

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Adama Jastrzębskiego sporządzona
w związku z przewodem doktorskim na Wydziale Komunikacji
Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.**

Adam Jastrzębski urodził się 21 lutego 1980 roku w Płocku. W roku 2004 ukończył Uniwersytet Warszawski na Wydziale Historycznym na kierunku historia sztuki uzyskując dyplom magistra. Jego kariera artystyczna i wystawiennicza obejmuje szereg wystaw indywidualnych, projektów zbiorowych i praktyk kuratorskich. W latach 2004 - 2018 doktorant zaprezentował swoje prace na kilkunastu wystawach indywidualnych, były to m.in.: w roku 2004 "Implant" w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, w roku 2007 "Stil der Kraken" w Galerii Zero w Berlinie, w roku 2011 "Vinylogos" w BWA Zielona Góra, w roku 2012 "Biogeneza" w Galerii Arsenał w Białymstoku, w roku 2018 "Vinylowiec jest obecny" w Galerii Propaganda w Warszawie. Jeśli chodzi o wystawy zbiorowe, to pozwolę sobie także na zaprezentowanie kilku najważniejszych z bogatego dorobku artysty: rok 2007 "Pamięć tej chwili z odległości lat, które miną" w dawnej Fabryce Schindlera w Krakowie, rok 2008 "Strefa Chroniona" w Galerii a.r.t. w Płocku, w roku 2009 "Obrazy Kwartludium" w Domu Pracy Twórczej w Wigrach, w roku 2010 "Personal Jesus" w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w roku 2015 "Antropologia Geometrii" w CSW Znaki Czasu w Toruniu, w roku 2015 "State of Life: Polish Contemporary Art within a Global Circumstance" w National Art Museum of China w Pekinie. Działania kuratorskie Adama Jastrzębskiego obejmują m.in.: dwuletnie (2008-2010) działanie w galerii Viuro (m.in. wystawy Elli Prusinowskiej i Rafała Rosołowskiego), wystawę "Dark Splendor" w Galerii V9 w Warszawa w roku 2011, czy też wystawę "Niechcący" w BWA Zielona Góra w roku 2015.

Praca doktorska magistra Adama Jastrzębskiego zatytułowana "Transkultura hominidów + gibbonów", jest obszernym esejem, w którym autor dokładnie i wyczerpująco opisuje relacje panujące pomiędzy przedstawicielami rodziny człowiekowatych. Autora skupia się na analizie ludzkiej perspektyw w postrzeganiu i traktowaniu pozostałych członków naszej rodziny.

W pierwszym rozdziale doktorant przedstawia zakres badań nad populacją orangutanów na Sumatrze i Borneo, opisuje działalności reintrodukcyjne naukowców pracujących w tamtejszych ośrodkach. Autor analizuje złożone metodologie rehabilitacji osobników gatunku odbieranych w większości przypadków z rąk kłusowników. Proces "przywracania" tych zwierząt do stanu naturalnego bywa niezmiernie długi i skomplikowany, niekiedy może zająć nawet dziesięć lat. Niestety nie zawsze jest to możliwe, dlatego też osobniki, których nie da się zrehabilitować muszą trafić do zoo. Jastrzębski pisze także o potencjale medialnym ośrodków rehabilitacji orangutanów, co z jednej strony sprzyja gromadzeniu funduszy na prace badawcze i uświadamianiu społeczeństwu problemu kłusownictwa, z drugiej zaś nie do końca pomaga prawdziwej rehabilitacji zwierząt - wypędzaniu ich do lasu. Cyrkulacja orangutanów pomiędzy obszarami natury i kultury jest zjawiskiem, które niestety finalnie doprowadza do śmierci zwierzęcia - symbolicznej poprzez socjalizację w świecie człowieka, a następnie biologicznej. W rozdziale autor opisuje także kontrowersje towarzyszące praktykom niektórych prymatologów - minimalizowanie granicy pomiędzy badającym a badanym przez siebie stworzeniem, jak np. przypadek Birute Galdikas, kiedy to badaczka zezwalała na spanie w jednym łóżku z sobą osieroconym orangutanom. Doktorant opisuje zjawisko "kryzysu obiektywności", z którym mamy do czynienia w kontekście ochrony przyrody w przypadku badaczy orangutanów - cytuję: *"Praktyka stacji badawczych i rehabilitacyjnych to oryginalny performance rozgrywający się na przecięciu dwóch gatunków, reprezentowanych na różne sposoby przez różne społeczności (orangutany dzikie, rehabilitantów, naukowców, rdzenną ludność, media, turystów, opinię publiczną)." Autor zamyka ten rozdział cytatem z "Polityki natury" Bruno Latour'a, który w ten oto sposób pisze o ekologii: „(...)rzekomo stara się chronić naturę, zwłaszcza przed człowiekiem, ale w każdy przypadku okazuje się, że z góry uwzględnia się ludzi, którzy interweniują jeszcze częściej, na coraz subtelniejsze sposoby, coraz głębiej i przy użyciu coraz brutalniejszej aparatury naukowej"*

Drugi rozdział zatytułowany "Życie jaskiniowe" przedstawia historię uwikłania dzikich zwierząt w system władzy człowieka. Opisuje zmiany ich statusu na przestrzeni

wieków i pozycjonuje go w kontekście rozwoju kultury. Autor ukazuje w nim przede wszystkim historię badań nad małpami. Posługując się metaforą jaskini Platońskiej określa poziomy władzy człowieka nad zwierzęciem. Analizuje kolekcjonerski aspekt trzymania dzikich zwierząt jako wyznacznik pozycji społecznej i majątkowej "kolekcjonera". Opisuje także rozwój prymatologii jako nauki zwracając uwagę na aspekt wykorzystywania małp do badań naukowych - ich podobieństwo do człowieka czyni je bardzo atrakcyjnym obiektem testów i eksperymentów. Autor pisze: *"nauka ujawnia swoje pragnienie by poznać, zanalizować i pożreć podmiotowość poprzez sprowadzenie tego, co indywidualne do skończonej serii wariantów mających wyznaczone miejsca w społecznej machinie."*

Rozdział trzeci analizuje koncepcję Kolektywu - projektu politycznego zaproponowanego przez Bruno Latour'a - współuczestnictwa człowiekowatych w jednym wspólnym przedsięwzięciu społecznym. Polega on na odrzuceniu bikameralizmu podzielonego na fakty i wartości na rzecz cyklu składającego się z czterech wzajemnie uzupełniających się etapów: niepewności i konsultacji, oraz hierarchizacji i ustanowienia. Autor pisze: *"Kolektyw powinien postawić sobie za cel, aby nie próbować nigdy zdefiniować kandydującego bytu bez reszty, tak, żeby został jakiś nieredukowalny element, który stanie się treścią dyskusji na etapie artykulacji jego indywidualnych potrzeb."*

Rozdział czwarty zatytułowany "Gibony" opisuje proces pracy doktoranta z małpami znajdującymi się w plockim ogrodzie zoologicznym, która rozpoczęła się we wrześniu 2015 roku. Kluczem do analizy działań artystycznych przeprowadzonych z gibbonami jest autorefleksja autora - świadomość pułapki antropocentrycznego podejścia, które umożliwiłoby artyście sprawne 'wygenerowanie' kilku projektów o małpach: *"Jakościową wagę tej ilościowej okoliczności, jaką jest długość życia gibona, uświadomiłem sobie przed klatką Asha i Sky, przyglądając się po raz pierwszy ich dwutygodniowemu dziecku. Pomyślałem wtedy, że narodziny giboniątka, to okazja rozpoczęcia nowego projektu i udokumentowania całego życia gibona, stworzenia filmowej biografii podobnej do Orangutan King. Chwilę później zrozumiałem, że mały gibbon ma spore szanse mnie przeżyć i zawstydziła mnie łatwość z jaką przyłożyłem do jego osoby laboratoryjną wyniosłą perspektywę, w której eksperymentujący podmiot ogarnia jednym zawieszonym w czasie spojrzeniem całe pokolenia i populacje badanych stworzeń."*

Analizę własnego procesu twórczego doktorant rozpoczyna od pracy pt. "Portret rodzinny", która jest zdjęciem "pary małżeńskiej" gibbonów: samicy Betsen i bezimiennego

samca. Zdjęcie to wzorowane jest na mieszczańskim portrecie małżeńskim, w ramy którego zazwyczaj "włożone" zostaje inne - portret potomka lub przodka, kogoś zmarłego, żyjącego - w tym przypadku jest to autoportret artysty.

Pierwsza z rejestracji wideo zatytułowana "Dekolonizacja" przedstawia sytuację wewnątrz klatki dwójki gibbonów: Betsen i jej partnera. Jest to statyczne ujęcie trójki bohaterów: pary małp i artysty skadrowane w planie średnim, zwanym także półpełnym. Głównym celem komponowania planu w ten właśnie sposób jest podkreślenie mimiki bohaterów, dzięki czemu uważnie wpatrujemy się twarze gibbonów i człowieka. Najbardziej uderzająca jest w tej sytuacji "naturalność" zwierząt (nie wiem, czy w ogóle możemy używać tego słowa w kontekście sytuacji bycia w niewoli), oraz trema człowieka. Sytuacja jest intymna - tylko człowiek - artysta ma świadomość włączonego urządzenia nagrywającego, dla niego ta sytuacja posiada wymiar kulturowy. Gibony wydają się być lekko podenerwowane obecnością osobnika innego gatunku. Samiec daje się wciągnąć w specyficzną grę dotykania dłoni zainicjowaną przez człowieka, lecz to on kontroluje sytuację - nie pozwala się dotknąć i dotyka człowieka.

Kolejna z rejestracji wideo pt. "Zabawy lodem" (nie będę nazywał prac doktoranta filmami, ponieważ nie posiadają one struktury dramatycznej i skupiają się one bardziej na obserwacji, nadążają za sytuacjami dziejącymi się podczas spotkań z małpami), rozpoczyna się zbliżeniem na ludzką dłoń, która trzyma sopel lodu i podaje go gibbonom przez metalową siatkę. Trudno jest pozbawić się analogii kulturowych w interpretacji obrazu - oczywistym i pewnie pierwszym skojarzeniem jest osławione "Stworzenie Adama" Michała Anioła - oto Bóg (człowiek) podaje dłoń z soplem zamrożonej wody człowiekowi (małpie). Jest to bardzo sugestywny obraz - zabawy z lodem trwają do momentu kiedy gibony orientują się, że zimne i wilgotne jest niczym innym jak wodą - życiem. Pod koniec rejestracji człowiek / autor decyduje się przerwać milczenie - pada pytanie: I co? Małpa spogląda krótko na pytającego, po czym odwraca głowę i powraca do zlizywania wody wytopionej z lodu na palcach dłoni. Analizując zaistniałą sytuację autor pisze: *"Zanoszenie czegokolwiek do „domku” gibbonów obciążone było ryzykiem zaciągnięcia tam macek cudzej władzy zakodowanej w przedmiotach i oczywistych dla mnie formach ich używania."* Zastanawiam się, czy możliwe jest nieimplikowanie działania pozbawionego znamion kulturowych kodów, a co za tym idzie wolnego od władzy człowieka? Sposób kadrowania, kontrola obrazu, jego montaż - wszystko to kreuje rezultat finalny - dzieło sztuki, które publicznie prezentowane jest emanacją pozycji autora / artysty.

Rejestracja "Śniadanie" to prawie czternastominutowy klip przedstawiający statyczny kadr sałatki owocowej, w którą wmieszane zostały kawałki białego pieczywa. Obraz jest kolorowy, przypomina martwą naturę rodem z obrazów holenderskich mistrzów. Od czasu do czasu w kadrze pojawia się dłoń gibona - po zabarwieniu sierści rozpoznajemy, że należy ona do Betsen. Wnętrze dłoni zwierzęcia skierowane jest w stronę kamery, przez co mamy wrażenie, że materiał wideo rejestrowany jest z punktu widzenia małpy. Jest to specyficzny, milczący, odwrócony muk-bang (praktyka spożywania posiłku oraz jednoczesnego o nim opowiadania do kamery i transmitowania online w Internecie; zjawisko wywodzi się z Korei Południowej), w którym brak żywołości i YouTubowej ekspresji osobnika gatunku ludzkiego generuje raczej nostalgiczny klimat. Muszki owocówki latające w kadrze dodają uczucia przygnębienia - mamy do czynienia z posiłkiem, który wcześniej przygotowany dostarczony został do celi więźnia - klatki. Kolejnym materiałem, który tworzy dyptyk ze "Śniadaniem" jest "Śniadanie (Remake)". Czas obu wynosi dokładnie tyle samo, tj. 13 minut 35 sekund. Przedstawia bliźniaczy kadr, w którym widzimy sałatkę owocową i kawałki białego chleba. Dłoń pojawiająca się w kadrze nie należy już do gibona - to ręka człowieka, która powtarza gesty zwierzęcia dokładnie w tych samych momentach. Dostrzegamy kilka istotnych detali różniących obydwie obrazki - obraz w remake'u jest zdecydowanie ciemniejszy, naczynie, w którym przygotowano pożywienie jest inne, brakuje także muszek owocówek. Różnice te w pewien sposób demaskują okoliczności spożywania jedzenia - mamy do czynienia z miejscem bardziej komfortowym, które nie jest celą, klatką, lecz zaciszem pokoju lub domową kuchnią. Gesty małpy sięgającej po pożywienie zostają zmałpowane przez człowieka, powtórzone - ale czy nie jest tak, że każde powtórzenie czyni różnicę?

Rejestracja pt. "Spiderman" posiada najbardziej filmowy charakter, pojawiają się w niej elementy akcji i dramaturgia. Materiał podzielony jest na osiem części - w każdej z nich artysta ustawia figurkę Spidermana (jak sam wspomina w tekście dysertacji doktorskiej bohatera swojej młodości), a w ostatnich dwóch gorylo-podobną postać, na miejscu, na którym zazwyczaj przesiaduje samiec gibon. Pierwsze pojawienia się "obcego" w klatce powodują nieśmiałość jej mieszkańców. Zapoznanie odbywa się poprzez próby polizania przez samicę, lub dotyk samca. W miarę upływu czasu dochodzi do coraz większego oswojenia co skutkuje zrzuceniem figurki Spidermana z miejsca zajmowanego przez samca. Spiderman jest niewątpliwie intruzem w małpim domu, jednak szybko powraca właściwa hierarchia - zrzucenie bożka świata kultury pop. W klatce znowu rządzi gibon, który oddaje mocz na figurkę bohatera hollywoodzkich blockbustów. Jest to jakby

intuicyjna manifestacja władzy i wyrażenie dezaprobaty wobec przemysłu rozrywkowego, którym karmi się świat człowieka. W każdej kolejnej części zrzucenia stają się coraz szybsze, nieśmiałość zanika, dochodzi do prób odgryzienia głowy, ręki, nogi figurce. Czy ta próba zjedzenia plastiku nie jest najwspanialszym przykładem oswojenia nieznanego? W dwóch ostatnich częściach wideo artysta przedstawia gibbonom inną postać - przypominającego małpę bez zarysowanej głowy stwora - w tym przypadku sytuacja jest prosta - samiec podnosi go i zrzuca natychmiastowo.

Kolejny materiał wideo o tytule "Gibbonenfänger" podejmuje wątek baśni braci Grimm, w której to grający na flecie wyprowadza z miasta plagę szczurów. Nie otrzymawszy jednak zapłaty za swoją "usługę" postanawia się zemścić i w podobny sposób uprowadza dzieci mieszczan, którzy obiecali mu zapłatę. W filmowanej przez doktoranta sytuacji nie widzimy jednak szczególnego zainteresowania zwierząt dźwiękami wydawanymi przez instrument, pozostają one obojętne na wysiłki artysty, a nawet znudzone. Pod koniec widzimy jak gibony opuszczają kadr, nie robią tego jednak uwiedzione melodią wygrywaną im na flecie, prawdopodobnie dzieje się to zupełnie przypadkowo. Usiłowanie artysty by zwrócić na siebie uwagę przy pomocy dziedziny kultury jaką jest muzyka skazane jest na fiasko. Materiał ten, podobnie jak większość rejestracji, nakręcony jest ze statywu. Jest niedoświetlony, słyszymy wiatr atakujący mikrofon - stwarza bardzo to surowy nastrój rejestracji naukowca, który niezainteresowany wizualnym aspektem rejestrowanej przez siebie sytuacji, koncentruje się tylko i wyłącznie na możliwości sprowokowania zwierzęcia do reakcji na kod kulturowy.

Bohaterem kolejnego eksperymentu zarejestrowanego przez artystę jest inny przedstawiciel gibboniego gatunku o imieniu Ash. Podobnie jak w poprzednich filmach, widzimy zwierzę siedzące w klatce, trzyma ono pluszową zabawkę - małpkę. Pojawia się artysta, który wyciąga dłoń z pomarańczą w stronę Ash'a - zainteresowana małpa upuszcza swoją reprezentację - bierze owoc i próbuje go konsumować, co się jej nie udaje. Następuje cięcie - widzimy kolejną sytuację wymiany - artysta ponownie podsuwa zwierzęciu cytrusa, które nie jest już nim zainteresowane. Kolejne cięcie, tym razem to jabłko staje się walutą wymiany, małpa bierze je do ręki, gryzie, wypuszcza na ziemię - smak owocu nie wydaje się jej wystarczająco satysfakcjonujący. Cięcie, pojawia się banan - artysta podaje go gibbonowi, który zaczyna gryźć i łykać jego łupinę, jakby był to pierwszy w jego życiu kontakt z tym owocem. Człowiek bierze drugiego banana i uczy małpę prawidłowego obierania i jedzenia. Po chwili widzimy już Ash'a sprawnie oddzielającego miąższ od skórki. Artysta reedukuje zwierzę przebywające w niewoli - w swoim tekście

konkluduje: *“Nauka obierania banana przypomina trochę praktyki z lasu treningowego orangutanów - rehabilitantów. Natura jest tu wtórna wobec socjalizacji, okazuje się wtórnym konstruktem, którym zawsze przecież była, skoro socjalizacja z własną grupą lub chociaż jakimś innym osobnikiem jest pierwotnym doświadczeniem formującym podmiot.”*

Ostatnią rejestracją z cyklu jest “Artificial Gibbon”, który przedstawia gibona Ash’a bawiącego się pluszową maskotką małpy. Zwierzę śpi ze swoją reprezentacją, nosi trzymając za ogon (którego sam nie posiada), wspina się po siatce klatki. Gdy zabawka upada podnosi ją natychmiast, tak by towarzyszyła mu w przemieszczaniu się w niewoli. Kamera rejestrująca ruchy zwierzęcia jest inna niż we wszystkich poprzednich rejestracjach - jest z ręki, podąża za ruchem gibona, powoduje, że sytuacja jest bardzo dynamiczna. Obserwujemy coś na kształt zabawy dziecka z lalką przedstawiającą dziecko. Jesteśmy świadomi, że to nie gibon dokonał wyboru swojej zabawki, lecz została ona mu dostarczona przez jego “dorosłych” ludzkich opiekunów. Materiał kończy się dłuższym ujęciem siedzącego zwierzęcia nad leżącą na ziemi swoją pluszową reprezentacją.

Wszystkie rejestracje tworzą spójny cykl, w którym obserwujemy próbę zbliżenia się człowieka do zwierzęcia. Jesteśmy świadkami procesu budowania płaszczyzny wymiany gestów i bodźców, które służyć mają stworzeniu wspólnej hominidzkiej społeczności. W swoim procesie twórczym artysta świadomie korzysta z metodologii badaczy dzikich zwierząt, poddaje swoich protagonistów wielu testom kulturowym. Rezultaty tych trudnych spotkań są bardzo interesujące - małpy nie są zainteresowane są zgłębieniem dorobku ludzkiej kultury, natomiast to człowiek by nawiązać kontakt musi zasymilować zwierzęce sposoby komunikacji. Okazuje się, że spotkanie obu gatunków może wydarzyć się tylko i wyłącznie na płaszczyźnie kompromisu oraz wzajemnej partycypacji. Praca teoretyczna jest bardzo ciekawym i rzetelnie napisanym esejem zbierającym doświadczenia badań nad człowiekowatymi oraz małpami. Tekst czyta się ją z zaciekawieniem i przyjemnością. Odczuwam jednak mały niedosyt w kontekście braku przykładów z obszaru sztuki podejmującej problem kontaktu międzygatunkowego. Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że w obszarze sztuk wizualnych nie jest to temat szczególnie popularny, niemniej jednak przykłady takie jak np. “Grizzly Man” Wenera Herzoga, czy działania Williama Wegmana wydają mi się warte wspomnienia.

Konkluzja

Praca doktorska pana Adama Jastrzębskiego tj. obie jej części: praktyczna i teoretyczna prezentują wysoki poziom artystyczny i intelektualny. Całość spełnia wymogi formalne i stanowi istotny wkład w rozwój współczesnej praktyki artystycznej. Doktorant prezentuje umiejętności, które uważam za całkowicie wystarczające do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Dlatego też, zgodnie z Art.13. Ust.1. ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule naukowym w zakresie sztuki, wnioskuję do Rady Wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu o nadanie mgr Adamowi Jastrzębskiemu stopnia doktora.

