

Warszawa, 25 stycznia 2021

Dr hab. Iwona Kurz, prof. ucz.
Instytut Kultury Polskiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Arkadiusza PÓŁTORAKA
Konkretne abstrakcje.
Afirmatywne strategie i taktyki w sztuce współczesnej
napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Nycza (UJ)

Tematem rozprawy doktorskiej mgr. Arkadiusza Półtoraka jest rozszczepienie w obszarze sztuki: praktyk artystycznych i refleksji o nich – i próby nie tyle jego zszywania, ile zachowania pozycji „pomiędzy”, niczym jeździec, który w rozpaczliwym rozkroku usiłuje jechać na dwu koniach jednocześnie. Rozszczepienie to jest efektem dialektycznych napięć wynikających z odmiennych odpowiedzi na pytania o istotę sztuki: o jej ontologię i jej etykę. Przewodnikiem autora jest tu Theodor Adorno ze swoją koncepcją negatywności oraz krytyką sztuki społecznie zaangażowanej, bezpośrednio reagującej na rzeczywistość – zwłaszcza w kontekście ruchów kontrkulturowych 1968 roku. „Wyzute z «sympatii wobec tego, co istnieje», dzieło sztuki nie byłoby w stanie spełniać swojej mesjańskiej funkcji; tę rolę może jednak wypełniać z powodzeniem wtedy i tylko wtedy, gdy zachowuje odrębność wobec życia” (s. 8), jak mgr Półtorak rekonstruuje Adorna. Warunkiem podtrzymania afirmatywności sztuki, koniecznej dla jej immanentnej funkcji reagowania na tragizm właściwy egzystencji, jest w tym ujęciu zawieszenie jej relacji z rzeczywistością rozumiane jako zachowanie jej charakteru pozoru czy też reprezentacji. W tej interpretacji taktyczna polityczność praktyk artystycznych i swoich intencjach, i w swojej realizacji byłaby zanadto silnym wychyleniem ku sojuszowi z życiem, który dla Adorna zawsze wiąże się z zagrożeniem sojuszem z władzą („pożądanie sprawczości nigdy nie jest niewinne”, s. 18).

To jedno fundamentalne napięcie prowadzi do kolejnych aktualizujących się w obszarze estetyki i instytucji sztuki – pomiędzy konkretem i abstrakcją, strategiami i taktykami czy praktykami kontrhegemonicznymi i ryzykiem ich osunięcia się w utwierdzenie *status quo*. Wszystkie one pozostają immanentne dla sztuki nowoczesnej,

a zarazem ulegają każdorazowo reaktualizacji i konkretyzacji w określonym kontekście społeczno-polityczno-kulturalnym. W skrupulatnej i krytycznej analizie tych pojęciowych uwikłań autor pracy wskazuje na dwie istotne cezury – rewolucyjny 1968 i kryzysowy 2008. W chronologii tej istotne znaczenie ma również Wielka Awangarda, rok 1945 i dokonujące się po nim próby przewartościowanie kultury zachodniej, a w perspektywie polskiej w jakiejś mierze rok 1989.

Autor proponuje szerokie ujęcie estetyki nowoczesnej, zwłaszcza w jej wydaniu postkontrkulturowym. Jego praca interpretacyjna polega tu na wnikliwej, zakorzenionej w najnowszej krytyce i filozofii sztuki analizie wskazanych uwikłań, z jednej strony, a z drugiej – na próbie sformułowania propozycji własnej, dążącej do „pogodzenia relacyjności z uwrażliwieniem na reprezentację i hegemoniczne determinacje dyskursów i praktyk związanych ze sztuką” (s. 10). Ostateczne konkluzje pracy to wyraz własnego stanowiska autora, jego osobisty manifest sztuki właściwie zaangażowanej, w którym nowe rozpoznania mają charakter czujnej korekty lub uzupełnienia istniejących ujęć. Mgr Półtorak dopowiada i poszerza tu wywody bliskich mu myślicieli – poza Adornem, Bruno Latoura, Chantal Mouffe i przede wszystkim Jacques’a Rancière’a, dążąc do teoretycznego wypracowania pozycji, w której autonomia sztuki i jej zaangażowanie, albo też po prostu sztuka i życie, pozostaną we właściwym balansie. To pozycja z definicji niestabilna i płynna, zgodnie z postulatami dialektyki negatywnej, i zgodnie z założeniem, że każde jej zatrzymanie lub utrwalenie będzie działało na rzecz jednej ze sprzecznych sił.

Istotne jest również w pracy badanie kontekstu instytucjonalnego i praktyk artystycznych, i dyskusji o nich. Pewną rolę odgrywają tu także uniwersytety, które coraz częściej widzą w sztukach wizualnych i performatywnych „laboratoria nowej humanistyki” (s. 4) oraz narzędzia badania praktyk społecznych i projektowania wyobraźni. Za Hannah Arendt można przypomnieć, że myślenie jako bezinteresowny namysł (*Vernunft*) podobnie jak sztuka, o czym pisze za Adornem mgr Półtorak, również wymaga zawieszenia czy też wyjścia poza świat zmysłowy.

To z rozmachem zaprojektowane przedsięwzięcie, podejmujące istotne pytania z dziedziny sztuk i ich społecznego funkcjonowania (echem zresztą pytania te wracają także wobec akademii – uwikłania opisane w pracy dotyczą także naszego podwórka) zaprojektowane zostało w sposób przejrzysty i przekonujący. Układ rozdziałów wynika

jasno z przedstawionych na początku założeń i pytań badawczych; wbrew zastrzeżeniom, a może nawet chęciom autora rozprawy, nie dostrzegam w nim „układu rozkwitającego”, raczej „relacyjny”, w którym poszczególne, kolejne części odniesione są do zagadnienia centralnego. Wywód bywa rozproszony lub dygresyjny, ale zasadniczo wraca do kwestii wskazanych jako organizujące poszczególne części. Poza ramowym „słowem wstępnym” i „kodą”, dostajemy siedem rozdziałów merytorycznych, również ujętych w pewnej ramie, jaką wyznacza analiza użycia teoretycznych i praktycznych pojęcia „taktyki”. Tu rzeczywiście sprawdza się postulowana przez autora „spiralność” i wszechstronny rozbiór tego pojęcia jest jedną z wielu zalet pracy, prowadząc do afirmatywnego sformułowania krytyki rozumu taktycznego.

W rozdziale pierwszym „Z dziejów kultury kompensacyjnej. Socjologiczne konteksty badań opartych na praktyce artystycznej i humanistyki inspirowanej sztuką” przedstawione zostają dwa przykłady współczesnych instytucji akademickich łączących badania humanistyczne ze sztuką: Hochschule für Gestaltung w Karlsruhe Heinricha Klotza oraz Goldsmiths College w University of London, przedstawione na szerszym tle „zwrotu edukacyjnego” w sztukach wizualnych i performatywnych. Przy tej okazji autor wyraża ubolewanie, że podobnych inicjatyw nie ma w Polsce. Przyznając, że dyskusyjna może być i skala, i profil tych przedsięwzięć, i że wymagają one podejścia (auto)krytycznego, nie mogę się zgodzić, że ich nie ma. Przywołać można Centrum Badawcze Humanistyka\Sztuka\Technologia Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Zespół Sztuk Społecznych w Instytucie Kultury Polskiej UW, School of Form w Poznaniu, a także mniej lub bardziej rozproszone inicjatywy w obrębie akademii sztuki, jak np. Pracownia Sztuki w Przestrzeni Społecznej w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, twórczość Anny Królikiewicz w Gdańsku, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną w Warszawie, a historycznie również warszawska „Kowalnia”. Osobnym tematem jest podobne podejście instytucji nieakademickich, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

To oczywiście uwaga przyczynkowa (w końcu jesteśmy, między innymi, wśród osób z Wydziału Polonistyki). Pierwszy rozdział prowokuje jednak do dwóch uwag bardziej ogólnych, które dotyczą całości rozprawy. Jedna dotyczy miejsca w rozprawie samych praktyk artystycznych, a nie teorii sztuki – do tej kwestii jeszcze wrócę. Druga natomiast pewnej dezynwoltury w stosowaniu pojęć.

Część, o ile nie większość, terminów istotnych dla wywodu ma różne znaczenia, ponieważ definiowane są one odmiennie i z różnych perspektyw teoretycznych i praktycznych (artystycznych) ich użytkowników. Najlepiej to widać na przykładzie tytułowych „taktyk”, które opalizują znaczeniami w zależności od tego, kto się do nich i w jakim celu przyznaje. Tej kwestii jednak, jak wspomniałam, mgr Póttorak przygląda się szczegółowo, wprost wracając do tej wieloznaczności i jej przyczyn w rozdziale szóstym. Pojawia się jednak kilka takich pojęć, które choć są istotne dla autora – jak można sądzić po ich powtarzalności w pracy i wpisaniu ich w podstawowe dla niej dychotomie – są niewyjaśnione, pozostawione domyślności czytających, najwyraźniej uznane za oczywiste i przezroczyste. Chodzi o takie terminy, jak sztuka/kultura kompensacyjna (część tytułu tego rozdziału), praktyki apotropaiczne, animizm. W efekcie braku wskazania przynajmniej roboczego ich rozumienia, a także uzasadnienia użycia funkcjonują one potocznie czy też intuicyjnie – i budzą rozmaite wątpliwości. Kwestii kompensacji i jej bardziej precyzyjnemu odniesieniu do krytyki instytucji warto byłoby po prostu poświęcić więcej uwag i zachęcam do tego w ewentualnej publikowanej wersji rozprawy. Jeśli chodzi o dwa pozostałe terminy, powiązane zresztą z kompensacją, to ich nieprecyzyjne użycie sprawia, że albo tracą wartość wyjaśniającą, albo po prostu są błędne. W przypadku działań i refleksji, którym autor przypisuje podejście apotropaiczne (Ewa Domańska, Rosi Braidotti), chciałabym wiedzieć, czy to po prostu synonim postawy afirmacyjnej, która zgubiła rozpoznanie nieusuwalnego tragizmu bytu? Czy postulat zerwania z traumatologią oznacza negację upiornej przeszłości? Czy te afirmatywne polityki nie widzą konieczności stawiania „tamy barbarzyństwu” (s. 18), czy raczej inaczej formułują warunki jej postawienia? Trudno mi się też zgodzić, że projekt Kepesa (rozdział drugi) jest w jakimkolwiek sensie animistyczny – nie każde poczucie więzi, nawet kosmicznej ma taki charakter, a jeśli człowiek jakoś „widział samego siebie”, to był już po przekroczeniu heideggerowskiej granicy między byciem w świecie i byciem wobec świata.

Właśnie György Kepes jest bohaterem drugiej rozdziału pracy, przede wszystkim jako twórca Center for Advanced Visual Studies w MIT, instytucji w obszarze *art based research* jednocześnie szczególnie uwikłanej w kompleks militarno-technologiczny. Autor widzi ten rozdział jako dopełnienie poprzedniego – zastanawiałabym się jednak, czy kolejność nie powinna być odwrotna. Rozważania

dotyczące Kepesa są bowiem logicznym przedbiegiem historycznym do praktyk instytucjonalnych opisywanych w rozdziale pierwszym a potem trzecim i kolejnych. Z jednej strony czytelnie ukazują immanentne uwikłania instytucjonalne, napięcia między tym, co hegemoniczne i kontrhegemoniczne, a także schizofreniczną pozycję podmiotu – właściwą nowoczesności, ale szczególnie dotkliwą po drugiej wojnie światowej. Jej metaforą staje się spojrzenie na Ziemię jako „Blue Marble” z pokładu Apollo 17 z odległości trzydziestu tysięcy kilometrów (więc raczej nie „z lotu ptaka”, s. 97). Jak zauważają bohaterowie dramatu/spektaklu *Kalifornia/Grace Slick* René Pollescha (nb. absolwenta szkoły stosowanych nauk performatywnych w Giessen), to jedyne zdjęcie, na którym są wszyscy mieszkańcy Ziemi – poza samymi astronautami, wrzuconymi w pozycję poznawczą, a nawet ontologiczną opartą na nieusuwalnej aporii.

Z drugiej strony postawa Kepesa pozwala zakorzenić chronologię i kontekst rozprawy w procesach dłuższego trwania, wskazując na formacyjną rolę końca drugiej wojny światowej. Ważna także w tym kontekście, skoro poszukiwane i istotne w pracy są powiązania transwersalne (Kepesowskie „międzymyślenie”), mogłaby być nieprzywołana w niej, dyskusja o społecznej roli nauki zapoczątkowana przez C.P. Snowa w jego *Dwóch kulturach i rewolucji naukowej* (1959), podjęta na nowo przez Johna Brockmana w *Trzeciej kulturze* (1995).

Rozdział trzeci skupia się na projektowym charakterze sztuki współczesnej oznaczającym nie tylko instytucjonalizację doraźnych i celowych form jej finansowania, i nieuchronne wpisanie w mechanizmy neoliberalne, ale związanym z całościowym przemodelowaniem rozumienia procesu i efektu działania twórczego, także „afirmatywnym”, za romantycznym rodowodem pojęcia projektu przejętym od Petera Osborne’a. W tej części nieco gubi się, wskazany, ale nierozwinięty, wątek przejęcia „projektu” przez artystów z rąk kuratorów. Potencjalnym tematem do podjęcia jest także paralela pomiędzy „podwójnością” projektu (jako ontologii *praxis*, i jako narzędzia zarządzania) a zbliżoną podwójnością performansu, co podkreśla fundamentalny charakter tego spięcia w kulturze współczesnej i wzmacnia argumentację autora.

W rozdziale czwartym powraca znów krytyka instytucji – tym razem muzeum. Przedstawiana tu sprzeczność dotyczy praktyk odbiorczych: postulatu ich spontaniczności i partycypacyjności w świetle całej wiązki praktyk – teoretycznych, urbanistycznych, architektonicznych, designerskich, twórczych – które mają tę

spontaniczność i możliwość partycypacji prowokować i projektować. Na tym przykładzie bodaj najmocniej widać, że w jakiejś mierze mgr Arkadiusz Półtorak mierzy się w swojej rozprawie z problemami nierozstrzygalnymi: w laboratoryjnym środowisku sztuki sygnalizują one bowiem nieusuwalne napięcia egzystencji i życia społecznego. Można też jednak zauważyć, że być może inne kłopoty odstłoniłaby analiza pejzażu instytucjonalnego w Polsce (choć zapewne nie tylko w Polsce), kiedy muzea lub podobne instytucje niejako przejmowane są przez publiczność definiującą swoje potrzeby poza paradygmatem modernistycznym i jego potrzebami, jak np. Filharmonia Białostocka, w której uroczystie inauguruje się rozpoczęcie ligowego sezonu piłkarskiego. Nie chodzi jedynie o anegdotę, ale o jeszcze jeden kontekst niemal w pracy nieobecny, choć bliski sercu Adorna – czyli o kulturę popularną, którą ten, jeszcze pod nazwą kultury masowej poddawał ostrej krytyce. Ciekawym tropem wartym rozwinięcia jest także w tej części kwestia (znów: transwersalna) teatralnego myślenia o formie wizualnej.

W rozdziale piątym autor przedstawia „strategie kontrhegemoniczne w zaangażowanej sztuce i kuratorstwie” (przedstawia kolektyw COUM Transmissions i przywołuje akcjonistów wiedeńskich, znów przypominając o reakcji na drugą wojnę). Wreszcie w rozdziale szóstym powraca do sygnalizowanego już zagadnienia taktyk i ich uwikłania w hegemonię oraz prób i sposobów wyplątywania się z niej. Dominującym odniesieniem dla tego pojęcia jest tu jednak nie postawa krytyczna Adorna, ale pojęcie strategii. Istotną funkcję w wywodzie pełni analiza manifestu Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*, celowo i przekonująco określonego tu raczej jako esej i „przeczytanego Wrightem”. Tu być może autor nie docenia jedynie negatywnego wpływu dziedzictwa PRL (inna rzecz, na ile trafnie rozpoznanego) i szerzej kontekstu tej epoki dla rozważań Żmijewskiego (pisze on o tym wprost), i dyskusji na temat „użytku ze sztuki”.

W pracy bardziej ogólnie brakuje nieco zaplecza z domeny krytyki instytucjonalnej. Literatura związana z muzeologią nową i starą, rolą kuratorów, „projektozą” i projektowym czy laboratoryjnym myśleniem o sztuce, przemianami „white cube”, rolą *artist-as-researcher* itp., itd., generalnie z krytyką instytucji sztuki, jest ogromna i ostatnią rzeczą, jakiej bym się domagała, byłoby przedstawienie tzw. stan badań w tej dziedzinie. Nie wiem, czy w ogóle byłoby to możliwe (jeśli nie poświęcić

temu osobnej rozprawy). Zaletą tekstu jest to, że jego autor pracuje na pojęciach. Jednocześnie jednak odnotowanie pewnych dyskusji czy tekstów, choćby w przypisach, byłoby pożyteczne, a miejscami – pożądane, bo precyzowałoby i wzmacniało jego argumentację. Autor deklaruje przyjęcie w pracy formy eseistycznej, ale niekiedy ponosi go raczej temperament publicystyczny, tyle że z ogniem formułowana krytyka pozostaje czasem niezaadresowana. W kilku miejscach nie jest jasne, gdzie „dużo się pisze” i kim są ci badacze, którzy zdaniem autora źle widzą pewne problemy. Po drugie, zdarza się, że mgr Półtorak niejako ustawia sobie przeciwnika. Sam postulując trwanie w pozycji stałego ruchu pomiędzy pojęciami, zbyt często przyjmuje, że jego wirtualni oponenti stoją na sztywnych i ustabilizowanych stanowiskach. Przynosi to korzyści retoryczne i podgrzewa wywód, ale kosztem pewnego niuansowania i nadprodukcji sprzeczności, których i tak niemało zostaje wskazanych w rozprawie. Może zatem – przykładowo – należałoby zapytać polemicznie Badiou, czy wyraz partykularności w sztuce musi być zwierciadłem istniejących tożsamości, a nie może być zapisem procesu ich poszukiwania (s. 20); zauważyć, że Kaprow, kiedy pisze w swoim manifestie o czymś nowym, „co nawet nie będzie przypominać o kulturze” (s. 125), enumeratywnie wymienia „stare” formy sztuki, więc postulat ten nie musi być sprzeczny z rozmywaniem granic między życiem a sztuką – a twarde rozumienie modernizmu, które ujawnia się nie tylko w tym fragmencie, niekoniecznie jest przekonujące; czy bronić Bourriada przynajmniej w tym fragmencie, kiedy pisze o płynności form sztuki i mechaniczności form społecznych (s. 159) – to inne formy, a wskazana „podwójność” byłaby siostrzana z przywołaną podwójnością „projektu” i „performansu”. Są to jednak uwagi raczej redakcyjne, w gruncie rzeczy drobne, których uwzględnienie być może wzmocniłoby wywód i skierowało ewentualne polemiki (do których książka zachęca) na bardziej istotne kwestie, ale które nie zmieniają jego sensu i siły.

Na koniec pozostawiam kwestię wspomnianą na początku: miejsca samych praktyk artystycznych w rozprawie. Powiedziałabym, że sztuka traci tu najwięcej. Autor kilkakrotnie podkreśla, że wybrane przez niego przykłady są reprezentatywne; może warto byłoby to potwierdzić odesłaniem do innych dzieł „podobnych” i/lub wskazać swoje rozumowanie z wyborem tych a nie innych dzieł – można się z nim zgadzać lub nie, ale trzeba mieć warunki do odtworzenia procesu myślowego piszącego. Co więcej,

analizy pozostają zdawkowe, czego najbardziej wymownym przykładem twórczość Ewy Partum, wymieniona wśród egzemplarycznych w rozdziale trzecim obok Kaprowa i Ukeles (s. 124), której autor poświęca potem pół akapitu. Paradoksalnie jeden z najciekawszych fragmentów w tym kontekście znajduje się w przypisie (s. 26, przyp. 46) i dotyczy *Dotleniacza* Joanny Rajkowskiej w interpretacji samej autorki oraz Ewy Domańskiej. (Nb. polemicznie – podkreślam, że polemicznie – zauważę, że choć Rajkowska mówi o swojej pracy jako fatamorganie, to jednocześnie nazywa ją utopią wcieloną i widzi jako model działania do powtórzenia gdzie indziej. Być może zatem nie jest wcale odległa od myślenia Domańskiej). Warto jednak zauważyć, że nawet tu nie tyle dzieło jest tematem i jego ewentualna sprawczości społeczna, ale raczej rama teoretyczna, w której jest ono ujmowane. Być może to zatem jedynie kwestia redakcji – i właściwy temat pracy powinien w końcówce brzmieć „w dyskusjach o sztuce współczesnej” (sporze o sztukę, teorii sztuki...). Być może jednak warto przemyśleć, jaką rolę powinna pełnić sztuka w pracy postulującej i afirmującej jej poznawcze i otwierające możliwości.

Uwagi redakcyjne i językowe

Na marginesie przedstawiam uwagi czysto redakcyjne i językowe – również z myślą o ewentualnych planach publikacyjnych i innych pisarskich autora rozprawy. Jak już pisałam, praca napisana jest dobrze, z jednej strony żywo, angażująco czytelniczkę, z drugiej zasadniczo poprawnie i stylistycznie spójnie. Wszystkie istotne elementy tzw. warsztatu naukowego stosowane są właściwie, nawet jeśli niekoniecznie ortodoksyjnie – jak w zastosowaniu przypisów łączących dwie różne przyjęte formy zapisu. Nieco utrudnia to lekturę, ale może to konieczne w pracy, która postuluje implicytnie myślenie nienawykowe.

W całości wywodu pojawiają się pewne drobne niespójności i powtórzenia właściwe dla dużych tekstów, które powstają osobno, co podkreśla zachowanie określenia artykuł (np. s. 86) w części dotyczącej Kepesa. W przygotowaniu książki do druku – mam nadzieję, że już w toku, a jeśli nie, to bardzo do tego zachęcam – należałoby pracę przejrzeć pod tym kątem i wzmocnić personalne i ideowe powiązania pomiędzy poszczególnymi częściami.

Zwracam uwagę na niektóre błędy, przede wszystkim te, które są ważne lub się powtarzają.

W przypisach miejsca wydań powinny być zapisane w wersji obcojęzycznej (jak w stopce publikacji – zatem London, New York), brakuje niekiedy dat wydań (np. przyp. 6, 8), a tytuły czasopism dość konsekwentnie pisane są w niezgodzie z polską ortografią (wszystkie wyrazy powinny być pisane dużą literą). W kilku miejscach wywodu pojawiają się kłopoty z cytowaniem: na s. 66 nie jest jasne, czy referowany jest tekst Anny Zeidler-Janiszewskiej, czy własne przemyślenia autora, brakuje przypisów do książek Andrzeja Szczerskiego i Piotra Piotrowskiego na s. 166 (pojawiają się później, ale też cytaty ze Szczerskiego na s. 167 pozostaje bez odniesienia). Objasnienie terminu „preposteryjność” w przyp. 359 warto byłoby przenieść wcześniej – po raz pierwszy słowo jest używane już we wstępie. *Agonistyka* Chantal Mouffe została wydana po polsku (Wyd. Krytyki Politycznej, 2015), a Bojanę Kunst można chyba nadal uznawać za badaczkę słoweńską, choć od blisko dekady pracuje w Niemczech.

Autor ma wyraźne upodobanie do używania wyrazów trudnych i obcych – to w głównej mierze kwestia indywidualna, wybór stylu. Są jednak miejsca, kiedy prowadzi to do pewnej nadmiarowości stylistycznej lub wręcz błędów, a rzeczy stosunkowo proste czyni trudnymi do pojęcia. Zwraca uwagę nadużywanie *per se*, w wielu kontekstach po prostu zbędne; gdzie indziej mamy coś „czytać *vis a vis* [skądinąd powinno być: *vis-à-vis*] źródłowych wypowiedzi” (s. 26); *milieu* rozumiane jest jako kontekst, a nie środowisko lokalne (s. 151); pojawia się ekologia mediów – zamiast raczej ich ekosystem (s. 200). Budzą wątpliwość nienotowane w SJP określenia „subiektywacja” (zamiast „subiektywizacja”), „panpsychistyczna” („panpsychiczna”), „dysseminacja” („dyseminacja” lub po prostu „upowszechnianie”), „ironizm” czy „eksperymentacja”. Tłumaczyłabym też muzealny „display” (s. 136) – to po prostu ekspozycja, pokaz czy wystawa, ew. całość praktyk tego rodzaju. Zdarzają się zdania, proste przecież na poziomie sensu, ale na granicy zrozumiałości (s. 33, „Skądinąd, pikturalna metaforyka ramy *per se* oferuje najpewniej ograniczone możliwości na użytek adekwatnego sądu”). Stylistycznie źle brzmią, jako nadmiarowe (może to tylko moje ucho): „linczowanie” (Bourriada), „cukrowanie się” (profesji) i oczywiście „ubogacanie” wraz z „pochylaniem się” oraz „dedykowaniem”.

Pomijam błędy pomniejsze, w tym literówki, zachęcając do starannej redakcji, która pozwoli nadać wywodowi większą płynność.

W podsumowaniu raz jeszcze podkreślę, że praca mgr. Arkadiusza Półtoraka jest zakrojonym szeroko, podejmującym dyskusję interdyscyplinarną – na styku dyskursów sztuki, nauk o kulturze, filozofii, ale też nauk ścisłych i zagadnień społeczno-politycznych – o kwestiach podstawowych dla rozumienia twórczych i instytucjonalnych praktyk w obszarze sztuki. Wywód autora cechuje wnikliwość i nieustępliwość krytyczna, a wskazane niedociągnięcia nie dotyczą kwestii podstawowych dla określenia przedmiotu pracy, jej metodologii i konkluzji, w tym projektu krytyki taktycznego rozumu. Wartą podkreślenia zaletą tekstu jest jego temperatura (choć to akurat nie jest wymóg formalny) i wyraziste stanowisko, które autor zajmuje i w poszczególnych polemikach, i konkluzji wywodu.

Stwierdzam zatem, że rozprawa mgr. Arkadiusza Półtoraka spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszych kroków postępowania w sprawie nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii.

