

**Recenzja Pracy Doktorskiej mgr Alicji Patanowskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Koczyńskiej-Kielan i promotorki pomocniczej dr Ewy Klekot sporządzona na wniosek Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.**

„Projektowanie jest fundamentem bycia człowiekiem – projektujemy, czyli zastanawiamy się, planujemy i obmyślamy w sposób, który poprzedza nasze działania i wytwory – a także jesteśmy projektowani przez nasze własne projektowanie i przez to, co zaprojektowaliśmy”<sup>1</sup> – pisze Anne-Marie Willis, reprezentantka „ontologicznego zwrotu” w dizajnie. Willis oraz Tony Fry przekonują, że projektowanie nie jest tylko jednokierunkową formą tworzenia świata, ale wzajemnym sposobem „stawania się”, procesem współkonstytuowania, który problematyzuje pojęcia przyczynowości i nie-ludzkiej sprawczości<sup>2</sup>. Praca doktorska Alicji Patanowskiej pod tytułem *Nowe rzemiosło. Badania nad materiałem ceramicznym i wiedzą ucieleśnioną jako punkt wyjścia dla rozważań nad pracą projektową i artystyczną w XXI wieku* stawia w centrum zainteresowania właśnie owo współ-stawanie się człowieka, materiału i wytworu. Garncarka za pomocą swojego ciała kształtuje obiekt ceramiczny, podążając za tym, co jej podpowiada materiał, co jej umożliwia, a co uniemożliwia, do czego zachęca, a od czego odwodzi. Forma powstaje w wyniku negocjacji między wiedzącym ciałem rzemieślniczki a sprawczą materią, która jest nie tyle biernym materiałem, na który rzutowana jest czysta, abstrakcyjna idea zrodzona w głowie projektantki, lecz jest witalną, sprawczą substancją, która – tak jak każdy materiał – torpeduje wszelkie ludzkie ambicje zamknięcia jej w z góry zdefiniowanym, zamrożonym i docelowym kształcie, uparcie zmieniając się pod wpływem czasu, użytkowania, środowiska, przypadku, długo po tym, jak obiekt opuści pracownię garncarki. W końcu proces, który Alicja Patanowska stawia w centrum swojego zainteresowania, nie kończy się wraz z wypałem. Krnąbrna materia kruszy się, odpryskuje, pęka, ściera, przebarwia, a czasem też łamie się na kawałki lub zamienia w pył. Patrząc z perspektywy materiału, dotyk rąk garncarki jest tylko epizodem w jego „biografii” (*zoe-grafii?*), nie mniej ważnym niż procesy mineralotwórcze, przypadkowy kontakt z kłęczem jakiejś rośliny, czy zakończone głośnym dźwiękiem spotkanie z domowym kotem. Wreszcie, jak pisze Willis, działanie i wytwór projektują wytwórczynię. Gлина ściera naskórek, wysusza dłonie, ciało garncarki ulega modyfikacji, mięśnie rozbudowują się, sylwetka zmienia, płynnie i delikatnie poruszając się przy kole garncarskim, tężejąc i napinając się przy lepieniu naczyń z glinianych wałków. W tej choreografii materiał, narzędzia i obiekt prowadzą ciało partnerki, a ciało to odwzajemnia się prowadzeniem materiału tak, by wspólnie wynegocjować jakąś tymczasową, umowną formę, w którą materiał decyduje się chwilowo wcielić.

Słuszna wydaje się intuicja autorki, iż prymat skończonego, dookreślonego obiektu pochodzi z antropo- i męskocentrycznego porządku świata. Wizja człowieka-demiurga, który – niczym Bóg w religiach monoteistycznych – kształtuje świat całkowicie autonomicznie, zgodnie z własnym zamysłem, stworzyła nowoczesny wizerunek architekta i projektanta, który panuje nad światem materialnym i jest w stanie – dzięki sile swojego umysłu – ukształtować go wedle własnego projektu i potrzeb. Model ten znalazł swoje idealne odzwierciedlenie na zdjęciach „boga”

<sup>1</sup> Cyt. za: C. Mareis, N. Paim, *Design Struggles. An Attempt to Imagine Design Otherwise* [w:] *Design Struggles. Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspectives*, red. tychże, Amsterdam 2021, s. 17.

<sup>2</sup> Tamże.

modernizmu, Le Corbusiera, pochylonego nad makietami Ville Radieuse, przesuwającego jak klocki elementy środowiska życia człowieka i innych gatunków niczym Bóg Ojciec stwarzający świat. Człowiek-demiurg, kształtujący świat i utrwalający go w docelowej formie, która jest jedynym prawomocnym sposobem zaistnienia dzieła (w przeciwieństwie do „niedoróbki” lub przedmiotu zniszczonego lub uszkodzonego), to ten sam człowiek, który uznał, że ma prawo i możliwości zapanowania nad i podporządkowania sobie wszystkich elementów przyrody. Zatem zakwestionowanie prymatu skończonych i docelowych form, a zamiast tego skupienie się na procesie i sprawczości materii, oddanie jej podmiotowości i rozpoznanie wielowątkowych relacji między różnymi aktorami, jest działaniem nie tylko kwestionującym androcentryzm, lecz także antropocentryzm. Owa „skończoność” dzieła prosi się wręcz o bardziej konsekwentną, krytyczną analizę, która uwzględniałaby także sprawczość i witalność materii po wyjęciu obiektu z pieca i umieszczeniu w przestrzeni wystawy.

Ciekawa w tym kontekście jest także refleksja nad relacją między postulowaną przez autorkę nie-patriarchalną niedokończonością, pomyłką i błędem a wspomnianą przez nią wielokrotnie wirtuozerią, mistrzostwem i sztuką. W świetle tych rozważań garncarstwo jawi się jako rzemiosło obudowane uważanymi za oczywiste normami, których naruszenie – jak w przypadku czarek lub cyklu *Astral* – jest oczywistym aktem niesubordynacji i zaznaczania autorskiego śladu ręki. Jednocześnie, jak podkreśla autorka, błąd także wymaga wirtuozerii i umiejętności popełnienia go *właściwie*. W innym przypadku jest tylko efektem ubocznym nieudolnych prób amatora, robiącym wrażenie tylko na osobach, które na garncarstwie się nie znają. Zatem nawet błąd musi być wykonany ręką mistrzyni. Jednak, skoro w projekcie Alicji Patanowskiej, demontażowi ulega patriarchalny system, który w centrum stawia skończone i idealne dzieło, czy demontażowi nie powinny ulec także kategorie mistrzostwa i wirtuozerii? Być może pomocne byłoby tu przeciwstawienie „patriarchalnego modelu sukcesu i osiągnięcia celu” modelowi nie – jak chce autorka – matriarchalnemu, lecz queerowemu. Píše ona o „wieloelementowości, trwaniu w tu i teraz, które nastawione jest na intuicyjne i żmudne, niedoskonałe, ale rzeczywiste i autentyczne bycie «w procesie»”. Przecież niedookreśloność, procesualność, płynność, odmowa zasklepienia się w finalnej, z góry zdefiniowanej formie to atrybuty *par excellence* queerowe. Zakwestionowanie podziału na to, co niedokończone, nie-dorobione a skończone i dookreślone jest także zakwestionowaniem binarności. Teoria queer daje też narzędzia do sproblematyzowania owej niedoskonałości i ułatwia krytyczne przyjrzenie się odrzucanemu przez autorkę – słusznie! – modelowi sukcesu i osiągnięcia celu. To właśnie w teorii queer znajdujemy narzędzia do problematyzowania porażki<sup>3</sup>. Przyjęcie perspektywy queer uzasadniałoby także dużo mocniej niż tylko na poziomie estetycznym, wprzęgnięcie do projektu pojęcia kampu. Wówczas być może kamp stałby się pojęciem, które pomogłoby ponieść piękną porażkę i zdemontować normy, którymi wciąż rządzi się garncarstwo. Na poziomie estetycznym kampowe jest to, co sztuczne, przesadzone i ekstrawaganckie, pełne splendoru i teatralności. Rozsmakowywanie się w kampie nie oznacza jedynie przełamywania modernistycznych norm tego, co w dobrym, a co w złym guście. „Kamp – jak pisze Susan Sontag – dopatruje się sukcesu w porażkach poniesionych z wielką pasją”<sup>4</sup>. Kolekcja *Kamp* Alicji Patanowskiej wydaje się w tym kontekście zbyt skromna, by być kampową, a erotyzm w niej zawarty przypomina bardziej feministyczną sztukę takich artystek jak chociażby Maria Pinińska-Bereś, a nie subwersywną i pełną przesady grę ze stereotypowymi atrybutami płci. W końcu kamp kocha przede wszystkim to, co androgyniczne.

Autorka niejako na marginesie wspomina o ekologicznych implikacjach rzemiosła. Píše: „Chodzi o to, by dostrzec, że tak ono samo [rzemiosło], jak i ci, którzy funkcjonują w jego obrębie (wy-twórcy i odbiorcy), swoimi praktykami wikłają się w rozmaite dyskursy. Mam tu na myśli

<sup>3</sup> Zob. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa 2018.

<sup>4</sup> S. Sontag, *Zapiski o kampie* [w:] *tejsze, Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2012, s. 392.



kwestie tak różne jak problem postaw estetycznych (np. kamp) czy społecznych (aktywizm), dyskurs polityczny i środowiskowy (ekologiczny), wreszcie – dyskurs poznawczy (wiedza zdobywana przez doświadczenie fizycznej pracy). Ta ostatnia kwestia zajmuje mnie najbardziej”. Odnotowując, iż to temat wiedzy ucieleśnionej najbardziej interesuje autorkę, trudno nie zauważyć, iż wszystkie te obszary są ze sobą mocno splecione. Tymczasem kwestie społeczne i środowiskowe zostały jedynie zasygnalizowane. Autorka sugeruje, iż konsumpcja, która prowadzi do eksploatacji zasobów naturalnych, jest jednym ze źródeł katastrofy klimatycznej, a bardziej zrównoważona i etyczna produkcja rzemieślnicza mogłaby być pożądaną alternatywą. Wspomina też, że wspólnotowe cechy rzemiosła, przeszczepione na inne obszary, mogłyby stać się załącznikiem bardziej sprawiedliwych relacji społecznych.

Do podobnych wniosków, już w drugiej połowie XIX wieku doszedł William Morris, który w praktykach rzemieślniczych widział nie tylko alternatywę dla opartej na wyzysku masowej produkcji przemysłowej, jak i sposób na utrzymanie w ryzach nadmiernej konsumpcji (mniej, ale lepiej) i powstrzymanie degradacji środowiska naturalnego i zużycia zasobów. Morrisowi nie udało się wprowadzić w życie swoich idei. Okazało się, iż rzemieślniczo produkowane przedmioty nie są w stanie cenowo konkurować z produkcją przemysłową, a zatem okazały się niedostępne dla uboższych konsumentów. Jednak rzemiosło jako rodzaj etyki postępowania z materiałem i spójności między formą, konstrukcją a sposobem wytworzenia, powróciło jako immanentny składnik modernizmu, wskazujący, jak poszukiwać form dla ery maszynowej. Działo się to sto lat temu. Dziś wciąż pokładamy podobne nadzieje w rzemiośle, co William Morris w połowie XIX wieku. Problemy (oparte na wyzysku środowiska i pracowników kapitalizm) są takie same, albo i większe. Warto by było, wyciągając wnioski z praktyki Morrisa, zadać pytanie o to, czego dziś rzemiosło może nas nauczyć i jak faktycznie wykorzystać je, by ulżyć planecie i pracującym na niej ludziom. Refleksja ta pojawiała się we wcześniejszych realizacjach Alicji Patanowskiej, badających relacje między człowiekiem, innymi zwierzętami, roślinami i materiałem, takich jak *Plantacja*, *Woda* w ramach wystawy *ZOEpolis. Dizajn dla chwastów i szkodników*, czy też *Poidła* zrealizowane w przestrzeni publicznej Cieszyzna. Środowiskowe, społeczne i warsztatowe aspekty ceramiki łączy Antony Gormley w projekcie *Field* (1989-2003), do którego przy każdej edycji angażował twórców/zwiedzających, dając im glinę i prosząc o ulepienie postaci ludzkiej. Każda z tych figurek nosiła ślad dłoni konkretnego człowieka, jednocześnie – jak podkreśla artysta – projekt odwracał spojrzenie, sprawiał, że sztuka patrzyła na nas – twórców i widzów – jako osoby odpowiedzialne za wspólne tytułowe „pole”. Rzemieślniczą współ-pracę twórców, problem relacji między jednostką a masą, między produkcją rzemieślniczą a przemysłem porusza praca *Sunflower Seeds* Ai Weiwei (2010) składająca się z milionów indywidualnie wyprodukowanych porcelanowych ziaren słonecznika. W pracy tej wybrzmiewa mocno wspomniany także przez Alicję Patanowską dyskurs polityczny, który zaplata się wokół rzemiosła.

Sploty zagadnień związanych ze środowiskiem, społeczeństwem i pracą z materiałem ceramicznym prowadzą nas z powrotem do kwestii materiału, jego sprawczości i witalności. Monika Bakke proponuje poszerzenie pola zainteresowania poza ludzi (*bios*), pozaludzkie życie (*zoe*) na to, co nieożywione, geologiczne-mineralne (*geos*) i potraktowanie minerałów jako „gatunków stowarzyszonych” (Donna Haraway) – gatunków mineralnych, które koewoluują z gatunkami biologicznymi<sup>5</sup>. W końcu to koewolucja gatunków biologicznych i mineralnych ukształtowała mineralną kompozycję Ziemi. To wzajemne konstytuowanie się tego, co biologiczne i mineralne tworzy także materiał, z którym pracuje Alicja Patanowska. W glinie oprócz minerałów ilastych, kwarcu i innych skał znajduje się humus, czy szczątki korzeni. Są tam zapisane ślady życia gatunków, które wpłynęły na *zoe*-grafię konkretnego kawałka gliny. Nie wiemy, co to były za gatunki, lecz wiemy, że były. Humus nosi w sobie ślady aktywności edafonu, rozkładu szczątków roślinnych i zwierzęcych. Jest śladem naszych przodków, przeznaczeniem nas wszystkich, istot

<sup>5</sup> M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 165-167.

ożywionych, co zresztą także eksplorowała Alicja Patanowska w instalacji *Kompostownik* stworzonej na wystawę *ZOEpolis* w galerii Dizajn BWA Wrocław w 2017 roku. Humus, laboratorium mikrobiologiczne, wchodzi w skład gliny, która przy współpracy z ciałem garncarki przybiera formę naczynia, które potem przybierze formę czegoś jeszcze innego. Ta koewolucja minerałów i świata ożywionego, spotkanie skał, roślin, zwierząt, grzybów i mikroorganizmów w kawałku gliny obracanym na kole lub ugniatanym dzięki sile mięśni, wskazuje nie tylko na sprawczość i witalność materii, ale też skłania do poważnego traktowania tego kawałka ziemi połączonego z wodą. Każde pożyczanie kawałka gliny z gleby i przeniesienie go do pracowni powinno być celowe i odpowiedzialne. Świadomość *zoe*-grafii materiału, jego znaczeń i implikacji, wpływa na finalny obiekt. Dlatego, niezależnie od tego, czy przyjmie się indukcyjną czy dedukcyjną metodę projektową, warto przed przystąpieniem do pracy przemyśleć, czym ma być dany obiekt. Szukanie funkcji dla przedmiotów *post factum* rodzi pytania o odpowiedzialność w użyciu materiału, który – czego uczy nas chociażby twórczość Josepha Beuysa – ma wiele, nie tylko warsztatowych, znaczeń.

Alicja Patanowska w swojej pracy doktorskiej rzuca światło na proces produkcji ceramicznych obiektów, zamieniając ukryte, zakulisowe działania rzemieślniczki w performans, który odbywa się na oczach widzów. Jedynym, co odróżnia warsztat twórczyni od choreografii zdaje się być (nie)obecność widowni, która nie jest jednak wtajemniczona w najskrytsze subtelności pracy ciała garncarki, ukryte między ścięgniami, objawiające się drobnym napięciem przedramienia. Rodzi się pytanie, jaką wiedzę czerpie publiczność z obserwacji ruchów twórczyni. Czy dowiaduje się czegoś o materiale, o glinie, czy o ludzkim ciele? Czy wiedzę ucieleśnioną można przekazać za pomocą pokazu? Bez dotknięcia wilgotnej gliny, bez serii prób i błędów, drżących mięśni i nadwyrażonych nadgarstków, bez pierwszych sukcesów i kilogramów przerobionej na nowo gliny, odbiorca nie dowie się wiele z tego, co przekazuje mu garncarka podczas performansu w galerii. Na pewno może zarazić się pasją. Proces, w który wtajemnicza Alicja Patanowska, pozwala na nowo spojrzeć na glinę jako na witalną, sprawczą materię i zachęca do poszukiwania własnej choreografii. Co równie ważne, realizacje Alicji Patanowskiej mają szansę zmienić całą dyscyplinę ceramiki. Autorka swobodnie, twórczo, z wielką inwencją i pasją podchodzi do uprawianego przez nią rzemiosła, wprowadza innowacje, nowe techniki, prowadzi poszukiwania technologiczne, wychodzi poza utarte standardy. Rezultatem jest radykalne rozszerzenie granic dyscypliny. Jej realizacje cechuje ogromna wrażliwość na szczegół i kolor. Imponuje jej rozmach i swoboda połączone z wielką dyscypliną, jak w czarkach, które niosą ślad ręki garncarki, wykraczają poza symetryczny standard garncarstwa, jednocześnie zachowując dyscyplinę i trzymając się założeń. Balansowanie autorki na granicy błędu skutkuje pojawieniem się elementów niestandardowych i niesubordynowanych: coś wystaje poza obręb obiektu, gdzie indziej coś się przerywa. Tak jak w człowieku najpiękniejsze są drobne wady i niedoskonałości: przerwa między zębami, garbaty nos, tak w pracach Alicji Patanowskiej to, co wykracza poza warsztatową doskonałość decyduje o wyjątkowości i pięknie jej obiektów.

Doceniając dorobek artystyczny oraz oryginalność i wartość pracy doktorskiej mgr Alicji Patanowskiej pod tytułem *Nowe rzemiosło. Badania nad materiałem ceramicznym i wiedzą ucieleśnioną jako punkt wyjścia dla rozważań nad pracą projektową i artystyczną w XXI wieku* stwierdzam, że praca spełnia wymogi określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (tekst jedn. Dz. U. z 2021 r., poz. 478 z późn. zm.) i popieram wnioski o nadanie mgr Alicji Patanowskiej stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki plastycznej i konserwacja dzieł sztuki.

  
Małgorzata Gurowska