DZIEKANAT
Wydziału Historycznego UJ
wpłynęło 31.08.2023

Warszawa, 16.08.2023

Dr hab. Marcin Lachowski, prof. ucz.

Instytut Historii Sztuki UW

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Bogumiły Wiśniewskiej,

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

napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Szczerskiego

w Instytucie Historii Sztuki UJ

Rozprawa podejmuje zadanie analizy realizacji artystycznych w sztuce polskiej po 1989 roku przez pryzmat kategorii „powtórzenia". W obszarze zainteresowania autorki pojawiają się prace konceptualne, malarskie, czy związane z nurtem nowych mediów. Jednocześnie tytułowa kategoria, zastosowana bardzo elastycznie, pozwala prześledzić genezę, przemiany i szeroki kontekst przeobrażeń sztuki współczesnej. Autorka deklaruje ambitne cele pracy jako „przedstawienie wybranych strategii powtórzeniowych w sztuce polskiej po 1989 roku, roli jaką odegrała w kształtowaniu nowego ustroju i zmian społecznych i kulturowych, zaprezentowanie najważniejszych postaw artystycznych, założeń teoretycznych i wystaw oraz analiza roli jaką samo powtórzenie odegrało w sztuce w czasach transformacji" (s. 8).

Rozprawa składa się z czterech zasadniczych części. W pierwszej p. Wiśniewska rekonstruuje obszerny stan badań nad twórczością polskich artystów okresu transformacji ustrojowej. Zbiera i referuje wszystkie istotne publikacje, dyskutujące znaczenie periodyzacji sztuki współczesnej, znaczące cezury polityczne wobec aktualnych wyzwań społecznych, ekonomicznych i jednocześnie jej stosunek wobec przeszłości. Na podstawie zebranej literatury przedmiotu ukazuje zarazem nowe ramy funkcjonowania życia artystycznego, zastępującego patronat państwowy, nowym systemem zdecentralizowanej gospodarki rynkowej, ukazując nowe realia sztuki zaangażowanej, a także przygląda się procesowi rekonfiguracji prymatu artystycznej formy w ujęciu sztuki krytycznej, czy twórczości artystów wykorzystujących motywy kultury popularnej. Ta część pracy charakteryzuje się rzetelnym opracowaniem materiału badawczego, zestawione ze sobą badania, opinie, komentarze w płynny sposób budują narrację. Referujący charakter tej części odtwarza główne osie

prowadzonych dyskusję, nieco maskując jednocześnie pozycję samej autorki wobec podejmowanych sądów innych badaczy. Taki nieco kompilatorski układ, utrudniający oddzielenie referowanego materiału od spostrzeżeń samej autorki, określi również dalsze fragmenty rozprawy. Warto także w tym miejscu przywołać inną książkę podejmującą podobny temat - Magdaleny Howorus-Czajki, *Tropami wielokrotności. Strategie powtórzenia w sztuce polskiej lat 60. I 70. XX wieku*, która wymagałaby choćby krótkiego skomentowania.

Kolejne dwa rozdział opracowują teoretyczne podłoże do analizy sztuki polskiej po 1989 roku. Drugi rozdział zatytułowany *Teoria powtórzenia* składa się z sześciu podrozdziałów odnoszących się do artystycznych i filozoficznych źródeł, opisujących różne aspekty kategorii „powtórzenia". Autorka przygląda się genezie tego ujęcia w kręgu konceptualizmu, analizując zagadnienie tautologii Josepha Kosutha, opartej na koncepcji „tworzenia definicji sztuki" jako modelu analitycznych sądów artystycznych. Następnie przygląda się formule „dzieła otwartego" Umberto Eco wskazując na aspekt relacyjności i kontekstu wpisany w kategorię „powtórzenia" w teorii informacji. Podejmuje także rozważania nad modernistycznym konceptem „oryginalności" dokonując jego krytyki zgodnie z repetycyjną strukturą siatki opisaną przez Rosalind Krauss. Te rozważania znajdują także odzwierciedlenie w dalszej refleksji skupionej na nowych teoretyczne ujęciach kategorii reprezentacji z kręgu czasopisma „October" i nowych poszukiwaniach artystycznych związanych ze środowiskiem tzw. Pictures Generation. Odejście od awangardowego principium oryginalności pozwala autorce snuć rozważania na temat powtórzenia zgodnie z ideą *simulacrum* Jeana Baudrillarda, kwestionującego źródłowość realności wobec jej reprezentacji. Wreszcie konceptualny aspekt definiujący status dzieła sztuki towarzyszy rozważaniom poświęconym „instytucjonalnej teorii sztuki" Artura C. Danto, a także końcowym rozważaniom tego rozdziału dotyczącym kategorii „Re-enactment", związanej z praktyką powtórzenia działań o charakterze performerskim.

Rozdział drugi pokazuje zatem różne aspekty myślenia o „powtórzeniu" jak konstytutywnej zasadzie sztuki współczesnej. Autorka wybiera wypowiedzi z różnych obszarów - estetyki, filozofii sztuki, teorii artystycznej - pokazując niejako różne właściwości tytułowej kategorii. Do tego katalogu rozważań można by dołączyć bardziej funkcjonalne określenia jak cytat, pastisz, remiks, trawestacja, pokazujące funkcjonowanie różnych strategii artystycznych. Wśród tych teoretycznych rozważań brakuje też może najbardziej bezpośrednich rozważań tematu ujętych w pismach Gillesa Deleuza (*Różnica i powtórzenie*), które w sposób

rozproszony towarzyszą dalszym wywodom autorki. Rozdział ten stanowi zarazem nieco autonomiczną część wobec pozostałych fragmentów. Dalsze części poświęcone praktyce artystycznej mogłyby w bardziej widoczny sposób korzystać z ustaleń teoretycznych, co wiązałoby się ze zmianą koncepcji pracy, poprzez powiązanie adekwatnych rozważań teoretycznych z interpretacjami poszczególnych dzieł. Wydaje mi się, że rezygnacja z odrębnego dyskursywnego tła i zastosowanie konkretnych dyskusji, pojęć i kategorii wobec poszczególnych dzieł przysłużyłoby się większej spójności i adekwatności wywodu, pozwoliłaby także wydobyć specyficzne historyczne i kulturowe uwarunkowania. W sumie jednak ten rozdział pokazuje doskonałą umiejętność rekonstruowania i syntetyzowani skomplikowanych teorii, pokazując dobre przygotowanie metodologiczne autorki.

Kolejny, trzeci rozdział, poświęcony jest artystycznym precedensom. Autorka przywołuje twórczość Marcela Duchampa, Edwarda Hoppera, Andy Warhola i Jeffa Koonsa jako artystycznych prekursorów zjawiska „powtórzenia". Zwłaszcza obecność tego drugiego może nieco zastanawiać, ale odpowiada to głównym założeniom pracy, pokazującej operatywność tej kategorii w różnych, także malarskich artystycznych mediach. W przypadku analizy twórczości tych artystów z różnym nasileniem są przywoływane narzędzia interpretacyjne, najbardziej forsownie zastosowane do interpretacji twórczości Warhola i Koonsa, ukazując przesunięcie tradycyjnej kategorii naśladownictwa w kierunku wywołania efektu doświadczenia Realnego (według interpretacji Hala Fostera ugruntowanej w psychoanalizie Lacana) i wytworzeniu efektu celebracji przedmiotu artystycznego. Ten rozdział zawiera także odwołania do sztuki polskiej, podejmującej temat powtórzenia konwencji i motywów artystycznych w twórczości Tadeusza Kantora, czy synchronizację upływu czasu i procesu artystycznego w twórczości Romana Opałki. Te ostatnie wspomniane fragmenty charakteryzują się dużą wnikliwością analityczną, świetnym ukazaniem zróżnicowanych strategii artystycznych Tadeusza Kantora, wreszcie wnikliwym oglądem egzystencjalnego projektu Opałki. Wybór przykładów jako artystycznych precedensów wydaje się szeroki, brakuje może bezpośredniego wyjaśnienia ich doboru i towarzyszących im motywacji. Poszczególne podrozdziały stanowią osobne studia artystycznych przypadków. Zestawione razem pozwalają wysnuć ogólną tezę przyświecającą rozprawie, która genetycznie sytuuje fenomen „powtórzenia" w tradycji związanej konceptualizmem i pop-artem, co będzie także określało wybór przykładów z polskiej sztuki współczesnej. Można by jednak się zastanowić,

zgodnie zresztą z historyczno-artystycznym wywodem przywoływanych autorów – Rosalind Krauss i Hala Fostera – nad pewną alternatywną propozycją, narzucającego się użycia powtórzenia i serialności w optyce sztuki minimalistycznej, co pozwoliłoby rozwinąć późniejsze rozważania wokół takich przykładów jak twórczość np. Mirosława Bałki, Mirosława Filonika, czy Jarosława Flicińskiego, a także zastosować do interpretacji „powtórzenia" narzędzia związane z fenomenologią i psychologią percepcji. Na marginesie można przywołać inną ważną lekturę pokazującą prekursorów poetyki „powtórzenia" – książkę Briony Fer, *The Infinite line. Re-making art after modernism*, omawiającą przejście od modernizmu do współczesności jako reinterpretację idei procesualności, serialności, zmienności, na różne sposoby określające twórczość Evy Hess, Piero Manzoniego, Dana Flavina, czy Blinky Palermo. Generalnie „powtórzenie" staje się na tyle zróżnicowanym i szerokim mechanizmem, że pozwala niemal dowolnie wybierać artystyczne postawy.

Kolejny rozdział - zgodnie z założeniem zasadnicza część pracy (składa się jednak objętościowo na jej niecałą połowę) – analizuje fenomen powtórzenia w różnych artystycznych realizacjach w Polsce po 1989 roku. Autorka nawiązuje zarazem do twórczości starszego artystycznego pokolenia - prezentując sylwetki Jarosława Kozłowskiego i Magdaleny Abakanowicz, jak i debiutujących w latach 90. artystów grupy Ładnie. W kontekście konceptualnej strategii tautologii usytuowana jest późna twórczość Jarosława Kozłowskiego, nie tylko redefiniująca pozycję artysty i status sztuki, ale także poszukująca innych możliwości wykorzystania przedmiotu gotowego wedle artystycznej koncepcji „trzeciego kręgu". Warto jednak może dodać, że poza tą konceptualną praktyką rewidowania granic sztuki, późna twórczość Kozłowskiego wykazuje także bardziej bezpośredni potencjał krytyczny i polityczny w jego kolejnych wersjach „Zjednoczonego świata" i „figurach retorycznych". Wnikliwa interpretacja towarzyszy również lekturze prac Magdaleny Abakanowicz, w której autorka rozpoznaje konsekwentny projekt negocjowania jednostkowości w tłumie, pogłębionej, egzystencjalnej refleksji związanej z samotnością, alienacją. Można się zastanowić jedynie czy wobec dosyć konsekwentnej twórczości „nestorów" współczesności możnaby wyróżnić jakiś przełom wpisany w moment przemian społeczno-politycznych po 1989 roku.

Kolejne podrozdziały poświęcone są twórczości artystów młodszego pokolenia – Rafała Bujnowskiego i Wilhema Sasnala. Imitowanie zwykłych banalnych przedmiotów staje się kanwą refleksji prowadzonej wokół twórczości tego pierwszego, deprecjonującej wartość

indywidualnej kreacji, prowadzącej grę z iluzją, uwypuklającej warsztatową, rzemieślniczą naturę reprezentacji rzeczywistości, a zarazem sytuującej mechanizm powtórzenia w złożonej relacji artysty i rzemieślnika. Takie usytuowanie twórczości Bujnowskiego w kręgu konceptualnej praktyki różnicowania znaczeń i kwestionowania elitarnej natury malarstwa, chociaż konsekwentne dla argumentacji zawartej w rozprawie, powiedzmy nieco ogranicza plan artystyczny malarza, spełniającego się również w subtelnych gradacjach czerni i szarości, uwypuklającego przestrzenne relacje choćby w cyklu omawianych nokturnów, które trudno zredukować do przedmiotowego statusu obrazu i mechanizmu „powtórzenia". Z kolei twórczość Sasnala jest wnikliwą rekonstrukcją procedur malarskich wobec zróżnicowanych źródeł wizualnych i literackich, opisujących odmienne modele dostępu do przeszłości. Takie dokumentalne i sfabularyzowane podłoże pozwala autorce badać relacje między systemem opartym na „powtórzeniu" – reprezentacji i *punctum*, podważającym reguły owej reprezentacji. Wnikliwe analizy odsłaniają strategie artystyczne, ukazując Sasnala jako malarza rewidującego reguły malarstwa historycznego. Analiza kolejnych prac artysty pozwoliła w sposób autorski ukazać psychoanalityczny zespół pojęć traumy, Realnego i *punctum* w odniesieniu do bardzo współczesnego języka malarskiego Wilhelma Sasnala.

W kolejnych podrozdziałach nawiązania do fotografii i wzorców wizualnych są bardziej dosłowne w odniesieniu do twórczości Anety Grzeszykowskiej, tzw. nowych dokumentalistów, malarskiej twórczości Marcina Maciejowskiego stosującego technikę pastiszu, cytatu, reprodukcji, czy wreszcie subwersywnych działań wobec reklamy Jerzego Kosałki. Gry z mechanizmami kultury popularnej polegające na multiplikacji, zastąpieniu, przejaskrawieniu prowadzą w interpretacji autorki do destabilizowania różnic między dokumentem, kopią, zawłaszczonym obrazem i kreacją. Powtórzenie w tym ujęciu stanowiło dalszy ciąg wyznaczania granic między przedmiotem i wizerunkiem, imitacją i interpretacją. Ostatnim analizowanym przykładem jest twórczość Artutra Żmijewskiego, programowo pragnącego zidentyfikować twórczość artystyczną jako część projektu społecznego poprzez kojarzenie funkcji dokumentalnych i aranżowaniu sytuacji drastycznych, opresyjnych. Podejmowany przez artystę *reenactment* jest zdaniem autorki narzędziem powtórzenia i zarazem niwelowaniem dystansu między przeszłością i teraźniejszością, zaaranżowaną sceną i odbiorcą.

Tak skonstruowana narracja o polskiej sztuce po 1989 roku, w oparciu o termin „powtórzenie" jest oczywiście bardzo szeroka i otwarta, omawiająca różne poziomy zjawiska od elementarne znaczenie imitacji, poprzez remiksowanie popkulturowych motywów, aż do badania mechanizmu powtórzenia rzeczywistości, które okazują się samoistną reprezentacją zarówno w praktykach malarskich, fotograficznych, jak i filmowych. Rozprawa pokazuje rozwój strategii artystycznych opartych na tradycji konceptualnej redefinicji przedmiotu artystycznego oraz znaczenia powtórzenia jako nadwyrężania tradycyjnych modeli artystycznych w twórczości Warhola, Koonsa i Kantora, w twórczości pokolenia artystów rozwijających swoje projekty artystyczne po 1989 roku lub wówczas debiutujących. Poszczególne szkice tworzą przekonujące portrety postaw artystycznych, ewolucję twórczości, akcentując element „powtórzenia" jako właściwy aspekt opisu sztuki współczesnej, jako przezwyciężenie modernistycznej tożsamości i oryginalności w relacyjnym użyciu kopi i jej aktualizacji w określonym kontekście. W tym sensie autorka ukazuje sztukę polską przezwyciężającą paradygmaty modernistyczne, rozwijając grę pomiędzy medium i jego znaczeniem jako procesem różnicowania sensów. Każdy z fragmentów rozprawy uszczegółowia ten wymiar, przyglądając się twórczości wybranego artysty, sytuując jego działalność w szczególnych rozwiązaniach problematyzujących artystyczny podmiot i przedmiot. Wnikliwe analizy twórczości oraz syntetyzowanie teoretycznych ujęć składają się na niewątpliwe zalety pracy. Wracając polemicznie do deklaracji autorki można jednak zastanawiać się nad możliwością pogłębienia kontekstu historycznego i kulturowego, odsłaniania mechanizmów transformacji ustrojowej jako elementów warunkujących szczególne znaczenia kategorii „powtórzenia" w realiach polskich. W tekście wydaje się, że te aspekty mogłyby zostać szerzej omówione, a pojęcia wywiedzione z repertuaru postmodernistycznych rozważań wyraźniej dopasowane do omawianych zjawisk. Oczywiście pojawiają się w analizach poszczególnych przypadków artystycznych (twórczości Wilhelma Sasnala, Marcina Maciejowskiego, czy Jerzego Kosałki), ale raczej incydentalnie i niezbyt konsekwentnie. Z drugiej strony w rozdziale poświęconym sztuce polskiej po 1989 roku szeroko omówiona twórczość Jarosława Kozłowskiego tylko częściowo związana jest z realiami transformacji, a wnikliwie opracowana twórczość Magdaleny Abakanowicz tylko częściowo związana jest z realiami polskiego życia artystycznego. Bardziej skupione studia nad poszczególnymi wariantami mogłyby służyć jako narzędzia interpretacji poszczególnych dzieł i wypowiedzi artystycznych, pozwoliłyby także wydobyć specyficzne historyczne i kulturowe uwarunkowania. Figura „powtórzenia", trafnie pozbawiona

esencjalnego, definicyjnego rdzenia, otwiera możliwość pluralizowania, zwielokrotniania i współwystępowania różnych konwencji artystycznych, które jak dowodzi autorka, przyjęły wyrazisty charakter w kulturze artystycznej przełomu XX i XXI wieku. Ta generalna ocena wydaje się trafna – różnicowanie stanowisk artystycznych, swoboda w korzystaniu z mediów, współwystępowanie odmiennych praktyk artystycznych, wprowadziły do kultury polskiej postmodernistyczny polimorfizm oparty na zasadzie „powtórzenia i różnicy", choć są to dosyć ogólne cechy pozwalające zsynchronizować przełom polityczny ze zmianą paradygmatu artystycznego (mające zresztą dużo wcześniejsze precedensy także w sztuce polskiej).

Zadaniu ukazania znaczeń „powtórzenia" w kulturze polskiej po 1989 roku, zgodnie z tytułem, służyć ma ostatni rozdział, ale mam wrażenie, że jedynie sygnalizuje różne warianty kulturowego rozumienia zjawiska „powtórzenia", jako aktywnego dialogu ze sztuką zachodnią, ożywiania pamięci, tworzenia alternatywnych narracji o przeszłości, multiplikacji wizerunków jako wyniku przekształceń ekonomicznych i globalnych. Wobec jednak rozbudowanego stanu badań dotyczącego okresu transformacji w sztuce, te konstatacje brzmią nazbyt hasłowo, zachęcają do pogłębienia regionalnego wymiaru „powtórzenia", w dialektycznym procesie ustanawiania i zacierania różnicy. Te uwagi, wyrażające pewien niedosyt w tym aspekcie, nie umniejszają dużej wartości zaprezentowanego materiału, wnikliwie badającego rozumienie „powtórzenia" i jego zastosowanie w analizach odmiennych twórczości.

Podsumowując moją recenzję i formując konkluzję, oceniam pracę bardzo pozytywnie. Szanuję przyjęty w pracy punkt widzenia, doceniając dogłębną znajomość historii sztuki nowoczesnej i współczesnej, jednocześnie rozbudowany aparat teoretyczny i metodologiczny. Autorka podejmując niełatwe i zawiłe kwestie, oddaje je w niezwykle klarowny sposób, posługując się dobrym językiem. Zarazem doceniam rzetelność faktograficzną i analityczną, którą posługuje się autorka. Rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim określone w Ustawie z dnia 14 marca 2003 r o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003 r Nr 65, poz. 595 z późn. zm.) Wnoszę o dopuszczenie p. mgr Bogumiły Wiśniewskiej do dalszej procedury związanej z przyznaniem stopnia naukowego doktora.

Marcin Ludwin