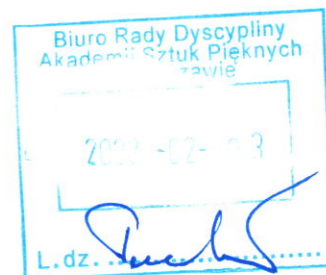


Poznań, 23.01.2022 r.

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



**Recenzja pracy doktorskiej pana mgr Piotra Wysockiego
sporządzona w związku z przewodem doktorskim
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie**

Podstawowe dane o Kandydacie:

Pan Piotr Wysocki (ur. w 1976 r. w Dębnie) uzyskał tytuł magistra sztuki w 2008 roku w Pracowni Malarstwa prof. Jarosława Modzelewskiego oraz w Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej prof. Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 2018-2019 studiował w Szkole Wajdy w Warszawie, w pracowni Marcela Łozińskiego. Mgr Piotr Wysocki przygotował pracę doktorską pod kierunkiem prof. Grzegorza Kowalskiego.

Ocena jakości i rozmiaru dorobku artystycznego:

Piotr Wysocki jest jednym z najbardziej przeze mnie cenionych i zarazem najciekawszych artystów swego pokolenia. „Artysta – jak to trafnie ujął Stanisław Ruksza – tworzy instalacje wideo, filmy dokumentalne, akcje, performance, w których ukazuje ludzi w konfrontacji z własnymi słabościami, analizując ich walkę/zetknięcie z rzeczywistością w kontekście uwarunkowań kulturowych, społecznych norm, bądź angażując ich w swoje działania”¹. Wysocki w odważny i

¹ Stanisław Ruksza, *Wstęp. Wolność na własną rękę*, [w:] *Piotr Wysocki. Kamery skierowane do wewnątrz*, kat. wyst., CSW Kronika, Bytom 2011, s. 7.

bezkompromisowy sposób podejmuje takie tematy jak patriotyzm i nacjonalizm, homofobia, transpłciowość i transfobia, niepełnosprawność, transformacja i nierówności społeczne, islamofobia i warunki życia w polskich obozach dla uchodźców czy subkultury młodzieżowe. „Wierzę, że sztuka musi mieć sens i rolą artysty jest – wyznał artysta – angażowanie się w życie społeczne”². Wysocki konfrontuje widzów z sytuacjami, które wymykają się stereotypowemu ujęciu problemów społecznych, zmuszając odbiorców do podważenia czy też zakwestionowania własnych przekonań. Skłania ich do przepracowania dotychczasowego sposobu myślenia, do przedefiniowania i zajęcia nowych pozycji światopoglądowych. Jest niezwykle uważnym i wrażliwym obserwatorem, co istotne w przypadku twórcy filmów dokumentalnych. „Film, także dokumentalny, nie jest po prostu «odbiciem rzeczywistości», «obiektywnym» obrazem tego «co jest». Filmowanie jest zawsze – pisali Jakub Majmurek i Agnieszka Wiśniewska – pewnym procesem poznawczym – myślowym ujmowaniem świata (rzeczywistości społecznej, politycznej, ekonomicznej) za pomocą obrazów”³. Niemniej filmy Wysockiego przekraczają granice dokumentu, w konsekwencji czego trudno je jednoznacznie zaklasyfikować. Artysta wykorzystuje język sztuki wideo, co sytuuje jego projekty w znacznie bardziej otwartym na eksperyment polu sztuk wizualnych, posiadającym własną, bogatą tradycję. „Sztuka wideo to dziedzina rozproszona i nomadyczna, która, jak się ostatecznie okazało, problematyzuje granice oddzielające sztukę od innych praktyk społecznych oraz granice międzyrodzajowe i międzymedialne w samym polu sztuki nie po to, aby ostatecznie znaleźć – pisał Ryszard W. Kluszczyński – dla siebie odmienne miejsce w tym polu, ale żeby ustanowić swój migracyjny charakter”⁴. Znaczący jest sposób prezentacji filmów. Wysocki wchodzi w dialog z przestrzenią wystawową, jak w przypadku swej pracy dyplomowej, pt. *Zbliżenie* (2008), wielokanałowej prezentacji pokazanej w nieczynnym Kinie Relax w Warszawie, czy *Krzyża* (2011), wideo-instalacji składającej się z 14 zamontowanych na ścianie monitorów, na których można zobaczyć sceny z filmu *Czuwaj* (2010), układających się w formę tytułowego znaku. Filmy Wysockiego skutecznie wymykają się jednoznaczному przyporządkowaniu do konkretnej dziedziny; w sztukach wizualnych zawsze będą postrzegane jako „dokumenty”, zaś w polu filmu dokumentalnego jako „artystyczne” eksperymenty.

2 O związkach parkoura, historii i sztuki, wywiad: z Piotrem Wysockim rozmawia Maglarena Mazik, [w:] *Piotr Wysocki. Kamery skierowane do wewnątrz*, kat. wyst., CSW Kronika, Bytom 2011, s. 13.

3 Jakub Majmurek Agnieszka Wiśniewska, *Wstęp. Dokumenty polityki*, [w:] *Polskie kino dokumentalne 1989-2009. Historia Polityczna*, pod redakcją Agnieszki Wiśniewskiej, Warszawa 2011, s. 8.

4 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka wideo – od rozproszonej autonomii do rozproszonej wszechobecności. Wprowadzenie do historii i estetyki wideo*, [w:] *Wideo w sztukach wizualnych*, pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Tomasza Załuskiego, Łódź 2018, s. 14.

„Czuwaj”. Taki neon pojawił się nad wejściem do opuszczonego salonu gier w Lublinie, gdzie artysta prezentował swój film pod tym właśnie tytułem. „Czuwaj” to harcerskie pozdrowienie, mające przypominać o konieczności zachowania czujności, o stałej gotowości do czynu. Tym właśnie słowem można opisać twórczość Piotra Wysockiego.

W filmie pt. *Ojczyzna* (2005) artysta koncentruje się na grupie dzieci z Domu Kultury w Warszawie, których nauczyciel muzyki przygotowuje do patriotycznego „spektaklu poetycko-muzycznego”, pt. *Ojczyzna..* Warto dodać, że Piotr Wysocki był zatrudniony w tym samym domu kultury jako nauczyciel plastyki. Praca „pana od muzyki” nad patriotycznym przedstawieniem wzbudziła zainteresowanie Wysockiego ze względu na osobliwy charakter prób, do złudzenia przypominających tresurę. Wysocki postanowił więc wziąć kamerę i nagrać zaobserwowane sytuacje. Film jest kręcony „z ręki”, w sposób charakterystyczny dla wielu realizacji z obszaru *video art*. Dzieci ćwiczą wykonanie *Roty* Marii Konopnickiej, powtarzając w nieskończoność te same fragmenty pieśni. Zaaferowany nauczyciel muzyki w swym patriotycznym uniesieniu powtarza: „Jeszcze raz! Jeszcze raz!”, nie dostrzegając absurdu sytuacyjnego w śpiewanych przez dzieci słowach „*Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz / Ni dzieci nam germanił, / Orężny stanie hufiec nasz, / Duch będzie nam hetmanił.*” Oglądając film *Ojczyzna* możemy zobaczyć niewinne twarze dzieci (jedna z dziewczynek jest ubrana w strój komunijny), wykrzywające się w grymasie nienawiści do wroga. Słowa *Roty* oraz pokrzykiwania nauczyciela (np. „Ania, głośniej!”) zostały przetłumaczone na język niemiecki. Pokazując ten film studentom – a warto go dziś pokazywać, bo w kontekście obecnego patriotycznego, czy raczej nacjonalistycznego wzmożenia nie utracił niczego ze swej aktualności – zwracam uwagę przede wszystkim na czujność artysty, który w swoim zakładzie pracy dostrzegł temat i w umiejętny sposób go wykorzystał.

Szerokim echem nie tylko w środowisku sztuk wizualnych odbił się film *Aldona* (2005), pokazany na indywidualnej wystawie Piotra Wysockiego w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w 2006 roku. Jest to filmowy portret Aldony Wiśniewskiej i Darka. Aldona Wiśniewska to przybrane nazwisko głównej bohaterki. „Rzadkie imię i częste nazwisko – tak jest najlepiej, pięknie, ale i – zwróciła uwagę Maria Poprzęcka – zwyczajnie zarazem”⁵. A Darek to jej partner. Film *Aldona* był również kręcony z ręki, przy czym obraz jest bardziej stabilny i cechuje się znacznie wyższą jakością niż *Ojczyzna*. Sceny nad wyraz prozaične. I prozaiczna, wydawałoby się, miłosna historia. Bohaterka, przygotowując obiad, opowiada o swoim życiu. Jej słowa trudno zrozumieć, bo wypowiedzi są nieskładne. Momentami trzeba się wręcz posiłkować napisami – tłumaczeniem na język angielski.

⁵ Maria Poprzęcka, *M jak miłość*, [w:] Piotr Wysocki. *Kamery skierowane do wewnątrz*, kat. wyst., CSW Kronika, Bytom 2011, s. 18.

Bohaterka mówi o swojej sytuacji ekonomicznej, która jest trudna, co widać już chociażby po wysłużonych sprzętach gospodarstwa domowego oraz skromnych meblach. Dlatego zmuszona jest korzystać z pomocy społecznej. Opowiada o Darku, o tym co on robi gdy wraca zmęczony po pracy w warsztacie do domu. Ogień kuchenki gazowej, na której Aldona smaży kotleta, kontrastuje z ogniem palników, których Darek używa w pracy w warsztacie. Najzwyklejsza, wydawałoby się, rodzina. Z tradycyjnym podziałem ról społecznych. Dopiero gdy kamera koncentruje się na twarzy Aldony dostrzegamy jej męskie rysy. W kolejnych scenach widzimy Aldonę już bez peruki. Opowiada o terapii hormonalnej jaką przeszła w 2003 roku i o jej konsekwencjach. Kolejne sceny kręcono w łazience. Kamera towarzyszyła przygotowaniom Aldony do wyjścia z domu. Golenie twarzy przerywane scenami szkicowania. Autorem rysunku jest Darek. Rysowanie to jego hobby. Ponoć denerwuje się gdy mu nie wychodzi – w tle słychać głos bohaterki. Wkraczamy w meandry intymnej relacji łączącej Aldonę z Darkiem. Zwyczajna sytuacja nagle przestaje być zwyczajna, bo nic tu do siebie nie pasuje. Relacja łącząca Darka z Aldoną, zwłaszcza zaś jego hobby, nie pasują do „męskiej” profesji, do szorstkiej z pozoru powierzchowności pracownika warsztatu. Aldona zakłada rajstopy. Robi makijaż. Uwagę zwracają tanie kosmetyki. W tym samym czasie rysunek Dariusza nabiera kształtów. Widzimy już, coraz wyraźniej, że będzie to postać Jezusa o wyjątkowo androgynicznych rysach. I znów – religijna tematyka, wyraźnie bliska Dariuszowi, nie przystaje do dominujących wyobrażeń o osobach LGBT+. Oglądając ten film ze studentami często odnoszę się do prac innej absolwentki słynnej Kowalni, do cyklu Katarzyny Kozyry, pt. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*. To świat modnych gejowskich klubów, drogich kosmetyków oraz ubrań, pełen teatralnego blichtru i splendoru, do którego Kozyrę wprowadza słynna berlińska *drag queen*, Gloria Viagra. Gdy myślimy o doświadczeniach osób nieheteronormatywnych, widzimy je raczej przez pryzmat europejskich metropolii niż ubożego mieszkania na polskiej prowincji. Aldona zakłada kolczyki. Wychodzi zamykając za sobą drzwi do bezpiecznej przestrzeni prywatności. W tym momencie słyszymy wyzwiska jakimi bohaterkę filmu Wysockiego obrzuca w centrum Warszawy przygodny kibol. Wyrywając się do bitki straszy Aldonę Wiśniewską policją. Nie powstrzymuje go nawet obecność kamery. Bo tutaj, w Polsce, to on czuje, że jest u siebie. To wyjątkowo mocna, zamykająca film scena, dzięki której wiemy z czym musi się mierzyć bohaterka w swoim codziennym życiu. Jak wiele ono ją musi kosztować. Nie musimy chyba przypominać, że żyjemy w kraju, w którym słowo „gender” jest straszakiem, w kraju „stref wolnych od LGBT”, w kraju, w którym prawica oraz kościół katolicki od dekad próbują organizować wyborców wokół konfliktu kulturowego związanego z kategorią płci.

Piotr Wysocki nie porzuca swoich bohaterów. Jak to trafnie określił Karol Sienkiewicz, bohaterowie filmów Wysockiego „będąc Innym, nie stają się ofiarą. Na odwrót, stają się współautorami”⁶. W 2010 roku artysta został zaproszony do udziału w prestiżowym konkursie *Spojrzenia* Deutsche Banku w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. Postanowił on wykorzystać budżet przeznaczony na produkcję pracy na sfinansowanie operacji zmiany płci Aldony Wiśniewskiej, urzeczywistniając w ten sposób jej marzenie. Operacja odbyła się w 2011 roku. Tak powstała druga część filmu *Aldona*. Szpitalna sala. Rozmowa dwóch pacjentek, z których jedna ma już operację za sobą. Rozmawiają nie tylko o szczegółach operacji i bólu, ale też o seksie. Aldona – deklarująca się teraz jako lesbijka – jest nią wyraźnie zmieszana. Na salę wchodzi lekarz bądź pielęgniarz, który instruuje bohaterkę jak przygotować się do operacji. Zaraz potem wchodzi pielęgniarka i podaje tabletkę. Wyczuwamy lęk i niepewność. Aldona zapytana o strach przed operacją dzielnie oświadcza, że się nie boi. Ale mimika nie kłamie. Pielęgniarze przewożą łóżko na salę operacyjną. Widzimy nie tylko zbliżenia na twarze chirurgów, ale realność sali operacyjnej. Widzimy detale operacji w całej jej „mięsnosci”. Następnie wracamy na salę szpitalną, na której możemy zobaczyć Aldonę odpoczywającą po operacji i rozmawiającą ze swoją szpitalną koleżanką. Kolejne sceny, nagrane zostały już w 2012 roku. To konkurs „Miss trans roku 2012”. Towarzyszy jej wymowny w tym kontekście utwór *One Way Ticket* zespołu Eruption. Dla Piotra Wysockiego skuteczność sztuki to przede wszystkim możliwość wykorzystania możliwości jakie posiadają instytucje wystawiennicze, mowa tu o ich systemie produkcji, w celu sfinansowania operacji o której marzyła Aldona Wiśniewska i na którą bez takiego wsparcia nie mogła by sobie pozwolić. Film *Aldona II* po raz pierwszy zobaczyłem w 2013 roku na indywidualnej wystawie Piotra Wysockiego w Królikarni Oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie. Sceny operacji widziane na dużym ekranie były tak sugestywne, że ludzie automatycznie odwracali wzrok.

Z perspektywy dekady jaka upłynęła od Katastrofy Smoleńskiej możemy stwierdzić, że wydarzenie to doczekało się, w obszarze sztuk wizualnych, tylko kilku poważnych realizacji. Należy do nich film Artura Żmijewskiego, pt. *Katastrofa* (2010) oraz film Piotra Wysockiego, pt. *Czuwaj* (2011). Oba dokumenty powstały w czasie, gdy ludzie masowo wylegali na ulice, gdy pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie wrzało od emocji. Krakowskie Przedmieście stało się sceną, która ogniskowała społeczne napięcia, przyciągając rozmaitych „aktorów”. Wiele osób, nie tylko profesjonalnie zajmujących się fotografią, używało w tym czasie kamer bądź aparatów. I chyba większość nie wiedziała za bardzo w jakim konkretnie celu. Fotografowali, nagrywali, bo mieli poczucie, że uczestniczą w czymś ważnym. Albo dlatego, że coś się działo. Albo szykując jakąś

⁶ Karol Sienkiewicz, *O Wysockim*, [w:] *Piotr Wysocki. Kamery skierowane do wewnątrz*, kat. wyst., CSW Kronika, Bytom 2011, s. 77.

małą prowokację. Albo chociażby dlatego, że widzieli, że inni tak robią. Na ulice Warszawy wyszli z swoimi kamerami również Piotr Wysocki oraz Mieczysław Zieliński, 78-letni filmowiec-amator, zajmujący się filmowaniem różnych podniosłych uroczystości. Tego dnia obaj filmowali mszę narodową – tak się spotkali. Drobny staruszek z kamerą, ubrany w harcerski mundur, w warszawskim tłumie musiał sprawiać wrażenie zagubionego aktora ze spektakli Tadeusza Kantora. Ponoć zagadnął Piotra Wysockiego, prosząc go o wymianę nagrań. Wysocki dostrzegł w nim bohatera, kogoś, dzięki komu można opowiedzieć o tragicznym wydarzeniu. Pojechali więc razem do Krakowa na uroczysty pogrzeb pary prezydenckiej na Wawelu.

Kraków oglądamy oczami Zielińskiego czy raczej okiem obiektywu jego kamery, bo Wysocki wykorzystał zarówno nagrania ze swojej kamery (filmował filmującego Zielińskiego) jak i z kamery Zielińskiego (który filmował to, co uznał za ważne, przy okazji głośno komentując wszystko to, co nagrywał). Oglądamy więc film Wysockiego o Zielińskim i jednocześnie film Zielińskiego i Wysockiego o narodowej traumie. *Katastrofa* Żmijewskiego jest znacznie dłuższa niż *Czuwaj* Wysockiego. Ma przy tym inny ciężar – jest przytłaczająca. *Czuwaj* natomiast nie przytłacza. Bo to przede wszystkim dokument o człowieku. Filmowy portret filmowca. Tragedia smoleńska pojawia się w tle. Funeralny spektakl wymaga uwiecznienia i zarchiwizowania.

Zieliński nie przejmuje się specjalnie warsztatem. Wysocki to wykorzystał. Zmontował „brudy”, czyli te momenty, gdy kamera Zielińskiego nagrywała, choć była odwrócona „do góry nogami”. Zielińskiego bardzo interesowały rzeczy, na które większość profesjonalnych operatorów nie zwracała uwagi, bo stanowiły oprawę ceremoniału, np. sztandary, które uważnie oglądał i kolejno filmował. Na krakowskim dworcu kolejowym Zieliński nagrywa sztandar z napisem „Bóg Honor Ojczyzna”. Wysocki filmuje w tym momencie Zielińskiego, a operatorzy kilku stacji telewizyjnych nagrywają całą tę scenę. I już właściwie nie wiadomo co kto nagrywa i po co.

W jednej ręce kamera, w drugiej flaga, bo jest patriotą. Zieliński próbuje przedostać się zawsze jak najbliżej filmowanych wydarzeń, po to, żeby mieć najlepszy kadr. Mówi, w tle, że jako człowiek wierzący w nieśmiertelność duszy doszedł do wniosku, że tu na Ziemi też istnieje nieśmiertelność duszy. Można ją osiągnąć za pomocą kamery. Bo można „zatrzymać” (choć należałoby raczej powiedzieć: uwiecznić) obraz człowieka. I to nie tak jak na zdjęciu, statycznie, tylko w ruchu. Kamera pozwala nam zobaczyć emocje – to co on czuje. Dlatego Mieczysław Zieliński postanowił, że stanie się dokumentalistą. Zaangażowanie oraz zwłaszcza entuzjazm Zielińskiego, są imponujące, a przy tym na swój pocieszne. Gdy przechodzi przez bramkę, na której ochrona

sprawdza ludzi wykrywaczami metalu, mówi: „czuwaj”. Ochroniarz odpowiada: „czuwaj zuch!” (bo rzeczywiście wygląda jak nieco podstarzały harcerz). Stąd wiemy, że tytuł filmu jest cytatem.

Postacie z filmów Piotra Wysockiego, jak Aldona Wiśniewska i Darek, jak Mieczysław Zieliński, jak Irena Zielińska (zbieżność nazwisk jest tu przypadkowa), niepełnosprawna poetka z Międzyrzecza, bohaterka filmu, pt. *Zbliżenie* (2008), czy Jarosław Fuks, bohater filmu, pt. *Przejście* (2011), to zwyczajni ludzie. Jednak w swoich pasjach, biografiach, przeciwnościach, które muszą pokonywać, w sposobie życia – niezwykli. Ludzie prawdziwi, którzy mierzą się z własnymi marzeniami i ograniczeniami, próbując pokonywać słabości. Zieliński w swej pasji, w autentyczności i zaangażowaniu, jest bardziej przekonujący niż wielu profesjonalnych dokumentalistów. *Czuwaj* to film robienia filmu, o potrzebie filmowania. O impulsie, który skłania człowieka do wyjścia z kamerą na ulicę.

Piotr Wysocki jest autorem wystaw indywidualnych w takich instytucjach jak Zachęta Narodowa Galeria Sztuki oraz Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Galeria a.r.t. w Płocku, Galeria BWA w Zielonej Górze, Galeria Arsenał w Białymstoku, Rondo Sztuki w Katowicach. Uczestniczył w wystawach zbiorowych w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Uppsala Konstmuseum w Uppsala, Christine Koenig Gallery w Wiedniu, Director's Loung w Berlinie, New Museum w Nowym Jorku, Galerii Bunkier Sztuki oraz Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki oraz CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Visual Culture Research Center w Kijowie, Cité International Des Arts w Paryżu, Careof Docva w Mediolanie, Galeria Labirynt w Lublinie, Ludwig Museum of Contemporary Art w Budapeszcie, Centrum Dialogu Przełomy w Szczecinie. Uczestniczył w takich festiwalach jak: Zoom out! Festiwal sztuki wideo w Berlinie, Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie, Hot Docs Canadian International Documentary Festival w Toronto, Uppsala International Short Film Festival w Uppsala, szwajcarskim Shnit Worldwide Shortfilmfestival, Festival Silhouette w Paryżu, The Festival of Drama Travels w Atenach, Verzió-Human Rights Documentary Film Festival w Pécs, Kecskemét oraz Szeged, FilmFestival Cottbus w Cottbus, Encounters Film Festival w Bristolu, Tirana International Film Festival w Tiranie, Festival International du Film de Nancy w Nancy, Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Nowe Horyzonty we Wrocławiu, 35th International Kurzfilmfestival Hamburg w Hamburgu, IFFI International Filmfestival Innsbruck w Innsbrucku, Solidarity International Human Rights Film Festival w Tel Awiwie, Crossing Europe w Linzu, Festiwalu Narracje #11 w Gdańsku (pokaz indywidualny). Jakość i rozmiar dorobku artystycznego doktoranta są w pełni wystarczające w

kontekście przeprowadzenia przewodu doktorskiego.

Ocena pracy doktorskiej mgr Piotra Wysockiego – dzieła artystycznego oraz części opisowej tego dzieła:

Na pracę doktorską składają się film, pt. *Walka/Fight* (2019) oraz dysertacja mająca charakter bardzo osobistego wyznania na temat własnej praktyki artystycznej, pt. *Opis pracy doktorskiej Walka/Fight*. „Walka nie jest współzawodnictwem. Przeciwnicy nie zmagają się ze sobą o premię, którą na koniec wręczy zwycięzcy ktoś trzeci. Zwycięstwo nie jest czymś trzecim, istniejącym niezależnie od walki rywali. Zwycięstwo – pisał Wolfgang Sofsky w *Traktacie o przemocy* – polega na tym, że jeden zdobywa to, co drugi traci. Albo ja, albo ty – taka jest konstelacja walki. *Tertium non datur*. Zwycięstwo jednej strony jest porażką drugiej”⁷.

W *Walce* możemy dostrzec echa innych, wcześniejszych filmów Piotra Wysockiego, takich jak *Kamanda* (2010), zrealizowanego wspólnie z Markiem Glinkowskim w Ośrodku dla Cudzoziemców Ubiegających się o Status Uchodźcy w Rzeczypospolitej Polskiej z siedzibą w Bytomiu, gdzie artyści pracowali z dziećmi pochodzącymi z Czeczeni, Gruzji i Rosji, których rodziny uciekły przed wojną, czy *Run Free* (2011), zrealizowanego wspólnie z Dominikiem Jałowińskim, na terenie radomskiej Fabryki Broni Łucznik, gdzie artyści do udziału w warsztatach zaprosili oddział prewencji policji oraz parkourowców z robotniczego osiedla Nad Potokiem. *Walka* to również kontynuacja takich realizacji jak film *Zikr* (2012), przedstawiający mityczny rytuał, związany z modlitwą odprawianą m.in. na Kaukazie, odprawiony w przestrzeni warszawskiej Królikarni czy *Refugee Jam* (2014), dokumentujący warsztaty zrealizowane we współpracy z Dominikiem Jałowińskim w Strzeżonym Ośrodku dla Cudzoziemców w Białymstoku, podczas których mieszkańcy wykonali mural z napisem „You must love bad days” oraz zbudowali z drewnianej sklejki samochód, Ładę Żyguli, pośrednio nawiązując do islamofobicznego aktu podpalenia samochodu kaukaskich imigrantów na warszawskiej Pradze, do którego wprost już nawiązuje film, pt. *Spalanie się* (2015), będący próbą odtworzenia tamtego zdarzenia z udziałem skinheadów mieszkających na warszawskiej Pradze.

Walka, pierwsza scena: szczupły, wysportowany chłopak z nagim torsem stoi przed lustrem, w którym odbija się okno. Wykonuje rozciągające ćwiczenia gimnastyczne, po czym zaczyna tańczyć, jednocześnie głośno odliczając. Tak, to jest próba. Następne ujęcie: klatka schodowa. I zaraz kolejne: w przestrzeni sprawiającej wrażenie długiego tunelu, dwie grupy napierają wprost na siebie

⁷ Wolfgang Sofsky., *Traktat o przemocy*, przeł. Marek Adamski, Wrocław 1999, s. 142.

w rytm zagrzewających do walki dźwięków bębna. „Rozsądek jest w całości podporządkowany walce. Tam, gdzie idzie o śmierć lub życie, dalsze rozważania, a szczególnie te natury moralnej, są bez znaczenia. Bo walka jest czymś wszechogarniającym. Absorbuje całą energię, wszystkie zdolności człowieka: jego wiedzę, uczucia i wyobraźnię. Podczas walki nie istnieje nic poza nią samą. Cała czujność walczących skupiona jest na jej przebiegu. Krótka chwila nieuwagi lub nieroztropności może oznaczać – pisał Sofsky – upadek. Aby nie przegrać, trzeba uprzedzić kontruderzenie, zaskoczyć wroga, odkryć i wykorzystać jego słabości”⁸. Tym razem nie dochodzi jednak do eksplozji testosteronu i spodziewanej konfrontacji. Chłopcy zaczynają wspólnie sklejać kartony, które za chwilę staną się sceną.

Dwie grupy. Czeczeni uprawiający tradycyjny kaukaski taniec lezginke oraz Polacy, b-boye z Pragi. No właśnie, Praga. Piotr Wysocki tutaj mieszka, pracuje i realizuje projekty. Na Pradze, niegdyś dzielnicy mającej opinię podejrzaną, mieszka też wielu imigrantów z różnych części świata, gdyż ceny wynajmu są tu ciągle atrakcyjne w porównaniu z lewobrzeżną Warszawą. Mrocznym symbolem Pragi jest blok przy ulicy Kijowskiej, najdłuższy budynek stolicy. To właśnie tutaj, w podziemnym garażu Wysocki nagrał materiał. Swoją drogą bardzo dobre miejsce na ustawkę. „Walka ogarnia całą osobę. Narzuca odruchy ducha, rozumu i ciała. Napięcie więźnie w gardle, robi się sucho w ustach, w głowie odczuwa się pustkę, kark sztywnieje, serce bije mocno aż do momentu, w którym motoryczne rozładowanie przełamie blokadę strachu. Człowiek walczący jest rozgorączkowany, burzy się w nim krew. Ryk, rytm uderzeń i ruchy oręża uwalniają jego ciało z okowów strachu. Walka jest zjawiskiem totalnym, gdyż horyzont zacieśnia się do tu i teraz. Toteż przemoc jest wolna od uwarunkowań zewnętrznych. Walka toczy się w swoim własnym, zamkniętym kręgu. Istnieje dla siebie samej, dla zwycięstwa. Przemoc stanowi reakcję na przemoc. Walka wymusza walkę. Kto jest w nią uwikłany, ten jest jej całkowicie podporządkowany. Walka bez reszty okupuje cały potencjał jego świadomości i wrażliwości. Wymaga przytomności ducha, skoncentrowania się na teraźniejszości. Przeszłość i przyszłość zostały wyłączone. Nie liczą się. Walka to kwintesencja aktualności, to absolutna teraźniejszość. To nie człowiek panuje tutaj nad przemocą, lecz proces przemocy rządzi człowiekiem. Tak więc walka jest zjawiskiem absolutnym w podwójnym sensie: jest czymś absolutnym, gdyż jest wolna od celów odnoszących się do przyszłości, a po drugie dlatego, że rządzi nią przemoc ogarniająca całą sytuację. Chociaż czas walki jest czasem absolutnie teraźniejszym, to jednak nie jest on czasem ciągłym. Walczący wyczekują, szacują siły swoje i przeciwnika, czyhają na szansę, zadają cios, uskakują, odstepują od siebie, zbierają nowe siły, aby znów ruszyć do przodu. Na przemian pojawiają się wysiłek i rozluźnienie, czas oscyluje – pisał Sofsky – między natarciem i odwrotem, między atakiem i obroną

⁸ Tamże, s. 147.

– aż do nadejścia punktu kulminacyjnego⁹. Widzimy taniec, który może przywołać na myśl taniec wojenny (którego ważną częścią jest również rytm), mający na celu zwiększenie agresji wojowników przed walką, czy raczej – jak w tym przypadku – demonstrację własnych umiejętności. Jedna grupa wkracza na scenę, druga ogląda. I na odwrót – co przywoła na myśl powyższy opis walki autorstwa Wolfganga Sofsky'ego (na przemian pojawiające się wysiłki i rozluźnienie, zbieranie sił i ruszenie do przodu). Choć sceny tańca tak bardzo przypominają sceny walki, z filmu Wysockiego nie dowiemy się, kto wygrał. Bo tutaj nie ma zwycięzcy. Walkę zastąpiła sztuka.

Blokery z Pragi i uchodźcy z Czeczeni. Obie grupy dotknięte problemem wykluczenia i braku perspektyw. Obie nie pałają do siebie szczególną sympatią. Pierwszą dotyka klasizm, drugą rasizm wzmacniany wszechobecną w Polsce islamofobią. A właściwie neorasizm, czyli, jak to ujął Achille Mbembe, „rasizm, który stał się kulturą i powietrzem, w swojej banalności i zdolności przenikania przez wszystkie pory i żyły społecznego organizmu, w czasach powszechnego oglupienia, mechanicznego odmóżdżenia i otumanienia mas”¹⁰. A przecież powinna ich, wydawałoby się, łączyć przynależność klasowa. „Tak jak do niedawna liberalne demokracje potrzebowały podziału ludzkości na panów i niewolników, tak dzisiaj do przetrwania potrzebują podziału na krąg podobnych sobie i niepodobnych, lub na przyjaciół i «sprzymierzonych» oraz wrogów cywilizacji. Bez wrogów – pisał Mbembe – trudno im utrzymać się samodzielnie. I nie ma najmniejszego znaczenia, czy wrogowie faktycznie istnieją czy nie. Wystarczy ich stworzyć, znaleźć, zdemaskować i wydobyć na światło dzienne”¹¹. Dzieciaki z rodzin robotniczych, które utraciły zdolność budowania klasowej identyfikacji oraz solidarności, łatwo wpadają w pułapkę skrajnej prawicy, która podsuwa łatwe odpowiedzi, wskazując im fałszywego przeciwnika. Jak zwrócił uwagę Przemysław Wielgosz, „ubożejący pracownicy przestają dostrzegać, że przeciwnik stoi po stronie kapitału, widzą go natomiast w innych, mniejszościowych segmentach swojej klasy. W reakcji na to zjawisko grupy stygmatyzowane ze względu na pochodzenie i mniejszościowy status także szukają ucieczki w tożsamości”¹². Niechęć wobec imigrantów, zwłaszcza muzułmanów, przechodząca w demonstracyjną nienawiść, jest chorobą od dawna trawiącą Europę, w tym Polskę. „Żyją wśród nas, ale tak naprawdę wcale nie są jednymi z nas, należałoby więc odepchnąć ich, pokazać, gdzie jest ich miejsce lub po prostu wyprowadzić poza nasze granice, w ramach nowego

9 Tamże, ss. 148-149.

10 Achille Mbembe, *Polityka wrogości*. przeł. Urszula Kropowicz, Kraków 2018, s. 94.

11 Tamże, ss. 84-85.

12 Przemysław Wielgosz, *Gra w rasy*, Kraków 2001, s. 232.

państwa bezpieczeństwa, które odtąd określa nasze życie. Wewnętrzna pacyfikacja «cicha wojna domowa» lub mikroprzemoc, masowe uwięzienia, rozdzielenie narodowości i obywatelstwa, pozasądowe egzekucje w ramach polityki karnej i kryminalnej przyczyniają się – pisał Mbembe – do zatarcia dawnego rozróżnienia na bezpieczeństwo wewnętrzne i zewnętrzne, na tle nasilających się afektów rasistowskich¹³. W ostatnich miesiącach mieliśmy okazję obserwować nieludzką politykę państwa polskiego, które „odpychało” migrantów z polsko-białoruskiej granicy, stosując nielegalną metodę push-back. Mogliśmy też przekonać się, że ośrodki dla uchodźców są w istocie więzieniami.

„Zaczynająca się wraz z końcem zimnej wojny nowa odsłona geopolitycznego dramatu, w którym islam staje się nadrzędnym wrogiem Zachodu i zastępuje w tej roli marksizm-leninizm czy też komunistyczny totalitaryzm, okazuje się – pisała Monika Bobako – bowiem znacznie korzystniejszym rozwiązaniem z punktu widzenia neoliberalnego kapitalizmu¹⁴. *Walkę* Wysockiego należy czytać w kontekście obserwowanego w Polsce odrodzenia ruchów nacjonalistycznych i nasilającej się islamofobii. „Współczesna islamofobia jest wyjątkowo złożonym zjawiskiem, które zachodzi nie tyle drogą otwartej deklaracji (antymuzułmański rasizm), lecz w sposób utajony, poprzez świadome mieszanie pojęć z różnych kategorii, umacnianie – pisał Vincent Geisser – uprzedzeń i szerzenie nieudowodnionych na temat islamu oraz muzułmanów¹⁵. Wysocki proponuje poznanie innego i przepracowanie lęku przed nim. Możliwość tę dają narzędzia jakie posiada sztuka. „Islam był, jest i będzie częścią europejskiej rzeczywistości. Polityka naznaczenia go obcością jest – przekonywała Bobako – kontynuacją najbardziej mrocznych wątków europejskiej historii¹⁶. *Walka* jest walką o zachowanie tożsamości i szacunku w nowej rzeczywistości, w jakiej znalazły się dzieci uchodźców. Mieszkając w kraju, gdzie w każdym niemalże wydaniu programu informacyjnego telewizji publicznej szczerze się na uchodźców, prawdziwą walkę muszą oni toczyć każdego dnia.

Konkludując: Projekty Piotra Wysockiego, zwłaszcza te w przypadku których podejmuje on współpracę z grupami wykluczonych, można osadzić w tradycji brytyjskiego ruchu sztuki społeczności/*community arts movement* z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, które kwestionowały

13 Achille Mbembe, *Polityka wrogości*, przeł. Urszula Kropowicz, Kraków 2018, s. 90.

14 Monika Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017, s. 113.

15 Vincent Geisser, *Nowa islamofobia*, przeł. Ewa Cyłwik, Warszawa 2009, s. 107.

16 Monika Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017, s. 378.



podział na zawodowych artystów i członków społeczności i tworzyły upolitycznione projekty artystyczne, w tym murali, kolektywów filmowych i wideo¹⁷. Claire Bishop zestawiała stałe cechy community arts movement: „występowała ona przeciwko hierarchiom świata sztuki i jego kryteriów sukcesu – jakości, umiejętności, wirtuozerii i tak dalej, gdyż miały one skrywać interesy klasowe. Jej celem było kształtowanie kreatywności wszystkich grup społecznych, ze szczególnym uwzględnieniem ludzi żyjących w obszarach społecznego, kulturowego i finansowego niedostatku. Dla niektórych środowisk sztuka społeczności była – pisała Bishop – potężnym środkiem zmiany społecznej i politycznej, stanowiąc zapowiedź demokracji partycypacyjnej”¹⁸. Cechy te można odnaleźć w sztuce Wysockiego, który często pracuje z grupami wykluczonymi.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o warsztacie. Film *Walka* zwraca uwagę perfekcyjną jakością obrazu i dźwięku, świetnym wyczuciem kadru oraz doskonałym montażem. To właśnie montaż sprawia, że film trzyma rytm. Pracę doktorską pana mgr Piotra Wysockiego, pt. *Walka* cechuje bardzo wysoki poziom artystyczny. Stanowi ona istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej. Pan Piotr Wysocki zaprezentował 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 Kandydata w pełni uzasadniają nadanie mu stopnia doktora sztuki w dziedzinie j.w. Dlatego z całym przekonaniem wnioskuję dopuszczenie pracy doktorskiej do publicznej obrony oraz o przyznanie panu mgr Piotrowi Wysockiemu stopnia naukowego doktora.

Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP



Poznań, 23 stycznia 2022 r.

¹⁷ Por. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski, Warszawa 2015, s. 311.

¹⁸ Tamże, ss. 310-311.