skądinąd – powołuje; dźwiękowej rzeźby pomnikowej, obiektu fortepianu (jako głównego elementu w obu instalacjach) wykorzystanego dotychczas w pracach innych artystów („Tsunami piano” Ryuichi Sakamoto, „Pianodrome” Tima Vincenta-Smitha i Matta Wrighta, „The Piano Mill” Bruce’a Wolfe’a i zespołu, „Crystal Rain” Kawai, „Concert for Anarchy” Rebecca Horn, Takahiro Matsuo, „Cloud Piano” David’a Bowen’a, „As Slow as Possible” John’a Cage’a); po egzegezę roli np. błazna w sztuce polskiej; czy wreszcie artystycznego „trollingu” tkanki miejskiej – tak typowego dla twórczości doktoranta. Tematy i terminologię powiązane z twórczością można by mnożyć w nieskończoność i aż szkoda, że doktorant nie przywiązał do nich większej uwagi.

We wspomnianym rozdziale znajdziemy natomiast kilka refleksji i tez. Zgodzę się z doktorantem, że „idee ruchu Dada są ciągle żywe i powinny odgrywać podstawową rolę w twórczości i edukacji artystycznej. Szczególnie te ironiczne, czy absurdalne mają dużą moc oddziaływania”. W kraju, w którym od stu lat wciąż żywa jest sztuka martyrologiczna, historycznie nakazana i religijnie powściągliwa, przydałaby się przestrzeń na złapanie oddechu, autoironicznego dystansu względem usztywnionego ego artysty i nade wszystko konserwatywnego odbiorcy. Być może dlatego dadaizm nie przyjął się głębiej na polskim gruncie, o czym wspomina w rozprawie doktorant. Można wskazać pokrewieństwa między manifestem Czystej Błagi Witkacego, twórczością Juliana Przybosa, Krzysztofa Niemczyka czy działalnością grupy Luxus, są to jednak przypadki nieliczne, niekoniecznie powiązane zaangażowaniem w ruch Dada. Ciekawe, ponieważ tradycja i historia ironii i komizmu w sztuce polskiej sięga średniowiecza i posiada odrębną specyfikę w skali całej Europy. Przykładem może być tradycja organizowania festiwali błazeńskich, które odbywały się bardzo często w kościołach i dotyczyły odwracania przyjętych norm i zrywania nakazów, profanacji tego wszystkiego, co uznane było za *sacrum*. „Była to parodia najbardziej istotnych i czczonych obrzędów kościelnych, padały słowa sprośne, śpiewano wulgarne piosenki i tańczono dwuznaczne tańce, stanowiące parodię modlitw i kościelnych pieśni”¹. Podczas tych profanacyjnych obrzędów ujawniał się intensywnie komizm, czasem wulgarny i gruby, a jego wyrazicielem był twórca wszelkiej nieprzyzwoitości, czyli błazen². Tego typu festiwale istniały w Polsce już w XII wieku, i dopiero w 1230 roku papież Grzegorz IX w *Breve* wysłanym do przeorów w Krakowie, zakazuje urządzania *Ludificationes horribles et*

¹ Maciej Gutowski, „Komizm w polskiej sztuce gotyckiej”

² P. Lehmann „Die parodie im mittelalter”. Monachium 1922, s. 20

obscoenas (tym samym dystansujące do rzeczywistości poczucie humoru raz na zawsze zostało przez kościół zabronione). W rozdziale drugim doktorant zdradza technologiczne aspekty wykonania instalacji części artystycznej. Dowiedzieć się możemy między innymi o funkcji przypadku, który przeradza się stopniowo w nurtującą inspirację, o „upcyclingu”, czyli przerabianiu zużytych przedmiotów ready-made i nadania im tym samym nowej, *obs ordine* funkcji: stare pianino, maszyna do wyrzucania piłek tenisowych, o historii psa Blendy – suki promotora pracy, która po każdym symulowanym aporcie przynosiła kolejną piłkę tenisową znaną w trawach krakowskich Błoi. Autor przyznaje się do inspiracji performance do-kamerowych duetu Harrison i Wood („Three Leggd”). Jako performer wskażę w tym miejscu „przewagę” inspiracji performance nad instalacją. Działanie Harrisona i Wooda wyraża się poprzez swoją bolesną obecność (autorzy mają związane ze sobą nogi, prawa noga Paula przywiązana jest do lewej Johna). Unieruchomieni w ten sposób, poniekąd współgrając, próbują uniknąć bolesnego uderzenia piłkami tenisowymi, wyrzucanymi za pomocą specjalistycznej maszyny. W instalacji doktoranta brakuje mi obecności, na co zresztą autor intuicyjnie zwraca uwagę zarówno w rozprawie, jak i na dokumentacji wideo. W dokumentacji wideo doktorant jest częścią łańcucha zdarzeń; pełni rolę łapacza piłek wyrzucanych przez maszynę, które odbijają się od strun pianina, a następnie przelatując przez metalowe koło, wpadają wprost w ręce autora. Przechwycone w ten sposób piłki lądują z powrotem w koszu wyrzutni. Również w rozprawie wspomina o możliwości zastąpienia maszyny Wojciechem Fibakiem – wielokrotnym ćwierćfinalistą turniejów wielkoszlemowych lub nawet wspomnianym wcześniej psem Blendą. Owa *Obecność* staje się kontrą, żywym przerywnikiem systematyczności i nie mam na myśli tylko fizycznej obecności człowieka, ale np. sił wyższych, żywiołów, energii, światła, wody, ognia, temperatury (vide: twórczość Yuko Mohri, Rebecca Horn). Martwy instrument skazany jest na fizyczną kondycję interaktora – swoją drogą ciekawe, kto wytrzymałby dłużej, Fibak czy Blenda? W filmie Harrisona i Wooda obecność autorów jest nadrzędna, oglądając dokumentację współodczuwamy, kibicujemy im, a dramaturgia walki utrzymuje oglądających w napięciu do końca filmu. Prosty zabieg, a tak wiele znaczeń. Para częściowo ubezwłasnowolnionych ludzi, którzy zdani na swoją atawistyczną intuicję uciekają przed artyleryjskim ostrzałem. Instalacja Piętaka pozbawiona jest tej *Obecności*. To instalacja oparta na mechanizmie domina, pół-automatyczny instrument muzyczny, który w sposób nie do końca przewidywalny wykonuje swój utwór, do momentu wyczerpania zasobu amunicji. Oczywiście, utwór za każdym razem brzmi inaczej, mimo mechanicznej powtarzalności, za każdym razem piłeczka uderza w inną strunę. Na tym jednak kończy się indywidualizacja działania. Instalacja, poza skojarzeniem z instrumentem muzycznym, nasuwa również skojarzenie z medytacyjną klepsydrą, gdzie każdy ton wybija złowieszczo utratę cennego czasu. W rzeźbiarskich instalacjach kodowanie i algorytmy zintegrowane za pomocą sterowników elektronicznych i interaktywności, są na porządku dziennym. Ożywiają metafizycznie, wprowadzając tym samym jeszcze inny aspekt *Obecności*. Ostateczny wynik nigdy nie jest ukierunkowany na z góry określony rezultat, ale raczej zakłada hybrydyzację powiązania różnych okresów, różnych technologii i dyscyplin sztuki, nauki i jej sfery idei. W ten sposób bada się nowe możliwości kontrolowania rzeźbiarskich instalacji poprzez cyfrowo

sterowane manipulacje, łączenie dźwięku, obrazu, dotykowości, interaktywności, materialności i przestrzeni.³ Doktorant wskazuje, obok Harrisona i Wooda, również Johna Cage'a, jako kolejne źródło inspiracji. Powyżej wymieniałem już kilkanaście innych, nasuwających się skojarzeń, między innymi z instalacjami japońskiej artystki Yuko Mohri, znanej na całym świecie ze swoich kinetycznych realizacji. Jej interaktywne instalacje wykrywają niewidzialne i niematerialne siły, takie jak magnetyzm, grawitacja i światło, i powodują performatywny łańcuch zdarzeń, które podnoszą tematy przypadkowości i przemijania, co nadaje im wręcz magiczną warstwę znaczeniową, nieuchwytną i absorbującą, gdzie obiekty reagują na „niewidzialne energie”, odwzorowując ich fizyczne istnienie w przestrzeni.

Obecność performerów była nadrzędna w realizacjach performance Fluxusu. Niszczenie fortepianu w spektaklach artystycznych miało miejsce podczas wydarzeń Fluxusu. Artyści biorący udział w performance wydaje się, że celowo niszczyli symbol kultury wysokiej. Dokonywali tego zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Operacje niszczenia fortepianu w trakcie koncertów stawały się podróżą eksploracyjną, podobnie jak „akt archeologii”. Najbardziej znany był spektakl „Działania fortepianowe” Philipa Cornera w 1962 roku, zorganizowany przez George'a Maciunasa w Wiesbaden, Niemcy (Schmidt 2012). W tym konkretnym przedstawieniu Corner poprosił grupę artystów o zabawę, drapanie, pocieranie i uderzanie płyty rezonansowej, szpilek, pokrowy lub przeciąganie po nich różnych przedmiotów. Spowodowało to całkowite zniszczenie fortepianu. Artyści zaangażowani w ten występ to Emmet Williams, Wolf Vostell, nam June Paik, Dick Higgins, Benjamin Patterson i George Maciunas, ale mogło być ich więcej. Nie ma pewności, czy ktoś celowo niszczył fortepian, z powodów koncepcyjnych, innych niż sama prowokacja i niekonwencjonalna gra.⁴

W dalszej części rozprawy doktorant opisuje drugą część dyptyku. Model czarnego klawisza i jego mechanizmu, wykonany w skali 10:1. Z rozbijającą szczerością przyznaje: „nie bardzo wiedziałem dlaczego i po co to robię, udałem się nawet w tym celu do psychiatry”. Dla wszystkich artystów przymusowo wprowadziłbym przed realizacją ich pomysłów konsultację u psychoanalityka. Freudowski kompleks zazwyczaj jest przewidywalny, lecz wyartykułowanie go przez specjalistę dodaje odwagi, tak ważnej przy samobójczych blamażach. Skala 10:1 też staje się pewnym ograniczeniem, uwarunkowanym wielkością samochodu doktoranta, do czego również autor się przyznaje. Wyobrażam sobie większe przeskalowanie tej instalacji, która wielkością mogłaby dorównywać kamienicom czy np. dźwigowym żurawiom. Dowiadujemy się, że zainteresowania dźwiękiem wynikają z doświadczenia w pracy w branży muzycznej (doktorant jest basistą zespołu muzycznego, również sam konstruuje instrumenty), a próba zrekonstruowania czarnego klawisza w każdym detalu, wraz z mechanizmem, stała się dla niego obsesyjną podróżą w nieznane.

Rozdział trzeci uważam za najbardziej interesujący, prowokacyjnie dyskusyjny w każdym podpunkcie i przesiąknięty czymś, co aktualnie nazywalibyśmy „językiem nienawiści”. Być może wynika to z ogólnie przyjętej konwencji manifestu z natury kontestującego

³ Adams, M. et al., 2003. The Dilemma of Interactive Art Museum Spaces. Art Education, 56(5), pp.42–56.

⁴ <https://tonymaslic.com/running-code-to-control-sculptures-in-installation-art/>

wszystko co zastane; być może z osobistych doświadczeń doktoranta, co nadaje mu ton *expose*.

Ogólnie mówiąc dostrzegam w konstrukcji całości tekstu swoisty brak pomysłu na strukturę, logiczny konspekt rozprawy – część pierwsza: historia dadaizmu, część druga: oprowadzanie po warsztacie, część trzecia: „nie zgadzam się”. Doktorant w kilku akapitach w dość naiwny sposób rozprawia się ze sztuką: „sztuka rozpraszała mrok szarego życia, bywała rozrywką, miała moc elit, służyła celom politycznym, religijnym i pozwalała rozumieć otaczający świat” a teraz w imię *wszystko już przecież było* – „artyści przestali uprawiać sztukę, zajęli się realizacją projektów i wyrobem rzeczy”... i tu doktorant nas porzuca, przechodząc zgrabnie do roli Artysty, ponownie zniewolonego przez Mecenat Ministerstw, wyznaczających kanony i słuszną linię sztuki. Doceniam jednakże ironię propozycji Arkadiusza, by wprowadzić radykalne oznakowanie kunsztu artysty klubowymi szalikami czy pasami karate. Proponuje on również budowę specjalnych więzień dla nie tyle niepokornych, co po prostu „nudnych” artystów, którzy nie skorzystali, niestety, (w domyśle – z szalika) w sposób eutanazyjny. Owi art-recydywiści powinni być „zamykani razem z krytykami, a w czasie odbywania kary artysta musiałby czytać tylko teksty krytyka, z którym odbywa karę, a krytyk pisać tylko o pracach znieawidzonego artysty”. Oba pomysły uważam za klarowne i rekomenduję je do natychmiastowej realizacji. Problematyczni dla doktoranta są również artyści „perfekcyjni, którzy osiągnąwszy szczyty doskonałości sami zamienili się w krytyków”, a tym samym forma kary powinna być adekwatna również dla takich delikwentów. W rozprawie pojawia się też dylemat czy: „artysta powinien być bogaty”, ale to niesie ze sobą niebezpieczeństwo nadprodukcji, czyli „musi też być biedny”. Wskazuje – z niepomowaną ironią – na obecne tendencje w sztuce współczesnej: „kupa gruzu do kontemplacji, instalacje z płyty paździerzowej, modny kurz”, gdzie jedyną nadzieją są fabryki zatrudniające młodych adeptów sztuki, prowadzone przez uznanych już *art celebrytów*, vide: Damien Hirst. Konkluzją podrozdziału jest poniekąd potwierdzenie postawionej wcześniej tezy: o artystach wyrobnikach, uciemnionych rzemieślnikach, realizujących obecnie projekty, a nie sztukę wysoką. Doktorant szybko przechodzi do rozprawienia się również z odbiorcą i krytykiem. Dbając o ich czas zmarnowany na analizowanie dzieł, sugeruje realizowanie prac łatwych w odbiorze – aby nie powiedzieć banalnych – co pozwoli nam wszystkim zaoszczędzić trochę czasu. W tym momencie wskazuję doktorantowi bezużyteczność funkcji krytyka, „który nie powinien używać nazbyt skomplikowanego języka” a ograniczyć się jedynie do łopatologicznego opisu, na który zresztą będzie już przecież stać każdego przeciętnego Kowalskiego. „Światem sztuki” natomiast powinna zająć się natychmiastowo prokuratura, ponieważ, jak donosi doktorant: „to pralnia pieniędzy, unikanie podatków, układ mafijny, kumoterski i kazirodczy” – i tym samym, obok nudnych więźniów, będziemy też mieli w więzieniach poważne nadwyżki kryminalistów gospodarczych, co w takiej sytuacji może doprowadzić do całkowitego unicestwienia „rynku sztuki”. Reasumując, manifest doktoranta w kilku punktach to – sztuka powinna być łatwa i rzemieślnicza, artysta powinien pochodzić z klasy średniej, krytycy są niepotrzebni, potrzebne są jednak jasne kryteria ocen i więzienia dla artystów tworzących sztukę nudną, gdzie i tak w końcu wyląduje cały świat artystyczny za swoją szemraną działalność. Z lekkim przymrużeniem oka jestem skłonny podpisać się pod powyższym manifestem. Dopisałbym tylko konieczność ponownego powołania poważnej i bogatej w uprawnienia instytucji błazna. Pierwszy „wizerunek performer” jaki odnalazłem,

to rysunek głupca na karcie 18v *Psalterza Floriańskiego* z XIV wieku – na górnym marginesie wyobrażony jest tam nagi mężczyzna, tylko w trzewikach na nogach, tańczący na zwoju floratury. Tańcząc, wygrywa – przy całej swojej niezręczności – dwoistość, nonsensowną sprzeczność obu czynności: szaleńczego tańca i zapamiętałego muzykowania.⁵ Był postacią najbardziej inteligentną, ale też błazeńsko ambiwalentną. Jego zadaniem było przewodzić obrzędowi, często o charakterze orgiastycznym, łamać prawa i wywoływać zamieszki, zaprzeczać zwyczajom i zasadom, zdrowemu rozsądkowi, ośmieszać i wyszydzać. Pełnił rolę społecznej „klapy bezpieczeństwa”, bufora, a jego działalność po prostu była społecznie potrzebna, prowadząc do rozładowania problemów i skumulowanego napięcia.

„Potrzymaj mi piwo...i patrz” to rzeczywiście zaklęcie, które niczym tremolo werbla zapowiada bonanzę, brawurę, ambaras. Artystyczna, sugestywna kompromitacja i degradacja ustalonych dotychczas norm i form. Według doktoranta najtrafniej zrealizował ową „strategię Duchamp przynosząc do galerii pisuar”, genialny gest „wynikający po części z lenistwa, po części w poczucia humoru” – bardzo odważna degradacja gestu, który wywrócił – bądź co bądź – do góry nogami sztukę XX wieku. Dalej jest jeszcze bardziej odważnie, ponieważ doktorant obarcza „Duchampa i jego swobodny, anarchistyczny gest jako przyczółek dla hochsztaplerów i proklamatorów kiczu”. Doktorant – z pewną dozą wykalkulowanej megalomanii – mianował siebie nadwornym i przebiegłym błaznem. Interweniuje i zastawia sidła na wszelakie schematy i systemy społeczne, socjalne, psychologiczne i artystyczne. Lekarstwem na całe zło będzie jedynie humorystyczny dystans, którego mu nie brakuje. „To jedyna droga, żeby zrekompensować w naszym kraju brak słońca. Dostyc ciosów w twarz szarą, sękatą dechą polskiej rzeczywistości, po każdym powrocie z jakiegoś cieplejszego kraju!”.

Deliberując ogólnikowo nad tekstem z pozycji semantycznej, układu treści, wzajemnych relacji poruszonych wątków, kompozycji rozprawy, 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, technologicznych i nowatorskich – innych niż opartych jedynie o własną praktykę. Tym niemniej wątki, które mogę uznać za istotne, wykorzystana literatura, która została przytoczona w recenzowanym tekście czy w opisie przebiegu pracy jej autora – czynią bez wątpienia rozprawę nietuzinkową i ciekawą, którą osobliwie oceniam na mocną „tróję”.

7. Ocena dzieła będącego przedmiotem doktoratu – w kontekście rozprawy i artystycznych realiów.

Część artystyczna doktoratu Arkadiusza Piętaka jest rozwinięciem dotychczasowej praktyki i zainteresowań związanych z dźwiękiem, interaktywnością, rzeźbą kinetyczną i interwencją artystyczną w mieście. Dzieło składa się z dwóch odrębnych instalacji dźwiękowo – kinetycznych (częściowo omówionych w recenzji dysertacji). Pierwsza to obwodowy system złożony z maszyny do wyrzucania piłeczek tenisowych,

⁵ Maciej Gutowski, „Komizm w polskiej sztuce gotyckiej“ Str. 43.

wnętrza pianina i łapacza. Druga, będąca w mojej opinii najcenniejszym fragmentem w doktoracie, to czarny klawisz fortepianu wraz z mechanizmem młoteczka, wykonany w skali 10:1. W poniższej recenzji skupię się głównie na tej części doktoratu, usprawiedliwiając to wcześniejszymi odniesieniami.

Półton (z dyszkantu) oktawy czterokreślnej, nr klawisza – jak zdradził mi doktorant – to ton o numerze 77. Ton *cis*, który równie dobrze może być *fis*, *gis*, *dis*, itd. Ta precyzja jest istotna, bo ukazuje hierarchie i „powagę” zrealizowanego dzieła. Nie zapominajmy, że doktorant Piętaś jest muzykiem i multiinstrumentalistą. Świadomość, jaki dźwięk powinien wybijać klawisz, jest bardzo istotna i mimo precyzyjnego określenia i tak może uderzać w „struny” o wielobarwnej alchemii. Cała reszta to „synonim radosnej brawury i tupetu”⁶, ewentualnie podejście do medium – jakby to określił antropolog Claude Levi-Strauss – majsterkowicza (*bricoleur*).

Arkadiusz Piętaś w swojej twórczości pracuje w cudownej materii ironii, kontestuje rzeczywistość, infekuje otoczenie swoim *Jestestwem*, co dla piszącego te słowa performerera w oczywisty sposób jest najistotniejsze. Tak było w kultowej już pracy „Podniesienie” – performance zrealizowany wspólnie z Kedem Olszewskim. W spektaklu za pomocą kilku balonów wypełnionych helem uniesiona została „uduchowiona” styropianowa gwiazda. Gwiazda usunięta w 1992 roku z Pomnika Wdzięczności Armii Radzieckiej w Szczecinie, która podczas performance ustawiona została ponownie w miejscu poprzedniej. Albo kiedy na maszcie, należącym wcześniej do statku szkoleniowego „Konstanty Maciejewicz”, zawisła piracka flaga; czy gest dobrożenia świetlistym mieczem rycerza Jedi pomnika Bartolomeo Colleonego; doklejenie świecącego, *macintoshowskiego* jabłka do książki trzymanej przez wieszczę Adama Mickiewicza. To, co charakteryzuje większość tych wścibskich apdejtów (z ang. *update*) historycznych monumentów, to precyzyjne określenie tonu kontekstu. Każda interwencja Piętaśa wyklucza przypadek, stawia otoczenie w konsternacji, nie zapominając przy tym o komizmie sytuacyjnym, często irytującym co bardziej konserwatywnych odbiorców. Ta zanurzona w oparach absurdu „pomnikoterapia”⁷, nadaje roli Piętaśa funkcję nadwornego błazna ceremonii. W 1918 roku Richard Huelsenbeck napisał, że Dadaizm „wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości [...] ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche”⁸ Tej zuchwałości nie brakuje właśnie naszemu doktorantowi – i chwala mu za to.

Scenograficzne przeskalowanie wybranego elementu klawisza z mechanizmem młoteczka, dbałość o każdy milimetr obiektu, mieści się natomiast w kategorii klasycznej przyjemności estetycznej. Konsultacje przeprowadzone z lutnikiem, pieczołowite odtworzenie procesu wykonania, są oczywiście niezwykle cenne i pouczające, ale celowość upatruję jednak na innym polu.

Wielki klawisz wraz ze swym mechanizmem będzie w planach nomadyczną instalacją o nieograniczonych możliwościach ekspozycyjnych, głównie site-specific. Dźwiękowym, przeskalowanym „szafotem” rodem z filmu „King Size” Juliusza Machulskiego. Instalacja ustawiana może być w taki sposób, by młoteczek uderzał np. w głowę pomnika Fryderyka III

⁶ Jed Rasula „Dada”

⁷ Magdalena Wicherkiwicz, katalog festiwalu inspiracje, 2009 r.

⁸ „Manifest dadaistyczny” (1918), przeł. Z. Klimowicza, w „Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa”, wybór i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1996, s. 293.

w Szczecinie, czy w głowę „Myśliciela” Rodina, „Chopina”, budynki opinii publicznej, okna instytucji kulturalnych, czy – przepraszam za wyobraźnię performerów – w plecy samobójcy stojącego na moście. Ton 77 – wszystko jasne. Ta nieograniczona nomadyczność instalacji, wygrywająca nieskończenie wiele dźwięków, na nieskończenie wielu strunach różnych gam interpretacji. Czasem *piano*, czasem *forte* (wł. „cicho i głośno”), gdzie *forte-piano* będzie niczym innym jak od-dźwiękiem, komentarzem – często krytycznym – oburzonego społeczeństwa. Clavicembalo!⁹ Kinetyczny monument poprzez wrodzoną interaktywność generuje nie tylko dźwięki wywołane uderzeniem młoteczek, lecz szeregi skojarzeń z toporem, natrętnym palcem wybijającym olśnienia, Taranem Trojańskim, żyrafą, wymierającym dinozaurem kultury.

Dadaści czerpali garściami z bezużyteczności, rzeczy bezwartościowych, ich podstawowym narzędziem była prześmiewczość i przewrotna pomysłowość, pociąg do nieprzewidywalnych skutków wynikających z interaktywności dzieła. Ten policzek uważam za najpiękniejszy aspekt zbiorowej terapii sztuką.

Podejrzewam, że Calvin Tomkins nie byłby jednak zadowolony z klawisza Piętaka.

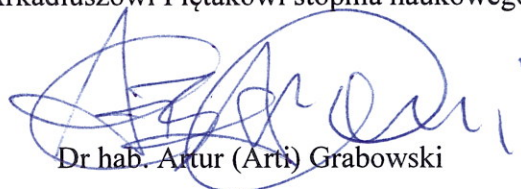
Uszczypliwie pisał on, np. o instalacjach Man Raya: „rzeźbom Man Raya brakuje duchampowskiej zmyślności, niedopowiedzenia i niejednoznaczności; są wizualnymi dowcipami, których sens dociera natychmiast, nie wywołując żadnych fal w mózgu”¹⁰, ale idąc dalej za Michelelem Tapie – i tak „liczy się tylko kreatywność jednostki!”.

8. Konkluzja recenzji.

Konfrontując raz jeszcze dorobek kandydata z własnymi interpretacjami i próbami analizy jego twórczości, oraz jego działalności na gruncie publicznym, a zwłaszcza akademickim, dokonując zestawienia wynikających z tego uogólnień i wniosków z osobistym doświadczeniem, oraz kierując się ustawą z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym, oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, stawiam wniosek o przyznanie Panu Arkadiuszowi Piętakowi tytułu doktora sztuk plastycznych.

Materiały, które otrzymałem, a więc rozprawa doktorska, opis i dokumentacja pracy artystycznej, opis dorobku artystycznego oraz dorobku z zakresu teorii sztuki, opis działalności popularyzatorskiej i organizacyjnej, spełniają wszystkie wymagania stawiane przez ustawę. Praca teoretyczna, jak i artystyczna – reprezentowana materiałem ilustracyjnym, dokumentacją i bibliografią – są bez wątpienia oryginalną propozycją poznawczą, twórczą, potwierdzającą w pełni moje wyrobione przez lata przekonanie o bardzo wysokich kompetencjach kandydata, jego znajomości tematu, problematyki.

W związku z powyższym wnioskuję wobec Rady Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie o nadanie Panu Arkadiuszowi Piętakowi stopnia naukowego doktora sztuki.



Dr hab. Artur (Arti) Grabowski

⁹ Curt Sachs „Historia instrumentów muzycznych”.

¹⁰ Calvin Tomkins, dz. Cyt., s. 58.