

prof. dr hab. **Artur Tajber**  
Dziekan Wydziału Intermediów  
Akademia Sztuk Pięknych  
im. Jana Matejki w Krakowie

*Ross of Mull, sierpień 2016*

**Zleceniodawca recenzji:** *Akademia sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Rzeźby i Intermediów*  
*Pismo z dn. 11 maja 2016, informujące o powołaniu komisji habilitacyjnej, w tym o powołaniu mojej osoby – Artura Tajbera – na recenzenta. Nr sprawy BCK – VII – L – 6422/16*

*Doręczono mi dokumentację złożoną przez habilitanta, w tym:*

- *autoreferat (w wersji językowej polskiej i angielskiej)*
- *dokumentację przedmiotu habilitacji – fotograficzną i wideofoniczną, dokumentację prób, zestaw recenzji i wywiadów*
- *kopie dokumentów takich jak dyplom doktorski, kwestionariusz osobowy, wniosek habilitacyjny*
- *wykaz osiągnięć artystycznych, organizacyjnych i dydaktycznych, notę biograficzną, wykaz współpracy z instytucjami, etc.*
- *portfolio zawierające opisy i dokumenty poświadczające dorobek artystyczny*
- *dokumentację działalności dydaktycznej i organizacyjnej*

Recenzja pracy habilitacyjnej, dorobku artystycznego i pracy pedagogicznej **dr Zofii Wollny**, sporządzona w związku z postępowaniem habilitacyjnym w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

**"Ofelie. Ikonografia szaleństwa"**

*kompozycja na jedenaście aktorek, trwająca 50 minut, prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku, oraz autoreferat pod tym samym tytułem*

Pani Zofia Wollny jest absolwentką ASP w Krakowie i studiowała w okresie, gdy kierowałem Międzywydziałową Pracownią Intermediów - utworzoną wedle własnego, autorskiego programu. Dało to nam - z racji zbliżonych zainteresowań - okazję poznania się i krótkiej współpracy. Jest to też przyczyna faktu, że miałem przyjemność obserwacji jej artystycznego debiutu i kolejnych, następujących po nim przedsięwzięć.

Dr Zofia Wollny jest obecnie pracownikiem Akademii Sztuki w Szczecinie, jest adiunktem w Pracowni Działań Audiowizualnych i Performatywnych na wydziale Malarstwa i Nowych Mediów. W roku 2013 uzyskała stopień naukowy doktora sztuki na podstawie rozprawy doktorskiej pt. „Muzyka konkretna a *performans* i sztuki wizualne”, obronionej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Jej udokumentowany dorobek dydaktyczny obejmuje szereg funkcji formalnych oraz zadań w znacznej części wykraczających poza standardowy tok studiów, obejmując promocję studentów, uczelni, praktykę warsztatową, oraz organizację szeregu wydarzeń *stricte* artystycznych.

Dorobek artystyczny kandydatki jest bogaty, znaczący i publicznie widoczny. Jej pierwsze znane mi prace sięgają jeszcze okresu studiów - są to głównie utwory posługujące się techniką wideo, wykonane z dużą rzetelnością i zaangażowaniem, lecz nie posiadające wyraźnych cech oryginalności. Pierwszym dziełem, które zwróciło moją uwagę była tygodniowa akcja przeprowadzona w roku 2004 w krakowskim oddziale IKEA, w której autorka wykorzystwała wątki egzystencjalne i marketingowe posługując się wewnętrznym systemem monitoringu. Drugim zaś – „Koncert na wysokie obcasy” z tego samego roku. Były to – w mojej opinii – pierwsze akcje oparte na samodzielnej refleksji, na świadomości momentu i miejsca akcji, zdecydowanie wykraczające poza wystawienniczą normę – świeże i prognozujące rozwój. Piszę o tym, gdyż praca przedstawiona we wniosku habilitacyjnym wydaje mi się kontynuacją tej drogi – sposobu myślenia, koncepcji i kształtowania dzieła, metody twórczej. Wydaje mi się, gdyż - z racji codziennych obowiązków – nie mogłem brać udziału w jej prezentacjach, znam zatem przedmiot

habilitacji wyłącznie z drugiej ręki, z autoreferatu kandydatki, z opisu osób trzecich, z dokumentacji.

Podjmując próbę analizy przedstawionych mi materiałów w kontekście znanych z autopsji realizacji p. Zofii Wolny, oraz ogólnie rozumianej współczesności, stawiam przed sobą do rozważenia następujące zagadnienia:

- **a.** znaczenie i ocena artystycznej wartości przedmiotowego dzieła;
- **b.** jakość formalna i reprezentatywność przekazanych materiałów, w tym autoreferatu;
- **c.** pozycja i postawa artystyczna autorki w kontekście sceny artystycznej i aktualnej kondycji sztuki współczesnej;
- **d.** pozycja i postawa artystyczna autorki w kontekście szkolnictwa artystycznego.

Tak więc – przechodzę do ważenia.

**Ad. a.** - "Ofelie. Ikonografia szaleństwa" to w określeniu autorki „kompozycja na jedenaście aktorek”, a w moim rozumieniu spektakl w konwencji bliskiej centralnemu nurtowi tradycji teatralnej. W tekście autoreferatu pojawia się zresztą termin „spektakl”. Autorka na wstępie stwierdza, że „podczas, kiedy rozprawa doktorska dotyczyła relacji z muzyką, a przedmiotem obrony był cykl koncertów w przestrzeni publicznej oraz koncertów na architekturę, tym razem chciałabym skonfrontować się i odnieść do szeroko rozumianego teatru...”.

Uważam za bardzo istotne rozpoznanie cech gatunkowych przedłożonego dzieła. Przewody akademickie, tak jak i kompetencje kierunków kształcenia są realizowane w dziedzinach, które z jednej strony są administracyjno-klasyfikacyjną, teoretyczną ramą nakładaną na żywy organizm kultury, z drugiej jednak odnoszą się do języka, który nie tylko służy nam do refleksji nad tym, co odbieramy i przekazujemy, ale sam jest materią działań artystycznych. Tak więc klasyfikacja to nie tylko „sortowanie” rzeczy, ale budowa świadomości ich obecności, akceptacji, afirmacji lub odrzucenia. I tak, konstatuując dzieło jako spektakl teatralny zawsze dobrniemy do pytania, dlaczego nie jest on przedmiotem przewodu w uczelni teatralnej?

W autoreferacie znajdziemy około trzystronicowy rozdział, zatytułowany „Relacje sztuk wizualnych i teatru”. Na jego wstępie jest zawarte wyznanie, że wedle autorki teatr „jako silnie zdefiniowana forma” mocno prowokuje artystów (rozumiam, że ma na myśli artystów wizualnych) do formułowania tez, manifestów i dociekania istoty swych dzieł... Wollny pisze, że teatr operuje „poetyką innego zakresu”, jako silnie związany z literaturą i mocno obudowany środkami produkcji, instytucjami i dyscypliną menedżerską. Tutaj pada szereg opinii na temat teatru krytycznych – dotyczy to związków z publicystyką, często nachalną i dydaktyczną, moralizatorską, hierarchizmu i zależności ekonomicznych, autorytaryzmu. Stawia w końcu pytanie, nawiązując do surrealistów i dadaistów, czy nie jest teatr przypadkiem wrogiem sztuki? Dywagacje idą dalej, autorka bierze pod uwagę twierdzenia przeciwne, powołując się na twórczość Witkacego, konstruktywistów i futurystów. Wychodząc z takiej ambiwalencji wraca do potwierdzenia punktu wyjścia – stwierdza, że teatr „jako punkt odniesienia stał się charakterystyczną cechą awangard artystycznych pierwszej połowy XX wieku”. I tutaj wreszcie pada stwierdzenie, że „w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastąpił w sztukach wizualnych (a wcześniej już w muzyce) zwrot performatywny. Sztuka wypracowała własną formę bezpośredniej komunikacji z widzem, sięgając po środki sceniczne...”

Cóż, jak wielu artystów wchodzących w życie po roku 1990 i pobierających edukację formalną na przełomie wieków, p. Zofia Wollny nie może mieć osobistego doświadczenia kontrkultury i ma skłonność do bezrefleksyjnego powtarzania schematów stworzonych *post factum* na użytek powszechny, obecnych w kręgu kultury popularnej. Jako osoba starsza od rzekomego „przewrotu

performatywnego”, a na dodatek autor związany z ruchem *performance art* od połowy lat siedemdziesiątych, a w tym po części kronikarz i teoretyk gatunku, muszę w takich momentach protestować i wzywać do relatywizowania komunałów, do czyszczenia terminologii. I tak jest – pomimo przytaczania wielu udokumentowanych przykładów – do końca rozdziału, gdzie autorka kontynuuje dywagacje na temat relacji instytucjonalnych i wzajemnych wpływów, głównie na terenie naszego kraju. Oczywiście, „sztuka performance” i „performatyka” z jej formami przymiotnikowymi nie są tożsame, ale używający tych terminów rozróżnień nie przestrzegają, zatem rzadko można ustalić granice i wektory tak toczonych wywodów. Autorka kończy je – w zamierzeniu chyba prowokacyjną – deklaracją, że na ich tle właśnie chce zaprezentować swoje dzieło, które rozumie „jako dzieło sztuki, które za tworzywo plastyczne wzięło teatr”. Można to różnie interpretować – jako oświadczenie, że teatr sam w sobie sztuką nie jest (co może pociągać przekonanie, że sztuki w sensie zbioru nie ma w ogóle, że istnieją wyłącznie indywidualne dzieła), że sztukę można lub należy robić ze sztuki, tautologicznie przetwarzać, że konwencje artystyczne zabijają artystyczną wartość, którą należy wskrzeszać w swoistych formalnych rytuałach, że sztuka to kategoria osobna wobec wyspecjalizowanych dziedzin sztuki, i tak dalej. Jest jeszcze podejrzenie dotyczące terminu „tworzywo plastyczne”, które może mieć wąskie znaczenie ugruntowane w tzw. plastyce, co prowadzi często na mętne wody przekonań, że sztuki plastyczne posiadają swoistą autonomię wobec innych sztuk i pozostają z nimi w relacji hierarchicznej... Ale mniejsza o domysły. Na okoliczność tej analizy powiem jeszcze tylko, że jeżeli coś w rodzaju „przewrotu” związanego z aspektem scenicznym rzeczywiście miało kiedyś miejsce, to wobec użytych w autoreferacie miękkich i często niespójnych argumentów jego datowanie można swobodnie przesunąć od Grotowskiego do czasu kabaretu Voltaire, do Tzary, Bala, Antonina Artaud’a... Tę część autoreferatu uważam za najslabszy zrąb fundamentu, na którym opiera się „Ofelia”. Na szczęście jednak jest i Ofelia sama - spektakl – który wydaje się swobodnie funkcjonować bez tej teoretyzującej podbudowy.

W kolejnych częściach autoreferatu kandydatka opisuje obszernie genezę swego projektu, teatralne inspiracje związane kobiecymi rolami, aspekty kodów kulturowych, relacji społecznych, symboliki w kontekście pojęcia szaleństwa. Pisze o swoich wcześniejszych realizacjach, wskazując drogę wyłaniania i konceptualizacji tematu. W dalszej kolejności przechodzi do pierwszych prób realizacji, niezrealizowanych wersji, dzięki którym koncept dojrzywał i nabierał konkretności, skupia się nad współpracą i pracą z aktorami. Przedstawia wreszcie założenia finalnego projektu i przebieg jego realizacji, odkrywa metodę pracy, analizuje ją wobec podjętego tematu (szaleństwo w wydaniu żeńskim), wobec instytucji i pojęcia teatru w ujęciu historycznym, wobec relacji instytucjonalnych i zależności wykonania od miejsca (muzeum – teatr). Rozważa strategię reżysera i kuratora, kompozytora i wykonawcy, porównuje różne realizacje dzieła pod kątem specyfiki miejsca i otoczenia. Dokonuje analizy porównawczej wobec wybranych dzieł i filozofii twórczych, kreśli też coś na kształt credo czy też manifestu. Jest to – pomimo terminologicznych zapożyczeń i zgrzytów - opowiadanie zajmujące i intrygujące. Konfrontując opis, przyczynki i załączoną dokumentację odbieram komentowane dzieło jako autentyczny, ugruntowany doświadczeniem, oryginalny eksperyment, który znacząco odświeża zakorzenione konwencje teatralne i reżyserski warsztat, odnawiając ich więzi z doświadczeniami innych pól aktywności, składający na nowo wielo-jedyną choreę.

**Ad. b.** - Dokumentację dzieła stanowią zapisy filmowe dwóch realizacji przedmiotowego dzieła, materiały wideo z prób do spektaklu, recenzje, wywiady i materiały prasowe, obszerny zestaw fotograficznych dokumentów różnych etapów pracy i realizacji. Autoreferat, pod tytułem "Ofelie. Ikonografia szaleństwa" ma zawartość – wraz z przypisami i bibliografią - 29 stron, jest podzielony na rozdziały – osiem rozdziałów wraz ze wstępem i podsumowaniem, z czego dwa posiadają podrozdziały („Ofelie. Ikonografia szaleństwa” – geneza projektu, założenia projektu i przebieg realizacji, oraz „Ofelie...” – zbiór zagadnień - aktorki jako performerki, szaleństwo, krótka historia teatru polskiego, muzeum jako teatr). Napisany jest poprawnym, nie pozbawionym swady i emocji językiem, zawiera wiele terminów i konstruktywów myślowych zapożyczonych z modnej dziś w środowiskach kuratorskich i krytycznych sfery

akademickiej performatyki – wątpliwe tłumaczenie *performance studies*, za polskim wydaniem książki R. Schechnera. Konstrukcja tekstu i struktura wywodów ogólnie spełnia wymogi akademickie stawiane przed takimi dysertacjami, a ujęcie problematyki budzi ciekawość i prowokuje do zastanowienia i polemiki. Do dokumentacji tej dołączone są materiały traktujące i relacjonujące wcześniejszą, imponującą zakresem i inicjatywą twórczość oraz działalność dydaktyczną kandydatki.

**Ad. c.** - Pani Zofia Wollny, autorka znana szerzej jako Zorka Wollny, debiutowała w połowie pierwszej dekady XXI wieku. Jej pierwsze prace zostały przyjęte z zainteresowaniem a autorka szybko została zauważona na polskiej scenie artystycznej. Jej sztandarowe dzieła są widoczne z wielu przyczyn – z racji poruszanych zagadnień, rzetelnego podejścia, ale też stosowanej strategii – adresowania ich do mocnych, establishmentowych instytucji, które potrzebują rozgłosu i spektakularnych, nieszablonowych inicjatyw. Kandydatka znalazła skuteczny grunt i metodę kariery, które jak dotąd nie wytwarzają zabójczych dla artystycznej niezależności enzymów, które pozwalają jej na dość swobodny rozmach w realizacji autorskich konceptów. Część zawartości autoreferatu, która dotyczy aspektów historycznych, społecznych i uwikłań estetycznych instytucji kultury wydaje mi się wręcz wprost częścią operacyjną strategii gry z tymi instytucjami.

**Ad. d.** - Rolę p. adiunkt Z. Wollny w niedawno powołanej do istnienia uczelni ujawnia spis jej osiągnięć w sferze dydaktyki i organizacji, a zwłaszcza te z nich, które wykraczają poza specjalistyczny standard, które oparte są na jej osobistym, artystycznym dorobku, doświadczeniu i warsztacie. Szczególnie ciekawie dla mnie wyglądają dokumenty z warsztatów artystycznych, prace licencjackie realizowane pod opieką kandydatki, oraz wkład w realizację festiwali i konkursów artystycznych (vide - Młode Wilki). Moją pozytywną opinię potwierdza doświadczenie międzywydziałowych kontaktów ze szczecińską uczelnią - udział naszych studentów i pracowników we wspomnianych inicjatywach, wspólne przeglądy prac studenckich, itd..

\*

Zestawiając wszystkie podjęte kwestie utwierdzam się w przekonaniu, że dorobek – artystyczny i dydaktyczny - oraz kariera artystyczna pani dr Zofii Wollny są ciekawym, charakterystycznym i pozytywnym przykładem aktualnej twórczości z pogranicza dyscyplin i konwencji. Dzieło będące przedmiotem procedury habilitacyjnej jest w swych cechach – genezie, metodzie, strukturze, materii – tworem stricte teatralnym, lecz okoliczności jego powstania, wcześniejsze doświadczenia autorki koncepcji, faktycznie – zgodnie z jej deklaracjami i wywodami – zbliżają je do analogii z technikami i strategiami stosowanymi w głównych nurtach sztuki współczesnej (*collage, bricolage, found-footage, happening*, wybrane przypadki sztuki akcyjnej, teatru alternatywnego, itd.). Te swoiste implanty nie zmieniają natury dzieła i jego ewidentnej przynależności gatunkowej, trzeba jednak pamiętać, że wcześniejsze dzieła p. Wollny wykazywały różne wektory przynależności, od idiomu sztuki wideo, przez doświadczenia bliskie *performance art*, do formuł takich jak *audio-art, choreografia, instalacja*... Zofia Wollny nie jest artystką związaną jedną, wybraną dyscypliną – inaczej: jest zdyscyplinowana w realizacji własnych, indywidualnych poszukiwań i pomysłów, konsekwentnie podąża za kapryśnię i pozornie przypadkowo toczącymi się wątkami. Za tematem, za konceptem, za analogią formalną, za dominującym tonem, rytmem. Osobiście uważam, że zupełnie niepotrzebnie, być może skutkiem konfrontacji z akademickim konwenansem, stara się swoją intuicję skrępować dywagacją, która podąża zupełnie inną, nie pochodną od osobistego doświadczenia drogą. Próby te, choć wpisują się w średnią tonację i poetykę aktualnego dyskursu sztuki w naszym kraju, w akademicki stereotyp, w mojej opinii reprezentują jednak poziom znacznie niższy od komentowanej twórczości. Piętno lansowanych przez Ośrodek Badań Twórczości J. Grotowskiego teorii Richarda Schechnera sztucznie i niepotrzebnie „ustawia” część tekstu wobec fenomenów artystycznych, których ani w praktyce, ani w analizie kandydatka nie poddaje próbie.

Referat zawiera jednak również przemyślenia bezpośrednio wyrastające z własnej praktyki, które są zasadnicze w ocenie i nazwaniu jej istotnych cech oraz potencjału. Pisząc o metodzie klasyfikacji, porządkowania i kolejgowania fragmentów – tekstu, wystąpień, monologów – oraz stopniowania poziomu dramaturgii autorka dotyka ważnych kwestii metodologicznych i strukturalnych. Użycie w tej procedurze zapisu wideo, techniki collage czy zasad mozaikowej kompozycji, rozkład tak specyfikowanych elementów w przestrzeni pustego wnętrza (sala muzealna – użyta w funkcji podobrazia), wyniesione z praktyki malarskiej i przeniesione w materię i środowisko teatru, wreszcie przeniesienie tego środowiska w inny kontekst, to innowacje i obserwacje istotowe dla rozumienia i zdekodowania dzieła. Podkreślenie analogii stosowanej metody do *found footage* jest celne, i daje asumpt do prześledzenia nie tylko relacji teatru i tzw. sztuk plastycznych (co autorka stara się przeprowadzić), lecz również kina, jego wpływu na asortyment środków współczesnych artystów *in extenso*. W tej – bardziej osobistej – części referatu, pada też wyznanie, które szczególnie zwróciło moją uwagę: „ja sama, po zakończeniu pracy, uważam jej przedmiot za nieco archaiczny, a moją realizację za pracę z archiwami kultury. Tymczasem kobiece szaleństwo w polskim teatrze ma się całkiem nieźle.” Autorka pyta: „Czy świadczy to o archaiczności tej akurat (inscenizacje Szekspira) formy teatralnej?” Można się zastanawiać, czy odczucie autorki wobec własnej pracy ogranicza się wyłącznie do wątków tematycznych, do autora sztuki, czy też ma odniesienia do materii dzieła, jego struktury i metod pracy?

Otóż mamy w historii sztuki, w tym też w czasie mojej osobistej pamięci, szereg przykładów przenoszenia doświadczeń i praktyk pomiędzy gatunkowo różnymi porządkami. W przypadku sztuk wizualnych i teatru na moich oczach takiej operacji dokonywali tak różni od siebie artyści, jak Tadeusz Kantor i Leszek Mądzik. Oczywiście, przykład Kantora jest znacznie dalej idący. Oba przykłady pochodzą z naszego najbliższego otoczenia i z czasu nie dalszego niż często przytaczany przez Wollny argument Grotowskiego. Zwracając uwagę na wielkich nieobecnych, należy też podkreślić przerzucenie bardzo wysokiego mostu, z okresu sprzed II WŚ do czasów ostatniego ćwierćwiecza, ponad okresem fermentu kontrkulturowego, conceptualnego i panowania fenomenu Fluxusu. Jedynym łącznikiem wydaje się tu być teatr, Laboratorium Grotowskiego i... I może w tym tkwi powód chronologicznych czy chronicznych wątpliwości. Skądinąd, mam poparte konkretnymi doświadczeniami przekonanie, że nawet anachronizm może poruszyć maszynę dziejów. Tak więc, jeżeli pominąć luźne sugestie, że wystąpienie aktorki w muzeum czyni ją performerką i obiektem muzealnej kolekcji ☺, zdecydowanie przeważa we mnie satysfakcja z wciągnięcia się w polemikę, z przedstawienia mi konkretnej płaszczyzny rozważań i dzieła prowokującego do istotnych pytań o aktualność, o stan i status dzieła sztuki.

Odnosząc dokonaną analizę do jedynej w pełni akceptowanej przez siebie intuicji teorii formy dzieła sztuki, która nadbudowuje się na poglądach Johna Cage'a, które wyłożył w wykładzie "W obronie Erica Satie", gdzie rozwija konsekwencje sprzeczności polegającej na tym, że oczekujemy i akceptujemy w sztuce nowatorstwo i oryginalność, równocześnie wymagając od dzieła sztuki bycia zrozumiałym i przystępnym, gdzie stawia pytanie i podejmuje się próby odpowiedzi, w jakich kwestiach dotyczących sztuki powinniśmy dążyć do zgody, do wspólnych ustaleń, a jakie mogą, czy wręcz powinny być nieuzgadniane, stwierdzam w badanym przedmiocie osiągnięcie takiego balansu. Pytania te odnoszą się również do relacji dwóch ideałów czy też modeli artysty, które publicznie obowiązują – tradycjonalisty i nowatora, rzecznika prawdy i demiurga, czy też koestlerowskiego jogina i komisarza. Cage zakłada, że „potrzebujemy sztuki paradoksalnej, która odzwierciedla zarówno zbiorowe jak i indywidualne przekonania”. Przeprowadza wywód oparty na pojęciach ciągłości, struktury i wybranego, użytego materiału, jako współdziałania wyraźnie oddzielnych części, stawiając wymóg osiągnięcia przez wytwór cech życia, które są według niego możliwie tylko poprzez nadanie całości poczyną formę. Jest więc forma w oczach Cage'a nie prostym synonimem kształtu, lecz spójną wypadkową elementów indywidualnych, subiektywnych oraz wspólnych, zobiektywizowanych. Elementy strukturalne są wspólne a natura ciągłości, czyli „linia życia” – indywidualna.

Rozróżnienia i specyfikacja Cage'a odnoszą się w pierwszym rzędzie do utworu muzycznego, lecz musimy pamiętać, że John Cage zapisał się jako znaczący innowator w sferze sztuk wizualnych, jako twórca obrazów, grafik, instalator i akcjonista, oraz jako komentator, teoretyk i inicjator szerokich zjawisk sztuki swego czasu w tym samym stopniu, co jako muzyk i kompozytor. Wydaje się tak mocnym komponentem epoki, że bez niego trudno było by zorientować się w pejzażu sztuki aktualnej. Dla mnie jest jednak ważne, że poglądy Cage'a na pojęcie formy dzieła sztuki dają się zastosować do analizy nie tylko dzieł konceptualnych, hybrydowych, *multi-* i *inter-*medialnych, lecz z powodzeniem pozwalają interpretować zawartość i kontekst kadru obrazu, bryłę rzeźby czy standardowy utwór muzyczny, filmowy czy teatralny. Ba, nadają takiej analizie - w mojej opinii - nowy sens, i dzieła te w takim sensie aktualizują, co nie zawsze jest udziałem oficjalnych nurtów akademickiej Estetyki.

### **Konkluzja**

W konsekwencji całościowej analizy życiorysu i dorobku pani dr Zofii Wollny, oraz szczegółowego wglądu w dokumentację, w tekst autoreferatu i w samo dzieło będące przedmiotem przewodu, stwierdzam, że są one dla mnie konsekwentnym, koherentnym i przekonującym materiałem do wnioskowania zarówno o dopuszczenie do obrony habilitacyjnej jak i o nadanie stopnia doktora habilitowanego.

Problematyka, jej ujęcie, zawiera elementy twórcze, artystyczne, jak również odważną próbę intelektualnej i systemowej innowacji. Są w tym zbiorze istotne walory świadczące o wnikliwości, samodzielności i dojrzałości artystycznej autorki. Jest to podejście oryginalne i mocno związane z intermedialnym, po-warsztatowym idiomem, który dla mnie - jako artysty intermedialnego i przedstawiciela takiego właśnie kierunku akademickiego - jest jednym z istotnych kryteriów oceny. Łącznie świadczy to o pełnym przygotowaniu kandydatki do sprostania ustawowym wymaganiom przewidzianym w art. 16 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytułach oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki.

W świetle całości dociekań, z pełnym przekonaniem składam wnioski o nadanie pani dr Zofii Wollny stopnia doktora habilitowanego.

prof. Artur Tajber

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Artur Tajber', with a long vertical line extending downwards from the end of the signature.