

Poznań, 25 sierpnia 2023

Dr hab. prof. UAM Michał Haake  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Al. Niepodległości 4  
61-874 Poznań

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Bogumiły Wiśniewskiej**

pt. *Powtórzenie w sztuce polskiej po 1989 roku. Teoria i praktyka artystyczna.*

Promotor: prof. dr hab. Andrzej Szczerski

Praca Pani Bogumiły Wiśniewskiej, podejmująca zagadnienie tzw. powtórzenia w sztukach wizualnych wpisuje się w ważny nurt współczesnych badań, wykraczających zakresem poza historię sztuki. W rodzimej historiografii tematowi temu poświęcone zostały dwie monografie: „Modernizm artystyczny i powtórzenie” autorstwa Tomasza Załuskiego, opublikowana w 2012 roku, oraz wydana w trzy lata później książka Aleksandry Hirszfeld „Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach wizualnych”. Obie książki zostały napisane z perspektywy filozoficznej. Dociekały znaczeń pojęcia „powtórzenie” w odniesieniu do kultury wizualnej omawiając je na przykładzie plastyki modernistycznej (od Maneta do Burena) oraz twórczości filmowej.

Pracę Pani Wiśniewskiej można zasadnie rozumieć jako podjęcie apelu o dalsze badania, którym kończy swoją monografię Załuski: „Badanie i ‘odkrywanie’ powtórzenia w sztuce modernistycznej, a także we współczesnych zjawiskach artystycznych stanowi wciąż proces otwarty, pozostaje projektem, który wymaga dalszej, systematycznej realizacji” (Załuski, 2012, s. 430). Autorka recenzowanej pracy koncentruje uwagę na zupełnie nowym materiale artystycznym. O ile Załuski dociera w swojej refleksji, i to marginalnie, do roku 1990, o tyle przedmiotem interpretacji Pani Wiśniewskiej staje się twórczość od roku 1989 do końca drugiej dekady XXI wieku. Istotniejsze jest przy tym to, że perspektywa *stricte* filozoficzna została w rozprawie zastąpiona przez historyczną. Przewodnią osią rozważań Autorki stało się pytanie o znacznie praktyk artystycznych opartych na powtórzeni w procesie ustrojowej „transformacji”. W przypadku pracy Pani Wiśniewskiej mamy zatem *de facto* do

czynienia z postawieniem zupełnie nowego problemu badawczego, co należy szczególnie podkreślić.

Rozprawa ma 207 stron głównego tekstu, opatrzona jest 29 ilustracjami oraz bibliografią, liczącą 217 pozycji ujętych w trybie ciągłym. Zmierzając do odpowiedzi na pytanie przewodnie, Autorka podzieliła swoją drogę na szereg etapów. Przypomniała stan badań nad sztuką polską po roku 1989, zreferowała główne teorie „powtórzenia” opracowane w odniesieniu do sztuk wizualnych, wskazała na XX-wieczne precedensy stosowania „powtórzeń” zarówno w sztuce światowej (Marcel Duchamp, Andy Warhol), jak i polskiej (Tadeusz Kantor, Roman Opalka), omówiła polskie wystawy poświęcone różnym przykładom strategii „powtórzeń”, a w rozdziale ostatnim, najdłuższym, scharakteryzowała wybrane przykłady powtórzeń w sztuce polskiej z czasów „transformacji”. Niniejsza recenzja rozprawy odnosi się do jej struktury, doboru materiału artystycznego, metody badań i języka interpretacji.

### **1. Struktura rozprawy.**

W odniesieniu do pierwszej kwestii zwraca uwagę fakt, że omówienie przedmiotu rozprawy określonego w jej tytule „Powtórzenie w sztuce polskiej po roku 1989”, rozpoczyna się *de facto* dopiero od strony 124, a więc zajmuje 40 procent tekstu. Powstaje więc pytanie, w jaki sposób problematyka poruszona w poprzednich rozdziałach przyczynia się do zrozumienia tego przedmiotu.

Wypada zacząć od tego, że część rozprawy, obejmująca wstępne rozdziały, została określona jako metodologiczna (s.9), co nie odpowiada stanowi rzeczy. Nie została w niej bowiem podjęta refleksja nad metodą badań, czym właściwie zajmuje się metodologia.

Prezentacja stanu badań nad sztuką po 1989 w pełni oddaje ich dynamikę i zróżnicowanie. W kolejnym rozdziale przedstawionych zostało pięć teorii związanych z pojęciem „powtórzenia” w kulturze i sztuce. Są to, wyliczając w kolejności, koncepcje Josepha Kosutha, Umberto Eco, Rosalind Krauss, Jeana Baudrillarda, Arthura Danto oraz związana z performance teoria *reenactment*, czyli teoria „rekonstrukcji”. Jednakże koncepcje te jedynie w części zostały przywołane w analitycznej części rozprawy, przez co część teoretyczna separuje się od części analitycznej. Powstaje wrażenie, że część

teoretyczna została skonstruowana niejako z obowiązku, wzorem wcześniejszych monografii, z uwzględnieniem dyżurnych nazwisk (Eco, Krauss, Danto). Niewątpliwą innowacją Autorki jest przypomnienie teorii „tautologii w sztuce” Josepha Kosutha i wyodrębnienie teorii performance. Do ich spożytkowania w pracy jeszcze wrócę.

Wskazane więc byłoby przemyślenie lepszego powiązania części teoretycznej z analityczną. Posłużyć temu mógłby, po pierwsze, krok w moim przekonaniu nieodzowny, a więc zadość uczynienie wymogowi kompletnego zreferowania stanu badań. Już we wstępnej części rozprawy należało wymienić polską literaturę dotyczącą „powtórzeń” (o książce przywołanej Aleksandry Hirszfeld Autorka wspomina dopiero w podsumowaniu pracy na stronie 203), powinny zostać zreferowane jej podstawowe tezy i wypadało wskazać, czym różni się od nich prezentowane ujęcie. Wtedy być może wystarczyłaby wzmianka, że koncepcje Eco czy Krauss zostały już wcześniej omówione, i uwaga mogłaby zostać w jeszcze większym stopniu skoncentrowana na materiale zabytkoznawczym, którego analiza stanęłaby rzeczywiście w centrum pracy.

Innym sposobem ściślejszego związania części teoretycznej i analitycznej byłoby zestawienie ze sobą eksplikacji danej teorii z praktyką artystyczną, która jest w świetle tej teorii objaśniana. Mogłyby zostać bezpośrednio zestawione na przykład teoria Kosutha z centralnym dla niej pojęciem tautologii oraz twórczość Jarosława Kozłowskiego, komentowana w literaturze przez odwołanie się do tego pojęcia. Zaletą tego zestawienia mogłaby być krytyczna ocena dotychczasowych prób takiego objaśniania dzieł Kozłowskiego. Teoria tautologii Kosutha to tyle, co stwierdzenie, że sztuka ma wartość poznawczą równą Kantowskim zdaniom analitycznym *a priori*. Tak samo bowiem nie pomnaża wiedzy o rzeczywistości, a jej prawdziwość nie wymaga dowodu. Teoria ta miała swego czasu dowodzić rangi, jaką ma sztuka przez jej zrównanie z tą, jaką posiadają twierdzenia matematyczne. Wracając do pojęcia tautologii, przypomnijmy, że oznacza ono „to samo” w „mowie”. Mówi zatem o mechanizmie powtórzenia. Jednak czy dla rozważań o powtórzeniu wywołującym przemieszczenie sensu – a tego przykładem ma być sztuka Kozłowskiego - teoria Kosutha jest rzeczywiście przydatna? Jarosław Kozłowski, jak słusznie zauważa Autorka, „wykorzystywał przedmioty codziennego użytku, które zmieniał w materiał artystyczny”. Czemu więc mielibyśmy mówić w tym wypadku o tautologii?

Zestawienie teorii Kosutha i twórczości Kozłowskiego pozwoliłoby na analizę mechanizmu „powtórzenia” bez jego zbyt pospiesznego, i przez to ucinającego analizę kwalifikowania jako „tautologii”.

## 2. Dobór materiału artystycznego

Omówienie sztuki Kozłowskiego otwiera część analityczną pracy. W części tej Autorka wyodrębniła w polskiej praktyce artystycznej różne strategie powtórzeń (podobnie jak to zrealizowała Hirszfeld w odniesieniu do filmu). Wybrała siedmiu twórców, którzy, jej zdaniem, w odmienny sposób realizowali filozofię powtórzenia w swoim dorobku. Zapewne dalsza kwerenda pozwoliłaby dodać jeszcze inne nazwiska. Rzecz jednak nie w tym, żeby uwzględnić wszystkich, którzy posługują się „powtórzeniami”, bo to zmuszałoby do ujęcia zjawisk wtórnych i epigońskich. Można wszelako zastanowić się, czy nie dałoby się wskazać artystów, którzy czynią to w sposób zbliżony do twórców wyróżnionych w tekście. Pozwoliłoby to na wskazanie nie tylko pojedynczych indywiduów, lecz także na zarysowanie typologii powtórzeń. Przychodzi mi do głowy chociażby twórczość rzeźbiarska Sylwestra Ambroziaka. Podobnie jak omawiana w pracy Magdalena Abakanowicz, także ten artysta operuje powtarzającym się typem postaci, podejmując z jej pomocą różne konteksty semantyczne.

Z drugiej strony uwzględnione zostały w pracy dokonania, co do których kwalifikacja jako przykładu strategii powtórzeń warta byłaby przemyślenia i doprecyzowania. Mam na myśli, po pierwsze, twórczość Romana Opalki, na którą składają się tzw. „obrazy liczone” oraz wykonywane codziennie fotografie własnej twarzy. Powtarzany w tych pracach jest motyw (liczby, twarz), ale czy rzeczywiście chodzi tutaj o powtórzenie, którego efektem jest zmiana sensu, przemieszczenie znaczenia? Czy nie jest to po prostu przykład kontynuacji, w której pierwszy obraz liczony ma ten sam sens, co dwudziesty pierwszy, pierwsza fotografia twarzy to samo znaczenie, co ostatnia? Drugim przykładem twórczości, o której „powtórzeniowym” charakterze można dyskutować, są prace Wilhelma Sasnała. Malarz ten został przypomniany w pracy jako twórca, który „zabiera istotny głos w sprawie PRL”. Czytamy, że artysta „powtarza obrazy historyczne, opierając się jedynie na przekazie ustnym lub literackim”, ponieważ „sam nie mógł w wielu wydarzeniach uczestniczyć”,

i dalej, że „w ten sposób buduje raczej wyobrażenie o ówczesnej sytuacji, a nie jej reprezentację”. Proszę pozwolić, że zapytam, czy Jan Matejko nie czynił podobnie, kiedy opierał się na przekazach tekstowych, dając zarazem jedynie wyobrażenia jakichś historycznych sytuacji? Również Matejko uruchamiał grę z widzem w celu ukierunkowania jego lektury w sposób, z którego korzysta także Sasnał. Zarówno u Matejki, jak i u Sasnała, np. na jego analizowanym w rozprawie obrazie „Pierwszy stycznia”, mamy postaci, które estetyka recepcji pozwala nazwać „osobowymi nośnikami identyfikacji”, a które ukierunkowują to, w jaki sposób główny motyw jest postrzegany. Innymi słowy, czy właśnie nie to zakorzenienie w pewnej tradycji formule malarstwa historycznego jest tutaj najistotniejsze, a nie strategia „powtórzenia”?

### **3. Metoda badań**

W historii sztuki można wyróżnić nurt badań oparty na analizie fenomenologicznej oraz badania rozpatrujące materiał zabytkowy na tle siatki pojęciowej, rekonstruowanej w oparciu o tradycję badawczą. Do tych drugich należy także recenzowana rozprawa. Wspominam o tym dlatego, że w zakresie definiowania pojęć praca wymaga uzupełnienia.

W pierwszej kolejności dotyczy to tytułowego pojęcia „powtórzenia”. Czytamy we wstępie, że powtórzenie to „termin opisujący sytuację lub przedmiot, które poprzez ponowne zaistnienie tworzą nowy typ lub zdarzenie”, dalej zaś, że to, co „powtarzane, musi cechować się różnicą w stosunku do pierwowzoru”. Czy można więc utrzymać opinię, że powtórzenie jest „ponownym zaistnieniem”, skoro element powtarzający ma się różnić od elementu powtarzanego, a więc nie może dojść do ponownego zaistnienia elementu powtarzanego?

Konieczność doprecyzowania pojęcia „powtórzenie” uwidacznia się także w jego relacji do równie często stosowanego pojęcia „reprezentacji”. Autorka wielokrotnie podkreśla, że powtórzenie jest przeciwieństwem reprezentacji. W podsumowaniu czytamy, że w sztuce po 1989 roku „obrazy nie są już mimetycznym odzwierciedleniem”, nie są już „reprezentacją”. W tym wypadku reprezentacja oznacza platońskie mimesis, a powtórzenie oznacza strategię charakterystyczną dla sztuki postmodernistycznej. Jeśli weźmie się pod uwagę to podsumowanie, to trzeba zapytać,

co dlaczego w pracy znalazła się działalność tzw. Nowych dokumentalistów, opisana jako „reprezentowanie i dokumentowanie rzeczywistości w sztuce” za pomocą fotografii, które są „dokładnym przeniesieniem tego, co zobaczone na kliszę aparatu” (s. 172). I dlaczego w tym wypadku to, że na fotografiach tych nie zachodzi „zmiana przedstawienia”, nie jest temu przedstawieniu „nadpisywane znaczenie”, gdyż chodzi o to, żeby „dokumentować i uwieczniać”, także zostaje zakwalifikowane jako przykład postmodernistycznego „powtórzenia”?

Z drugiej strony wiele wątków w pracy wskazuje na zgoła inne rozumienie terminu „reprezentacja”. Autorka podejmuje trop podsunęty przez Creiga Owensa, którego zdaniem reprezentacja to „po prostu różnego rodzaju powtórzenia” (s. 98). Innymi słowy, kiedy mówimy o powtórzeniach, to nie ustanawiamy opozycji wobec reprezentacji. Kiedy Autorka omawia prace malarzy z grupy „Ładnie” w kontekście tematu „powtórzeń”, zwraca uwagę właśnie na problem reprezentacji, określając ich jako tych, którzy „badają granice reprezentacji”. Jak rozumiem, nie chodzi o odrzucenie „reprezentacji”. Jeżeli Kant badał granicę rozumu, pytając, co może być zrozumiane, to oznaczało to, że rozum pozostaje głównym pojęciem jego filozofii. *Per analogiam*, jeśli ktoś bada granice reprezentacji, to oznacza, że reprezentacja pozostaje tak samo głównym zagadnieniem jego sztuki. Skąd więc w podsumowaniu pracy stwierdzenie, że w sztuce po 1989 roku obrazy „nie są już reprezentacją”?

Innymi słowy, wskazane byłoby bardziej systematyczne ujęcie kwestii reprezentacji, żeby wywód uzyskał pożądaną jasność i zgodność z wnioskami końcowymi. Moim zdaniem byłoby to możliwe tylko wtedy, gdyby w uwagach wstępnych wyraźnie podkreślono, że w polu sztuki istnieje reprezentacja, która jest mimesis – „odzwierciedleniem” oraz reprezentacja, która jest powtórzeniem. Pomocna może być tutaj Gadamerowska hermeneutyka (*Prawda i metoda*). Przypomnijmy, że w ujęciu tego badacza reprezentacja to *re-presentatio*, czyli ponowne u-obecnienie. W reprezentacji artystycznej zachodzi przy tym przyrost bytu (*Zuwachs an Sein*). Tak rozumiana reprezentacja spełnia więc definicję powtórzenia jako zmiany między elementem powtarzanym a elementem powtarzającym.

Jeżeli jesteśmy przy artystach z grupy „Ładnie”, to trzeba także zaznaczyć, że problematyczne w stosunku do ich twórczości musi wydać się stwierdzenie padające w

podsumowaniu pracy, że po 1989 nastaje sztuka, która tworzy „autonomiczny, pozbawiony referencji świat”. Referencjalność, jak wiadomo, jest to relacja między konkretnym obiektem w świecie a wyrażeniem, które ten obiekt nazywa i wskazuje, obrazem, który ten obiekt przedstawia. Przywołane w rozprawie prace Sasnała „Mościce”, „Partyzanci”, „Gonzales” czy „Pierwszy styczeń”, a także obrazy Maciejowskiego o tematyce „muzealnej”, odnoszą do konkretnych miejscowości, postaci, sytuacji. Możemy o nich powiedzieć wszystko, lecz nie to, że tracą referencjalność. Dzieła te przecież chcą od nas, żebyśmy dowiedzieli się o rodzinnej miejscowości Sasnała, przypomnieli sobie o obozie Auschwitz, wspomnieli wizytę w muzeum. Co więcej, to referencjalność właśnie jest warunkiem rozważania tych dzieł w kontekście pojęcia „powtórzenia”.

Doprecyzowania bądź zdefiniowania wymagałoby wiele innych używanych w pracy pojęć, jak przytoczenie (w sztuce) (s. 96), moralność sztuki, dekonstrukcja. Zatrzymajmy się przy pojęciu Realnego. Wzięte z Lacanowskiej teorii psychoanalizy, pojawia się ono w rozprawie w kontekście pojęcia traumy. Czytamy: „trauma to spotkanie z Realnym, które się nie odbyło”. Trauma jest czymś rzeczywiście doświadczanym – odczuciem zranienia, strachu. Jeżeli stwierdzamy, że jest ona także spotkaniem, które się nie odbyło, to czy można traktować traumę jako coś, co rzeczywiście jest przeżywane? Kiedy oba pojęcia – traumy i Realnego – wracają przy analizie twórczości Sasnała, czytamy, że trauma to „pamięć o tym, co nigdy nie istniało ani nigdy się nie zdarzyło”. (s. 159). Trzeba tę kwestię koniecznie doprecyzować, bo dla czytelnika, który pierwszy raz spotyka się z tymi pojęciami, a zwłaszcza z pojęciem Realnego, objaśnienia te mogą dezorientować. Pojęcie Realnego w psychologii Lacanowskiej oznacza to, przez co człowiek jest determinowany, przez co jest, jak pisał Lacan „wzięty” [fr. pris (e)]: to płeć, z którą się człowiek rodzi, to jego ciało, wreszcie kontekst społeczny, w którym człowiek został umieszczony. Realne to także uwarunkowania historyczne, które ten kontekst określają. Przykładem Holokaustu, który – wedle wielu teorii - sprawił, że po 1945 roku ludzie rodzą się w zupełnie nowym świecie. Pojęcie Realnego odnosi się więc także do tego, co miało miejsce w przeszłości. Zdaniem Lacana, zagadnienie tego, co Realne, odnosi się także do sztuki. Sztuka bowiem sprawia, że Realne, którego się nie doświadczyło, staje się poprzez „artystyczne”

powtórzenie możliwe do doświadczenia, w konsekwencji czego sztuka pozwala przezwyciężyć traumę.

Z kolei w stosunku do innych pojęć używanych w rozprawie można zastanowić się nad trafnością ich użycia. Należy do nich przyswajane intensywnie w polskiej krytyce artystycznej pojęcie „zawłaszczenia”, w rozprawie użyte w kontekście twórczości Jerzego Kosalki. Na gruncie prawa pojęcie to oznacza objęcie w posiadanie rzeczy niczyjej. W rozprawie jest ono rozumiane jako „zawłaszczenie cudzej twórczości”, a więc synonimicznie do znaczenia prawnego. Ale czy jest ono rzeczywiście adekwatne do twórczości Jerzego Kosalki? Czy fakt, że artysta ten wykorzystuje reprodukcję obrazu „Dama z łasiczką” i przerabia ją, usuwając łasiczkę i w zamian umieszczając wypchaną figurę tego zwierzęcia na ramie obrazu, rzeczywiście oznacza, że staje się właścicielem tego obrazu? Działanie Kosalki nie jest też przykładem tzw. *cultural appropriation*, bo to pojęcie dotyczy przejmowania elementów innej kultury. Jego praca jest na pewno trawestacją, bo z dzieła dostojnego czyni groteskowe, ale czy zawłaszczeniem? Zgłaszam tę wątpliwość, żeby wskazać na konieczność opisu dzieła - tego i innych, bez zbyt pospiesznego rozstrzygnięcia o pojęciach, którym można by je przyporządkować.

I jeszcze krótko o pojęciu dekonstrukcji. Przywołane ono zostało dość arbitralnie: „Deridiańska dekonstrukcja wykazała, że nie istnieje żadna naczelna prawda ani istota rzeczywistości”. Nie dowiadujemy się jednak, czym miałyby być owa naczelna prawda? Jako dekonstrukcjonista został przedstawiony dalej artysta Jarosław Kozłowski, który w swojej twórczości potwierdza, że „nie istnieje prawda, a jedynie forma”. Ale i tutaj nie jest podane, o jaką naczelną prawdę chodzi. Lecz czy temu artyście rzeczywiście chodzi o takie unieważnianie prawdy? Jarosław Kozłowski, jak słusznie zauważa Autorka, „wykorzystywał przedmioty codziennego użytku, które zmieniał w materiał artystyczny”. Zatem: nawet, jeżeli odebrał pierwotną funkcję tym przedmiotom, np. krzesłu, to czy unieważnił sens istnienia krzesła jako takiego, prawdę o jego przeznaczeniu i funkcji? I jeszcze jedno pytanie, czy warto wprowadzać takie stwierdzenia-zakłęcia o dekonstrukcji, że „wykazała ona zniesienie prawd naczelnych”, skoro nieco dalej, przy analizie prac Magdaleny Abakanowicz uznaje się, że jej prace



zachęcają do intelektualnej refleksji o „człowieczeństwie w ogóle” (s. 145), a więc do refleksji o jakiejś naczelnej istocie tego, co ludzkie?

#### 4. Język interpretacji

Poniżej chciałbym odnieść się jeszcze do języka interpretacji i obecności w nim elementów, które wpływają na klarowność wyводу.

Wpływ taki mają wplątane w tekst sformułowania czy słowa, które wypada uznać za sprzeczne. Przykładowo: o Sasnalu czytamy, że „jego twórczość jest równocześnie zaangażowana i silnie emocjonalna, ale też do pewnego stopnia pozbawiona emocji i obojętna” (158)?. Czy więc jest ona „silnie emocjonalna” czy „pozbawiona emocji”? I za chwilę czytamy, że jego obrazy wyrażają „przeżywanie minionych wydarzeń, w których się nie uczestniczyło, a które są ważne i kształtują osobowość artysty”. Czy więc ta twórczość jest wyrazem obojętności czy też zapisem kształtowania się osobowości malarza? Wydaje mi się, że tego typu sprzeczności nie świadczą o logice wyводу, ale są efektem osobliwej proliferacji słów, powodującej wkradanie się tych sprzeczności w język interpretacji.

Na klarowność wyводу wpływa także to, że Autorka, omawiając dany problem teoretyczny bądź interpretując dzieło, w moim przekonaniu zbyt pośpiesznie przechodzi do referowania zastanych opinii na dany temat. Analiza zastaje zbyt szybko zastępowana ustaleniami przytaczanymi z dotychczasowej literatury przedmiotu. Ustalenia te, często o charakterze konkluzji, muszą być siłą rzeczy wyodrębnione z macierzystego tekstu, przez co często tracą swoją poznawczą przejrzystość. W wielu wypadkach przy tym są one dość banalne. Te natomiast, które pochodzą z obszaru krytyki artystycznej, bywają wręcz kuriozalne, by nie rzecz, że osuwają się w tzw. „belkot ukryty”, zachowujący pozory mowy naukowej. Przykładowo: „Bujnowski nie stara się wykazać czym jest malarstwo, ale raczej czym ono nie jest” (s. 149). Jako to możliwe, skoro tworzy obrazy malowane farbami na płótnie? Albo, inne sformułowanie tej samej autorki: „zamalowywanie płótna nie jest nieskończonym procesem”. Nawet, jak artyści przemalowywali swoje obrazy, to z intencją, by jednak doprowadzić to malowanie do końca. Albo: w „sztuce współczesnej podziw i uwielbienie dzieła zastąpił dialog z nim, co powinno być rozumiane jako pokazywanie, z czego zrobione są dzieła”

(s. 190). Czy zachwyt nad dziełami kiedykolwiek w przeszłości wykluczał refleksję nad ich technologią? Czy nie technologii właśnie dotyczyły w znacznej mierze traktaty o malarstwie? Z względu na ich poznawczą nieprzydatność, wplatanie komentarzy zamiast wzmacniać tezy, najczęściej ich rozumienie utrudnia.

Innymi słowy, można by oczekiwać od Autorki większego krytycyzmu wobec przytaczanych opinii, a także wobec opisywanych zjawisk i komentarzy autorskich, wobec których należałoby podać to, co nauka nazywa „krytyką źródeł”. Ten apel o większy krytycyzm chciałbym zilustrować przedstawiając pytania, które zadawałem sobie czytając rozdział na temat prac Artura Żmijewskiego.

Czy w pracy „Berek” aranżacja przez artystę zabawy w komorze gazowej jest rzeczywiście „ponowieniem traumatycznej sytuacji”? „Ponowić” to według SJP „zrobić coś po raz kolejny”. Czy performance jest kolejnym przypadkiem uśmiercenia ludzi w komorze gazowej? Czytamy, że artysta „rozlicza się z historią” - czy to znaczy, że jakoś reguluje z nią rachunki? Czytamy, że „przepracowuje historię” - czy to znaczy, że „zamecza historię”, „nadwyręża ją”? I dalej, skoro artysta zmuszał byłego więźnia obozu koncentracyjnego do ponownego wykonania tatuażu z numerem obozowym, to dlaczego nie jest to określone jako przemoc, tylko jako konfrontowanie się „artysty z historią”? Czy nie jest tak, że artysta bardziej niż zderza się z historią, wchodzi w „rolę oprawcy”? Czy sytuację więźnia, któremu zostaje wytatuowany numer”, a więc to, że uległ on bestialskiej przemocy, rzeczywiście można nazwać „konformizmem” z jego strony? Odnosząc się do innego pracy Żmijewskiego, można pytać, czy rzeczywiście powtarza on więzienny eksperyment Zimbardo, skoro informuje współczesnych uczestników o tym, jak wówczas ten eksperyment się potoczył? Czy reakcja współczesnych uczestników nie jest wtedy już tylko grą z tamtymi uczestnikami, a nie reakcją na stworzone warunki? Zatem, czy można uznać zasadnie, że działanie Żmijewskiego jest polemiką z naukami eksperymentalnymi?

Na koniec chciałbym jeszcze odnieść się do podsumowania pracy, bo w nim również padają twierdzenia, które mogłyby zostać owocnie rozwinięte. W podsumowaniu Autorka wraca do kluczowej kwestii na temat roli sztuki bazującej na „powtórzeniu” w procesie transformacji politycznej Polski po 1989 roku. Czytamy, że „powtórzenie jest narzędziem umożliwiającym zapominanie komunistycznej traumy”.

Rozumiem, że mowa jest tutaj o utrzymującym się po 1989 r. uczuciu zranienia bądź strachu, wywołanym wcześniej przez komunistyczną opresję. Należałoby więc wskazać, które z dzieł omówionych w rozprawie pozwoliło się tego strachu pozbyć. Czytamy także, że sztuka umożliwiła identyfikację mechanizmów klasyfikujących rzeczywistość, że dokonała oceny „dominujących schematów”. Należałoby więc te mechanizmy i schematy wskazać. Czytamy, że sztuka po 1989 roku pozwoliła na twórczą redefinicję rzeczywistości. W rozdziale wstępnym podane zostały bardzo różne dotychczasowe objaśnienia charakteru zmian w kulturze po 1989 roku. Jeżeli sztuka pozwoliła na twórczą redefinicję rzeczywistości, to należałoby podać definicję, która oferuje obraz tej rzeczywistości pozbawiony wieloznaczności, uściślający go względem tego, co do tej pory o niej pisano.

Sumując, zgłosiłem szereg wątpliwości i pytań do rozprawy. W pytaniach tych odzwierciedla się wszelko złożoność problematyki, analizie której Autorka poświęciła swoją pracę, pracę, powtórzmy, mającą w odniesieniu do polskiej sztuki współczesnej sztuki charakter pionierski.

### **Wniosek końcowy**

W podsumowaniu stwierdzam, że recenzowana rozprawa doktorska mgr Bogumiły Wiśniewskiej pt. *Powtórzenie w sztuce polskiej po 1989 roku. Teoria i praktyka artystyczna*, spełnia warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003 r. Nr 65, poz. 595 z późn. zmianami), jak również stosowne zapisy Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. (Dz. U. z 2018 r. poz. 1668 z późn. zmianami) i wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce Uniwersytetu Jagiellońskiego o dopuszczenie Pani mgr Bogumiły Wiśniewskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



