

prof. dr hab. Anna Markowska
Instytut Historii Sztuki UWr.

15 października 2020

Recenzja dysertacji doktorskiej p. mgr Wiktorii Kozioł
Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku
napisanej na UJ, pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Bałusa

Rozprawa p. mgr Wiktorii Kozioł *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku* to obszerna i wnikliwa praca składająca się z trzech rozdziałów (razem 342 strony) oraz Aneksu, ilustracji i bibliografii. Aneks to osiem wywiadów z artystami i kuratorami – twórcami sztuki krytycznej oraz historykami i krytykami sztuki (Jadwigą Sawicką, Karolem Sienkiewiczem, Katarzyną Górną, Rafałem Jakubowiczem, Izabelą Kowalczyk, Ryszardem Ziarkiewiczem, Anetą Szyłak i Joanną Rajkowską) oraz dwie tabele (Tabela 1 – Wybrane rodzaje strategii krytycznych; Tabela 2 – Kategoryzacja wybranych prac zgodnie z zaproponowanym modelem). Całość liczy aż 516 stron. Rozpięta jest między kwestią historycznego rozumienia sztuki krytycznej w – rozdziale I, a sposobami percepcji – w rozdziale III (w obu przypadkach analizowane są teksty o sztuce krytycznej) oraz generalną ambicją ujrzenia dawnych strategii krytycznych przez pryzmat dzisiejszych pytań, jakie zadajemy dziełom zaangażowanym w aktualną rzeczywistość społeczno-polityczno-ekonomiczną. Środkowa część rozprawy to studia przypadków – analizujące konkretne prace, strategie artystyczne czy podejmowane tematy, pogrupowane chronologicznie, wedle przyjętej przez autorkę periodyzacji na pięć okresów – pierwszy (1985-1993), drugi (1993-2002), trzeci (2002-2010) oraz czwarty i piąty okres pokrytyczny/postkrytyczny (2010-2014) i (od 2015 - do dzisiaj). Pierwszy rozdział dysertacji uznać można za szeroko rozbudowany stan badań i przyznać należy, iż erudycja autorki jest imponująca, a niektórych cytowanych książek nie ma w ogóle w żadnej polskiej bibliotece (np. *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge*, ed. N. Aikens et al).

Na początku warto zauważyć, że autorka ustaliła, iż termin „sztuka krytyczna” pojawił się po raz pierwszy w tekście Pawła Leszkowicza wygłoszonym na sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1994 roku. Ponieważ w genetycznym ujęciu – podstawowej konstrukcji doktorantki – ważna jest oczywiście figura „ojca” lub „matki”, więc już w tym skromnym stwierdzeniu, kto pierwszy użył terminu zauważyć można skrupulatność i rzetelność autorki, a także jej zmysł polemiczny. Nie kto inny bowiem jak jedna z najważniejszych krytyczek i

historyczek sztuki krytycznej – Izabela Kowalczyk (m.in. na internetowym portalu culture.pl) uznawała, że twórcą terminu był Ryszard Kluszczyński i że stało się to dopiero pod koniec lat 90. Ten drobny ale znaczący przykład dobrze pokazuje zamiary dysertacji: ustalenie faktów, doprecyzowanie terminów, chronologiczne prześledzenie przemian i punktów węzłowych oraz wskazanie zarówno na kanoniczne prace, jak i na prace niesłusznie pominięte, a warte pogłębionego zainteresowania. Ponieważ doktorantka pisała swą pracę w latach 2013 - 2019, uznała za właściwe, by odnosząc się do poprzednich badaczek i badaczy sztuki krytycznej przesunąć akcenty oraz zaktualizować kluczowe kwestie tak, by wydobyć to co aktualne i inspirujące jest szczególnie dla nas dzisiaj. Piotr Piotrowski – nauczyciel i promotor doktoratów zarówno Leszkowicza, jak Kowalczyk – używał (tak jak oni) terminu „sztuka krytyczna” w latach 90. {w *Znaczeniach modernizmu* (1999)}. Jednocześnie, inaczej niż oni, egzorcyzmował złą sławę synonimicznego w dużej mierze terminu „sztuka zaangażowana” oraz zarysował bezwzględna, rozliczeniową diagnozę dramatycznej wręcz nieobecności krytycznych aspektów w sztuce własnej i starszej generacji. Autorka ma już – rzecz jasna – zupełnie inną perspektywę. Piotrowski był w latach 80. uczestnikiem demokratycznej opozycji, a przełom roku 1989 przywitał jako czas wymagający tak konkretnej pracy jak i przemyśleń, jednym słowem – świeża demokracja stała się pilnym zadaniem, nie została bowiem dana, lecz zadana. Wiktorii Kozioł przyszło działać w zupełnie innych czasach, jednak postawa prezentyzmu jest jej także bliska. Zadając sztuce krytycznej pytania z dzisiejszej perspektywy i mówiąc „sprawdzam”, autorka także rozlicza faktyczny poziom transformacyjnej woli zmierzenia się z szybko zmieniającą się rzeczywistością i wyzwaniem, jakie stawia.

Generalnie, powiedzieć można uzupełniając doktorantkę, że metodologicznie sztuka krytyczna wyrastała z marksizmu (czy to będzie Adorno, Debord, Marcuse, Trotsky, Althusser czy Lukacs) – dlatego zaskakuje fakt, że nie pisano o sztuce krytycznej w PRL-u, gdzie marksizm uważany był za oficjalną ideologię. Przeciwnie, szkoła frankfurcka ze swoją niechęcią do kampani służyła jako alibi do cenzurowania i ośmieszania bardzo szerokiego wachlarza sztuki mającej potencjał subwersywny. Polskim lewicowym krytykom doby PRL-u nie przypadli też do gustu sytuacjonści. Jednym słowem, marksizm to pojęcie bardzo szerokie i dziś niewiele wyjaśniające, bo obok potencjału diagnozowania ucisku i niesprawiedliwości społecznej, było ideologią utwierdzenia niedemokratycznej władzy. Nic dziwnego zatem, że po 1989 idee postmarksistowskiej krytyki chętnie były przyjmowane raczej z USA. Za amerykańskiego koryfeusza sztuki krytycznej autorka uznaje słusznie popularnego w Polsce Hala Fostera, który m.in. w swej książce *Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics* (1993) stosuje wiele związków frazeologicznych z przymiotnikiem krytyczny (pisał m.in. o krytycznych

rozważaniach, lekturach, interwencjach, simulacjach oraz o krytycznej specyfice i krytycznym pragmatyzmie), nazywając *critical art* „mitoklazmem” i wiążąc z wypowiedzeniem umowy społecznej, demistyfikacją, oraz z radykalną weryfikacją konwencji danej formy sztuki oraz z pragnieniem radykalnych zmian. Jednak w latach 90. czytało się – oprócz Fostera – głównie French theory, w tym oczywiście Foucaulta. To zapośredniczenie francuskiej myśli krytycznej w Ameryce i języku angielskim jest znamienne dla lat 90. i późniejszych. Doktorantka zarysowuje dwupokoleniowy model sztuki krytycznej oraz wymienia typowe strategie lat 90.: przechwycenie, abjekt, negowanie monolitycznych narracji (poprzez wprowadzenie np. różnych form duchowości) oraz transgresję w różnych tematach, m.in. obyczajowych (religijnych i kulturowych), politycznych, a ponadto nad-utożsamienie. Wedle jej definicji w sztuce krytycznej następować musi podwójna transgresja: artystyczna oraz społeczno-polityczna, a celem jest demistyfikacja dotycząca wybranego aspektu rzeczywistości. Jest to jednak model ahistoryczny, aplikowalny poza konkretnym czasem i miejscem. W konkretnym przypadku – w polskiej sztuce krytycznej jako wydarzeniu historycznym – autorka uznaje, że początkowe skupienie się na „mięsności” i substancjach organicznych ustępuje swoistej „dematerializacji”, wynikającej m.in. z rozwoju technologicznego i szerokiej fascynacji sztuką wideo oraz rzeczywistością wirtualną; z kolei początkowe skupienie się na anomaliach ustępuje zainteresowaniom nierównościami systemowymi, związanymi z dużymi grupami ludzkimi. Sukcesywne zmiany poetyki łączy autorka z różnymi kwestiami – lekturami, dyskusjami, wystawami, ale także z – pojawiającymi się jako *novum* – reklamami. Autorka uznaje, że w pierwszym okresie sztuki krytycznej dominowały wpływy konceptualizmu i dadaizmu oraz wykorzystywanie poetyki sytuacjonizmu, w drugim okresie za najbardziej charakterystyczne uznać trzeba przedstawianie osób wykluczonych (od niepełnosprawnych, chorych i starszych po ambiwalentną sytuację kobiet), mechanizmy uspołecznienia. Pojawiają się też wówczas strategie afirmatywnej duchowości nie związanej z Kościołem Katolickim (co kontynuowane było w kolejnym okresie) oraz poruszanie kwestii ostatecznych, egzystencjalnych i – jak pisze autorka – „łagodna forma krytyki instytucjonalnej”. Dla trzeciego okresu charakterystyczne jest przesunięcie uwagi z procesów uspołecznienia na badanie procesów „kompozycji” społeczeństwa; to wówczas pojawiają się w zasięgu krytycznej wizualności robotnicy, miejsca pracy i kwestia narastającego bezrobocia. To wówczas też – po raz pierwszy – kontestuje się normy i praktyki wprowadzane przez międzynarodowe firmy i korporacje. Narracja neoliberalna poddana została więc krytycznej inspekcji. Pojawiła się ponadto tematyka regionalna (np. Ziemie Odzyskane), co – jak słusznie zauważa autorka – związane jest z chęcią rozbicia mono-narracji z centralnej Polski i pragnieniem wprowadzenia do dyskursu

publicznego tożsamości granicznej (np. śląskiej). W czwartym i piątym okresie pojawiły zdaniem autorki – jako reakcja na tragedię smoleńską – nowe narracje prawicowe. Rozpoznano brak paralelności między postępami modernizacyjnymi a sekularyzacją (co zaowocowało pracami analizującymi religijność), a ponadto rozpowszechniła się wiedza o alterglobalizmie oraz ujawniło się rozczarowanie środowiskiem postsolidarnościowym. Autorka zauważyła również, iż wzrosła ilość prac komentujących sytuację ekonomiczną i zawodową ludzi, a także nieefektywność państwa w zakresie zapewnienia minimalnego dobrostanu obywateli. Najnowsze tematy poruszane w krytyczny sposób to kwestie polskości i państwowości. Jeśli chodzi o recepcję sztuki krytycznej, doktorantka zauważa przechwycenie strategii lewicowych przez środowiska konserwatywne, jednak – jak podnosi – dokonuje się to niejednokrotnie w sposób deprecjonujący określoną grupę osób i wykorzystujący argumentacje *ad personam*, czego nie było we wcześniejszej (czy może „właściwej”, historycznej) sztuce krytycznej. Autorka przytacza jednak także opinię Artura Żmijewskiego, że ponieważ większość artystów polskiej sceny artystycznej ma bardzo podobne poglądy, to nie ma – a właściwie wręcz brakuje – w przestrzeni sztuki realnego sporu.

Pracę odczytuję jako precyzyjnie obmyślony projekt samorozwoju naukowego, nastawiony na zrozumienie pokolenia swoich nauczycieli, których młodość związana była z okresem szczególnej aktywności artystów krytycznych. To w moim odczuciu niezwykle dziś rzadka strategia zrozumienia tego, co – kształtując nauczycieli – kształtowało samą uczennicę. Jest to więc projekt rewizji procesu kształcenia, próba zajrzenia za kulisy wykładanych pewników, przekazywanych przeświadczeń, a także marginalizowanych elementów. W tle starannie czytanych i analizowanych tekstów z epoki autorka wychyla się jako podmiot zadający pytania, stawiający tezy, zgłaszający wątpliwości. Dołącza do dawnej i – wydawałoby się – przebrzmiałej dyskusji, by zobaczyć co z niej jest aktualne dzisiaj, w jakiej tradycji może się uplasować sama. Jest to więc dla mnie nie tylko praca o sztuce krytycznej, ale też samorefleksja badaczki na początku swej zawodowej drogi, która pyta o swoją tożsamość, próbując ją doprecyzować. Z obu względów dysertację należy uznać za owocną. Podkreślam jednak motyw osobistego interesu, gdyż teoretycznie naukowcy w oświeceniowym paradygmacie kształceni byli na pozostających w stanie zdystansowanej bezstronności. Pani Wiktoria Koziół jest świadoma, że wyłanianie się prawdy z tekstu historycznego wynika z określonej formacji intelektualnej, ulokowania badacza w sieci skomplikowanych parametrów politycznych, historycznych, ekonomicznych i społecznych. Będąc jednocześnie czynną (i znakomitą) krytyczką sztuki, lustruje więc niejako swoje korzenie. Dysertacja, jest zatem jednocześnie

samodzielną pracą o sztuce krytycznej w Polsce i stanem badań do jej znacznie krótszych, i mniej solennych, a na pewno mniej akademickich tekstów krytycznych zamieszczanych w czasopiśmie popularyzatorskich. Pisząc to, mam świadomość że doktorantka zrobiła wiele, by jej osobisty projekt został przedstawiony maksymalnie bezosobowo i bezstronnie, co z kolei wynika z jej neopozytywistycznej postawy badawczej. Odniosę się do tego w dalszej części recenzji.

Ponieważ moja lektura dysertacji p. Koziół wiąże się z usytuowaniem i ucieleśnieniem sztuki krytycznej w osobistym doświadczeniu pokoleniowym, przeto gdy chodzi o rozdział I docenić mogę wnikliwość w jakiej autorka sięga do tekstów z lat 90. i późniejszych. Jednak – ponieważ nie tylko żyłam opisywanymi tekstami, ale też ukształtowały mnie jako badaczkę – więc za najciekawsze, wręcz fascynujące fragmenty uznaję nie tyle próby odtworzenia dyskursu, co własne interpretacje i komentarze doktorantki. Po pierwsze, czytając o początkach sztuki krytycznej wiele się więc dowiedziałam o sposobach, w jaki pisze się historię, gdyż będąc uczestnikiem i świadkiem opisywanych przez panią Koziół wydarzeń widzę szczególnie dojmująco konstrukcyjny charakter historii – tym bardziej wręcz, im bardziej scjentyczna i obiektywna stara się być autorka. Po drugie, czytając o późniejszych losach sztuki krytycznej, w której przedstawiono problem rozróżnienia sztuki krytycznej i post-krytycznej oraz odsłony napięć światopoglądowych ostatniej dekady, doceniam rzetelność autorki, gdyż późniejsze wydarzenia nie były w zasięgu mojego tak żywego zainteresowania, jak te w okresie początkowym. Pragnę podkreślić, że wiele się dowiedziałam z dysertacji p. Koziół mimo, że specjalizuję się w sztuce polskiej tego okresu i znam niemal wszystkie wymienione i przeanalizowane przez nią prace. Paradoksalnie – co nie jest zarzutem – dowiedziałam się najwięcej bynajmniej nie o polskiej sztuce krytycznej, ale o ograniczeniach obranego języka. Doprecyzuję, że nie jest to ograniczenie samej badaczki – której rozległości spojrzenia trudno coś zarzucić, ale ograniczenie wynikające z samej natury historii, pozostającej zawsze – choć obwarowującej się metodologiami i naukowymi przypisami – po prostu opowieścią. Dzięki opowieści pani Koziół zobaczyłam jak moja pamięć tworzy w trakcie lektury dysertacji kontr-opowieści, jak opowiadana mi historia dyscyplinuje moją pamięć, omijając czasami to, co odczuwam jako ważne. Warto zaznaczyć, że napięcie pamięć-historia – istniejące zawsze gdy pisze się o czasach stosunkowo nieodległych, autorce nie umknęło. Najlepszym tego dowodem są zamieszczone w Aneksie rozmowy z artystami. Gdybym miała postawić zarzut w tym aspekcie, to byłby on zatem taki, że doktorantka chciała pamięć i historię pogodzić, a gest ten – pomyślany jako uspoźnienie całości – stworzenie przemyślanej i biegnącej logicznie od

początku do końca narracji – był swoistym wygładzeniem. Nie jestem pewna, czy historyk powinien wygładzać napięcie historia-pamięć.

Brzmieć to może jak zarzut, ale jest to jedynie refleksja – autorka wykazuje się bowiem dużym zmysłem polemicznym. Uznaje np. – w kontrze do Karola Sienkiewicza – że strategie krytyczne mogą współistnieć z partycypacyjnymi, uznaje że prace o charakterze afirmatywnym (np. związane z ruchem Nowej Ery) – choć dalekie od typowych strategii krytycznych – posiadają krytyczne cechy już przez sam fakt wprowadzenia pluralizmu w narracjach artystycznych. Przenikliwie konstatuje, że potransformacyjny anty-komunizm wiązał się z brakiem wrażliwości na warunki życia i pracy obywateli, a zatem – że dopiero nowsze prace zajmują się kwestiami prekarności i biedy; wcześniej kwestie światopoglądowe skutecznie przesłaniały nierówności ekonomiczne. Jak słusznie ponadto zauważa doktorantka, nie udało się artystom krytycznym dotrzeć do społeczeństwa z przesłaniem, że w istocie mu służą, co ma swoje konsekwencje do dzisiaj. Wniosek, że tematy związane z cielesnością zastępowały koszty społeczne transformacji jest więc całkowicie uzasadniony, podobnie jak uwaga że transformacja dążyła do usankcjonowania normatywizującej przemocy nowego ładu. W tym ostatnim – opresyjnym – aspekcie, przemiany po 1989 roku nie wiążą się więc – jak podkreśla za Łukaszem Zarembą autorka – z reorganizacją pola dyskusji, gdyż usankcjonowany został zwrot konserwatywny, a artystki w dużej mierze zaakceptowały wyznaczone im granice dyskursu. Nie umknęło uwadze doktorantki, że potencjał niewizualnych środków artystycznych ma nie tylko aspekt pozytywny, gdyż np. tzw. zwrot afektywny – oddalając w niebyt kartezjańską koncepcję poznania – to wrota do świadomych manipulacji, służących często dość ponurym celom, m.in. „łękotwórczego pobudzenia”. Warto zauważyć, że dzięki stypendium w Nowym Jorku autorka mogła zobaczyć jedną z najnowszych wystaw Katarzyny Kozyry – czołowej przedstawicielki nurtu krytycznego. Niewątpliwie nie tylko ukonkretyzowanie tej ekspozycji w aktualnych konfliktach politycznych (a nie jedynie w osobistej mitologii), ale także globalny obieg jej aktualnie tworzonych prac świadczy dobitnie o przededefiniowaniu rozumienia krytyczności przez artystów debiutujących na początku lat 90. Nowe strategie krytyczne wiąże autorka z posthumanizmem i nowym materializmem, a jako artystów realizujących te strategie wymienia bynajmniej nie tylko tych najmłodszych. Doktorantka niewątpliwie potrafiła zachować dystans do wielu dzieł sztuki krytycznej, np. bezemocjonalne i nieczułe traktowanie uczestników projektów oraz nacisk na skuteczność sztuki widzi jako formę powielenia rzeczywistości darwinizmu społecznego w systemie neoliberalnym. Dostrzegła więc transformacyjne powielenie mechanizmów przemocy, ze skrajnym pragmatyzmem i brakiem empatii. Za niepokojące uznaje całkowite odrzucenie

dziedzictwa lewicowego. Swój wkład interpretacyjny widzi jednak przede wszystkim w tym, że krytyczność potraktowała holistycznie co umożliwiło jej szerszą perspektywę niż w latach 90., gdy rzeczywistość widziano jako płynną i poznawalną fragmentarycznie. Tymczasem – jak pisze – nauka powinna być kolektywną pracą zbiorową, w której „ego badaczki nie jest najważniejsze”, a nowa humanistyka wspiera idee powrotu do wizji całościowych, czego przykładem jest np. nowy materializm.

W rozdziale II autorka ma m.in. ambicje ukazać historyczność dotychczasowych interpretacji ważnych prac krytycznych i wskazać na przesady, jakie żywili ich autorzy. Analizuje m.in. prace Zofii Kulik, m. in. *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej* (1992) i uznaje za upraszające interpretacje o wyraźnie antykomunistycznym brzmieniu, gdyż jej zdaniem artystka krytykując konkretne zdarzenia historyczne nie przekreśla myśli marksistowskiej czy socjalistycznej. W rezultacie doktorantka dochodzi do wniosku, że prace artystki można wyjąć z politycznych odniesień związanych z ustrojami totalitarnymi i powiązać z metodami wywierania wpływu społecznego. Uznaje ponadto – po lekturze Małgorzaty Fidelis – że podporządkowana rola kobiet w PRL-u wcale nie jest tak oczywista, jak przedstawiali ją dawni badacze. W całej tej narracji przyglądania się nieprawdziwym przeświadczeniom poprzedniego pokolenia nie chodzi jednak o usytuowanie wiedzy ze świadomością, że sama autorka także dysponuje wiedzą usytuowaną, ale o ideę oczyszczenia interpretacji z tego, co błędne. Widoczne jest dążenie do puryfikacji i jednoznacznej prawdy. Do właściwej interpretacji dzieł sztuki dochodzi się – zdaniem autorki – po przeczytaniu określonych liczby lektur oraz dzięki historycznemu dystansowi. W takiej rozgrywce zawsze jest się więc na wygranej pozycji będąc młodszym i czytając nowowydane publikacje. Nawet farba jest dzisiaj lepiej kładziona niż kiedyś, jak zdaje się wierzyć autorka, pisząc – dosłownie – że malowanie w 1992 dokonane zostało „z dzisiejszego punktu widzenia bardzo niechlujnie”. Choć zatem narratorka sytuuje się trochę tak jak w znanym wierszu Szymborskiej o „późniejszych bogach” – jako ktoś, kto zna późniejsze daty i patrzy na dawnych ludzi jak na „oszukiwanych, omylnych, niezgrabnie zapobiegliwych”, to przecież nie znaczy, że jej interpretacje nie są interesujące. Przeciwnie, rozdział II jest okazją do zwrócenia uwagi na prace, które dzisiaj – po latach – okazały się niesłusznie pominięte czy zapomniane, choć obierały ciekawe strategie. Do takich prac zalicza autorka np. *Obserwatora* (1992) Pawła Althamera, gdyż w tym projekcie wzięli udział prawdziwi bezdomni. W związku z tym przypomina o niemal całkowitej nieobecności na początku lat 90. troski (a w każdym razie zainteresowania) wobec grup społecznie wykluczonych. Autorka omawia też dokładnie np. zapomnianą pracę *100 000 Blood Drops* Zbigniewa Libery (1998), problematyzującą krew jako

substancję na przecięciu różnych systemów wartości, *Kanał* (2004) Janka Simona w odniesieniu do historii tzw. Ziem Odzyskanych, *Alokację* (2007-2008) Roberta Rumasa – odnoszącą się do obszarów popegeerowskich. Zdaniem doktorantki przeoczone zostały także prace poruszające zagadnienia dotyczące duchowości (choć pojawiały się prace diagnozujące powierzchowną religijność Polaków), a także eksponujące kampowy nadmiar.

Jeśli chodzi o wywiady, to trzeba przyznać, że doktorantka jest znakomitą rozmówczynią, wszechstronnie przygotowaną, dzięki czemu jej tezy, interpretacje, przedstawione w głównej części dysertacji zyskują nowe perspektywy i nowe wątki. W ten sposób pełnią rolę kolejnej próby wglądu w przeszłość, w którym interpretacja należy już także do czytelnika, a nie jedynie do samej autorki. Można uznać, że wyłuszczenie konkretnych wypowiedzi artystów przez doktorantkę służy uspoźnieniu treści między częścią główną i Aneksem, jest próbą utrzymania kontroli nad całością, czyli także – o czym pisałam wyżej – zatarciem granicy między pamięcią a historią. Autorka jest wszak świadoma problematyczności spójnych wizji całościowych bo pisze, że „całości zwykle były związane z figurą Boga”. Jeśli myślenie holistyczne powróciło dzisiaj, m.in. w związku z ekologicznym zaangażowaniem, to w myśli społecznej najciekawsze teorie wiążą się z niewspółmiernymi i złożonymi zbiorami asamblażowymi (Manuel DeLanda), a nie z ujednoczoną całością objętą jednym homogenicznym wzorcem. Metoda doktorantki stara się pogodzić pluralizm z przekonaniem, że zasada jej klasyfikacji skutecznie opisuje system.

Przechodząc do polemiki z panią Wiktoria Kozioł, ograniczę się do trzech kwestii: genezy, epistemologicznego ujęcia sztuki krytycznej oraz koncepcji sztuki jako komunikacji zawiadywanej przez ekspertów. W pierwszym przypadku chodziłoby zatem o zbudowanie nieco szerszej – i specyficznie polskiej – ramy historycznej, w drugiej – o zobaczenie sztuki także w ujęciu ontologicznym, w trzecim – o podjęcie dyskusji nad specjalistyczną separacją sztuki.

Po pierwsze, przechodząc do jednej z kluczowych kwestii dysertacji, jaką jest wiara w prawdziwość przekazywanej wiedzy i zawartych w niej sposobów myślenia o świecie, to przy ogromnej wnikliwości doktorantki najbardziej rzucające się w oczy „zawierzenie” dotyczy lokowania korzeni sztuki krytycznej w okolicach 1968 roku. Tymczasem pierwszy raz – wedle mojego rozeznania – koncepcję sztuki krytycznej sformułowano po wojnie w okolicach pierwszej Wystawy Sztuki Nowoczesnej (WSN) w 1948 roku w Krakowie. Całkiem dosłownie zrobił to wówczas Zbigniew Dłubak w swym referacie i było to związane z rewolucją

komunistyczną w Polsce, której Dłubak był adherentem. Dłubak używał słowa rewizja dotychczasowych poglądów (by móc wnioskować o dalszych możliwościach życia artystycznego) oraz krytyka („całości zjawisk plastycznych w Polsce w tej chwili”); najwyraźniej też stawiał problem, jaki pojawiał się przed klasą robotniczą: „podniesienia swojego poziomu z płaszczyzny drobnomieszczańskiej kultury” oraz artykułował zjawisko przynależności dotychczasowej przodującej kultury, w tym sztuki, do klasy posiadającej. Nie wątpił ponadto, iż pośród plastyków awangardowych przebiega – niczym barykada – linia światopoglądowa, a postawa idealistyczna – szukająca oparcia w świecie kapitalistycznym – nie daje możliwości rozwoju. Podstawowy problem sztuki krytycznej, czyli znalezienie nowego języka i zaangażowanie w zmieniającą się rzeczywistość są tu niezwykle ważne – ale jest też coś, co związane jest z samą decyzją przystąpienia do rewolucji – jest nią chęć zdobycia kapitału symbolicznego i władzy. Artyści krytyczni to bowiem – według mnie – nie jedynie ci, co walczą o nowy lepszy świat, ale także ci, co rywalizują w polu władzy. Nieprzypadkowo otwarcie WSN następuje w momencie, gdy odbywa się Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej. Stawką w grze na polu sztuki jest także potęga, a nie tylko – współczucie dla pokrzywdzonych, czy zmiana anachronicznego języka. Swoisty idealizm jest ślepą plamką narracji p. Kozioł – nie dowiemy się w istocie przeciw komu zorientowana była sztuka krytyczna, gdyż krytyczność jest w jej ujęciu emancypacyjna i służy samej dobroci. W manifestie *Pro domo sua* Kantora i Porębskiego z roku 1946 artysta i krytyk artykułowali konieczność mówienie „nie”: „świadomość swoją buduje się (...) negatywnym stosunkiem do zastanej rzeczywistości”. Dodawali ponadto iż „w krytyce i starciach poglądowych” panują smutne obyczaje „koteryjne, autorytatywne, a nawet feudalne”: „W ogólnym bilansie przestarzałe, nie przewietrzane, żeby nie powiedzieć prymitywne”, będące „mocną podporą wstecznictwa”. To oni – wraz jeszcze z Andrzejem Wróblewskim – są zatem autorami pierwszej powojennej koncepcji sztuki krytycznej, wspierającej rewolucję i zmianę, naruszającą dotychczasowe status quo, postulującej zerwanie. U tego ostatniego krytycznie brzmiały zapewnienia, że należy malować obrazy „jak krzyk pochodu 1-majowego” czy „przykre jak zapach trupa”. Ta krytyczność była oczywiście niezwykle interesująca artystycznie, ale to nie znaczy, że narracjom zwycięskim nie należy się przyglądać z różnych stron. W tym konkretnym przypadku krytyczność lat 40. została niemal całkowicie zapomniana po stalinizmie i odwilży 1955 roku, zastąpiona językiem elitarnym – to jest inteligencji komunikującej się z inteligencją – wspierającym sztukę autonomiczną (ten faktor bardziej niż Piotrowski, będzie próbować przełamać – po próbach z lat 70. – dopiero Artur Żmijewski, zwracając nareszcie uwagę na kwestie klasowe i działając bez troski, czy to co robi to „sztuka”).

Elitaryzm sztuki krytycznej, o który upomina się autorka ma więc moim zdaniem także ciemne źródła – w wywalczeniu kompromisu umożliwiającym utrzymanie władzy. Aura krytyczności pojawiła się zresztą w latach 90. także w związku z rewolucją w książce *Artysta między rewolucją a reakcją* Piotra Piotrowskiego, autora późniejszego znacznie *Muzeum krytycznego* (czytamy w książce o sztuce Rewolucji Październikowej: „Cała sztuka nowoczesna, awangarda zwłaszcza, rodzi się z buntu”). Rewolucja, bunt i niezgoda pojawiły się wraz z kultywowaniem określonej postawy; towarzyszyły temu nadzieja i rozczarowanie, ale także – po prostu – wola sukcesu. Narracja o sztuce krytycznej, jaką rozpoczyna opowieść o radzieckiej rewolucji ukazuje więc artystę jako postać ambiwalentną, płacącą moralną cenę za wielkość sztuki. Skoro zaś ani język ani forma nie zbawiają artysty, nie można skupiać się na omawianiu samego dzieła bez ukazania go w relacji do rzeczywistości. Polemizując zatem w kwestii szerszej ramy historycznej, zadałabym pytanie – z kim w istocie walczyli artyści krytyczni? Bourdieu, pisząc o walce nowoczesnych z elitą władzy pisze o walce z pozbawionymi kultury parweniuszami, gotowymi narzucić społeczeństwu władzę pieniądza i wizję świata wrogą intelektowi. Pisze o uczuciu grozy, jakim napawała ówczesnych artystów „krytycznych” ekspansja przemysłowców i kupców o ogromnych fortunach. Ale oni też przecież mieli swoje racje, ideały i wątpliwości.

Jeśli uznamy, że sztuka krytyczna jest tworem rewolucyjnym, związanym z chęcią radykalnej zmiany i kontestacją porządku społecznego, uznać musimy, że artyści i teoretycy sztuki krytycznej, jaka się wyłoniła w latach 90., nie skonfrontowali się ze swoimi „przodkami”, gdyż rewolucja komunistyczna została „prześniona” (by użyć sformułowania Andrzeja Ledera), a krytycyzm uruchamianej pamięci sięgał jedynie wojny, a nie następującej tuż po niej – komunistycznej rewolucji, znaturalizowanej przez poprzednie pokolenia a przede wszystkim nie pamiętanej ze względu na długotrwałe ubezwłasnowolnienie obywateli PRL-u (za typowe uznać można, że autorka pisząc o komunistycznych ideałach odnosi się do pracy *Semperit* Rafała Jakubowicza z 2012 roku, a nie do prób pozyskania robotniczego widza na krakowskiej WSN). Wątek, który tutaj polemicznie proponuję jest o tyle ciekawy, że autorka żałuje, iż marksizm i lewica zostały wymazane z historii Polski: inne pozycjonowanie przodków mogłoby być wyzwaniem w napisaniu niełatwej historii, pełnej niejasności i pytań.

A zatem – w moim przekonaniu – autorka powtarza prześnienie rewolucji. Widać to może najlepiej w jej komentarzach dotyczących pracy Żmijewskiego "80064", dotyczących odnowienia obozowego numeru przez byłego więźnia Auschwitz. Otóż moim zdaniem praca ta jest o bezpowrotnym złamaniu ludzi w systemie totalitarnym i to bynajmniej nie tylko

nazistowskim, ale także w wyniku następującej tuż po nim rewolucji komunistycznej. Poddany renowacji numeru obozowego człowiek, u schyłku swojego życia, to bowiem nie tylko były więzień Auschwitz, to także osoba żyjąca i ukształtowana w PRL-u. Autorka powtarza opinie Leszkowicza o etycznym nihilizmie Żmijewskiego, o przemianie artysty w kata oraz przedstawia opinię Anety Szyłak („praca całkowicie pusta. Fakt, że ofiara pozostaje ofiarą nie jest bardzo oryginalnym stwierdzeniem i nie trzeba do tego tatuować staruszka”). Otóż – choć bynajmniej film "80064" nie należy do moich ulubionych prac, mam wręcz problem by w ogóle ją oglądać – to praca ukazuje długotrwałe i nieodwracalne skutki przemocy, straszliwą wiedzę że świat przesycony jest złem z którego można się wymknąć – i przeżyć – bez czynienia dobra, akceptując status quo. To praca o pozbyciu się złudzeń, że istnieje coś poza triumfem siły; dzieło o podwójnej przemocy, utrwalonej jako zasada także po wyjściu z opresji niemieckiego obozu koncentracyjnego. Praca Żmijewskiego jest sadystyczna, to prawda ale wynika z gniewu kim się staliśmy, jak uformował nas konformizm. Jest to gniew rewolucji, która żąda ofiar. Pamiętam ten gniew i tu właśnie jest moment na pamięć jako przeciw-historię: pokolenie Żmijewskiego, moje pokolenie, chciało odkleić to upokorzenie i złamanie – które dobitnie ukazał Żmijewski – od siebie, nawet za cenę ojcobójstwa. Będę bronić mojej starej pamięci przeciw historii młodszego pokolenia, bo szukam w przeszłości także tego, co niewypowiedziane i niezapisane. Pytania o zachowania rodziców i dziadków pojawiały się – co zrozumiałe – w domenie kultury niemieckiej, a ikoniczny „Wujek Rudi” Richtera ukazują nierozstrzygalne pomieszanie porządków rodzinnego i publicznego. Dziadkowie i rodzice złapani w pułapkę zła nie dyskutują o tym ze swoimi dziećmi, chcą ich ochronić, a przecież dziecko i tak wyczuwa intuicyjnie, że w niedomówieniach kryje się mrok ich losu i ich wyborów. W wywiadach Żmijewski odwoływał się do pokolenia swoich rodziców, mówiąc przy okazji historycznej traumy starszego pokolenia także o jego zachowywaniu się już po wojnie, w czasie „naszej małej stabilizacji”. W tym sensie szukanie genealogii w roku 1968 jest powielaniem narracji poprzedniego pokolenia, przywiązanej do heroicznej transformacji sowieckiego komunizmu i dokonującej kamuflowania poczucia upokorzenia, klęski i bezsilności oraz złamania. Jako badaczka egzaminująca z kolei swoich nauczycieli spodziewałam się że doktorantce łatwiej będzie zdemistyfikować dawniejsze przemilczenia. Te przemilczenia, na które Żmijewski zareagował gniewem, wręcz wściekłością i okrucieństwem. Tego się – póki co – nie doczekałam, choć – dodam od razu – sumiennosc i rozległość zakrojonych w dysertacji badań nie wyklucza, że nie stanie się tak w przyszłości, tym bardziej że autorka używa pojęcia wstyd (w nawiązaniu do interpretacji Jakuba Majmurka). Historycznie rzecz biorąc, sztuka krytyczna pojawiła się jako odpowiedź na dającą

dobrą nadzieję sztukę przykościelną. Tu cierpienie służyło, było drogą prowadzącą do tego, co dobre, nie było bezsensem. Jednak termin „critical art” uświadamia, że cezura współczesności – rok 1968 – za oczywiste uznała odtąd krytyczny aspekt działań artystycznych. To właśnie nieoczywistość istnienia aspektu krytycznego w sztuce polskiej i długie trwanie autorytarnego i autokolonizującego modernizmu spowodowało, że trzeba było na początku lat 90. wymyśleć termin opisujący zmianę paradygmatu w świecie post-sowieckim, gdzie opór łączono z autonomią i eskapizmem, a nie z krytycznością. W tym znaczeniu polscy artyści krytyczni rzeczywiście nawiązywali do *soixante-huitards*; jednak – jak próbowałam pokazać – to tylko część prawdy. Gdyby nie było odwilży, polska sztuka krytyczna zrodzona w latach 40. zeszlaby najprawdopodobniej do podziemia, a nie zniknęłaby z pola widzenia na wiele lat.

Druga polemika związana jest z tekstualnym odczytaniem sztuki krytycznej w pierwszym rozdziale (*Historia rozumienia sztuki krytycznej* dokonana jako praca nad tekstami). Ten sposób lektury omija oczywiste dla dawnych tekstów determinanty, które nie pojawiły się *expressis verbis*, a wynikały z czysto afektywnych relacji do upadającego starego świata i wyłaniającego się niewiadomego. Niewiarygodne, ale w tekście o sztuce krytycznej, której początki autorka datuje na pierwszą połowę lat 80. nie pojawia się nawet tak oczywista determinanta jak stan wojenny. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że autorka nie znalazła takiego sformułowania jak „stan wojenny” w analizowanych tekstach. Ten drobny przykład pokazuje, jak ważna w pisaniu historyka jest wyobraźnia i jak bardzo doktorantka jej niedowierza jako niezbędnemu elementowi wglądu w przeszłość. Tymczasem, przeczytanie wszystkich tekstów źródłowych nie gwarantuje – jak zdaje się wierzyć autorka – sukcesu w konceptualizowaniu historii, podobnie jak odmienny (odleglejszy) moment czasowy oraz większe możliwości techniczne (dostęp do źródeł w formie cyfrowej), co tak podkreśla doktorantka już w pierwszym akapicie *Wprowadzenia*. Do tych nie gwarantujących sukcesu strategii zaliczyłabym chwalebny pracowitość doktorantki. Wyprucie sztuki krytycznej z gniewu, codzienności, motywów egzystencjalnych i zastąpienie jej inteligentną analizą tekstów to oczywiście kwestia przyjęcia określonego aparatu naukowego. W tym aspekcie trudno pracy cokolwiek zarzucić.

Praca charakteryzuje się też, przy dążeniu do wspomnianego już uspoźnienia narracji, niezwykle inspirującymi sprzecznościami – posługuje się metodą genetyczną, szukając źródeł i prototypów określonych modeli, arché oraz źródeł, sugerując linearne przebiegi wpływów, a jednocześnie autorka deklaruje, że modele te nie mają esencjonalnego charakteru i czyni modele możliwie najbardziej otwartymi. Pisząc o nazbyt radykalnych postawach anty-

komunistycznych poprzedniego pokolenia, autorka wiąże pozytywne elementy poprzedniego systemu m.in. z bezpieczeństwem pracy, poza zasięgiem pozostawiając jakość tej pracy i ubezwłasnowolnienie przez system. Uważam, że również te pęknięcia – których autorka jest świadoma – w tej zakrojonej na idealną, wielowarstwową i ultra-racjonalną dysertację będą pracowały i generowały w przyszłości nowe pomysły metodologiczne, owocne dla niej samej. Postrzegam więc w tej pracy także ogromny potencjał autodydaktyczny.

„Zakładam, że sztuka jest komunikacją (...)” – napisała autorka, uznając – zgodnie z modernistycznym kultem specjalizacji, że interpretacja „komunikatów wizualnych” wymaga dużych kompetencji kulturowych i odpowiedniego przygotowania. Tu przychodzi moment na trzecią polemikę. Opisując dawne – jej zdaniem upraszczające i wychodzące z fałszywych przesłanek – interpretacje dzieł Zofii Kulik, p. Kozioł napisała, że ówczesne generalizacje wiązały się z błędami. Dlatego autorka uznała, że prace krytyczne były przez „odbiorców popularnych” często rozumiane niezgodnie z intencjami odbiorców artystycznie wyrobionych, które stawiane są oczywiście jako właściwsze bo rozpoznające „kody interpretacyjne” i nie łamiące zasad interpretacyjnych, dotyczących np. włączania kontekstu i odnoszenia się do całości pracy, a nie jedynie do jej fragmentu. Autorka pisze wręcz o „interpretacji uprawnionej” i o skryptach sztuki współczesnej, które nakazują określoną recepcję. Nie podzielam tych poglądów autorki. Gdy autorka pisze, że interpretacji pracy nie można dokonać na podstawie zasłyszanych opinii i opisów, przypomina mi się kluczowe dzieło sztuki XX wieku czyli *Fontanna Duchampa*, którego praktycznie nikt nie widział i istniało głównie na poziomie plotki i wyestetyzowanego silnie zdjęcia, zrobionego poza wystawą. A na samej wystawie funkcjonowało jako widmo za parawanem. Duchamp dopuszczał każdą interpretację swojej pracy, z wielu – podobno, jak twierdził – dużo się dowiedział. Dydaktyczny, a nie historyczny, temperament doktorantki odnajduję w nakazowym stwierdzeniu „na pracę wizualną należy przede wszystkim patrzeć”, gdyż nawet trudno mi uznać iż dzieło sztuki współczesnej (w tym krytycznej) jest „pracą wizualną”. Gdy autorka tłumaczy, że „nie ma racjonalnej przyczyny” dla której określone prace miałyby być oceniane bez pozbycia się przesądów i uprzedzeń, widzimy w tym troskę o sprawność i wydajność komunikacji: prace są przecież wówczas „źle rozumiane”. Jako przykład, autorka uznaje tezy o sztuce konceptualnej Sol LeWitta jako nie mające racjonalnej podstawy. Potwierdza tym samym swoją pozytywistyczną postawę postrzegania historii i sztuki oraz historii sztuki jako obiektywnej wiedzy podobnej do nauk przyrodniczych. Komunikacja w obszarze sztuki musi być równie klarowna, jak w innych obszarach. To scjencyczne podejście i postawa nomotetyczna są na tyle konsekwentne, że

autorka ma głębokie przekonaniem że eksperci od sztuki powinni rugować w społeczeństwie przesady; podobni w tym – jak się domyślam – do lekarzy rugających (skądinąd słusznie) tzw. antyszczepionkowców. Np. fragmenty ludzkiego ciała w *Emblematach* Klamana „w żadnym przypadku” nie można rozpoznać jako szczątków człowieka, gdyż jest to – zdaniem autorki – jedynie indeks, element „niezapośredniczony”. Nie ma tu potrzeby przywoływać rozległej dyskusji o statusie historii oraz sztuki; trudno jednak jest mi uznać, że problemem Polaków jest nienaukowe odczytywanie elitarnej – jak uważa autorka – sztuki krytycznej, a nie np. cenzura, brak dobrze rozwiniętych instytucji demokratycznych, mechanizmów regulujących i opacznie niekiedy rozumiana władza państwa w postaci lubiących święty spokój, pełnych hipokryzji urzędników. Zaznaczyć bowiem należy jednocześnie, że pozytywistyczno-mechanistyczna wizja sztuki ma w ujęciu doktorantki swoją ważną społeczną misję do spełnienia: ukazanie złożonych modeli interpretacyjnych ma przekonać „odbiorców popularnych”, że ich interpretacje oparte na skróconym i jednostronnym oglądzie były błędne, a ich agresja nieuzasadniona. Eksperci są więc w istocie misjonarzami. Gdyby nie stworzono opartych na prawdzie modeli i prototypów używających strategii krytycznych, a „odbiorcy popularni” mogli sami oddolnie wymyślać te znaczenia, mogliby niepotrzebnie i nienaukowo się zdenerwować. Eksperci pełnić więc mają rolę dobrych misjonarzy, którzy stojąc po stronie niedouczonego tubylców pacyfikują ich nieracjonalne zachowania. Przy wielkiej sympatii do takich pokojowych i rozjemczych ambicji autorki, trudno mi nie myśleć o tej strategii jako o bezwzględnej – typowej dla nowoczesności – strategii przejęcia władzy pod osłoną nauki. Być może niesłusznie, ale ten typ mariażu kojarzy mi się z postawą ugruntowaną w XIX-wiecznej historii sztuki z jej europocentryzmem i zapleczem w postaci kolonializmu. Stawką jest oczywiście potęga, którą należy osiągnąć i zachować (notabene pokolenie artystów sztuki krytycznej reprezentuje dziś kulturę dominującą i społeczną doxę).

Choć zatem różnię się w wielu kwestiach z autorką, nie zmienia to mojego głębokiego przekonania, że dysertacja p. Wiktorii Kozioł z dużym naddatkiem spełniła oczekiwania i wymogi stawiane tego typu pracom cenzusowym i w konkluzji chciałabym ponownie przypomnieć powody takiego stanowiska, zaznaczając jednocześnie iż moja polemika nie wynika z posiadania racji, gdyż wątpliwości co do roli historyka i używanych przezeń metod są jednym z żywszych punktów zapalnych dyskusji na terenie nowej humanistyki. Podkreśliłabym przede wszystkim ogromną erudycję, metodyczność, skrupulatność, chęć zgłębienia prawdy oraz zmysł polemiczny. Praca – owoc wieloletnich badań – imponuje różnorodnymi pomysłami na całościowe ujęcie sztuki krytycznej: to nie tylko drobiazgowa

analiza poglądów i ujęć sztuki krytycznej, nie tylko rzetelna analiza często mniej znanych dzieł sztuki, ale także próba uszczegółowienia strategii krytycznych oraz stworzenia kategoryzacji wybranych prac zgodnie z zaproponowanymi modelami. Nie dość na tym, autorka jako ważną część swojej pracy traktuje historię ustną, pozyskiwaną przez uczestników wydarzeń. Warto podkreślić, że zebrany materiał ilustracyjny nie powstał dzięki przeszukiwaniu internetu, ale jest starannie skomponowanym zbiorem powstałym dzięki kwerendom w prywatnych archiwach artystów. W ujęciu doktorantki zauważam także (generacyjną?) transformację świadomości historycznej i zmianę tradycji dyskursu. Najwidoczniej etap uświadamiający względność wiedzy, fikcję jako wypartego „innego” historii (pojmowanej jako relikwit sposobu myślenia zanim dokonano rozróżnienia na „naukę” i „sztukę”) to koncept, który – zdaniem autorki – w obecnym czasie powinien zostać odłożony do lamusa. Pozytywistycznie zorientowanym historykom zarzucano, że uzyskują zaledwie „efekt realności”, a w ich rzekomym obiektywizmie zawsze można wykryć ślady ideologii. Myślę jednak, że każdej z metod historycznych zarzucić można wady, a w omawianym przypadku mamy do czynienia ze śmiałym, oryginalnym ujęciem, samodzielnie skonstruowaną pracą, która na nowo analizuje oryginalne zjawisko sztuki polskiej okresu transformacji. Wnikliwa kwerenda pozwoliła autorce na przesunięcie akcentów i wydobyć nowych interesujących prac, a dzięki rzetelnemu stanowi badań dokonała się wirtualna międzygeneracyjna rozmowa, w której zajaśniała międzygeneracyjna transmisja wiedzy i waga tradycji rozumianej i jako dar, i jako spór. Moje polemiczne uwagi wynikały z faktu, że dysertacja dostarczyła wielu inspiracji i uważam przeto, że – jeśli zostanie wydana – ma szansę stać się książką poczytną i ważną.

Z tych wszystkich względów w konkluzji mojej opinii stwierdzam, że rozprawa doktorska pani magister Wiktorii Kozioł *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku* w pełni spełnia warunki ustawowe stawiane pracom doktorskim. Z pełnym przekonaniem wnioskuję zatem o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o nadanie stopnia doktora. Jednocześnie wnioskuję o przyznanie wyróżnienia.

