

Dr hab. Luiza Nader prof. ASP
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39
00-379 Warszawa

Warszawa, 9 stycznia 2021

Recenzja pracy doktorskiej mgr Arkadiusza Półtoraka *Konkretne abstrakcje. Afirmatywne strategie i taktyki w sztuce współczesnej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Ryszarda Nycza.

Dysertacja autorstwa mgr Arkadiusza Półtoraka to erudycyjne studium, poświęcone przekształceniom w przestrzeni splatających się ze sobą teorii estetycznych i praktyk artystycznych, rozumianych zarówno jako m.in. działalność artystów wizualnych/performatywnych, aktywistów, kuratorów, przestrzeń aktywności artystycznych instytucji, praktyki edukacyjne/dydaktyczne/akademickie w wielorakich kontekstach społecznych, kulturowych i politycznych. Czasowe ramy rozważań Autora wyznaczają lata 1968-2008. 1968 r. sygnuje moment, kiedy to kulturowe i polityczne procesy emancypacyjne silnie zachodzić zaczęły na praktyki artystyczne, rok 2008 – wyznacza krytyczne przemyślenie tego rodzaju relacji w kontekście zmian w obrębie globalnego kapitalizmu. Centrum refleksji Autora stanowią powracające pojęcia afirmacji i negatywności, poszukiwane przede wszystkim w myśli Theodora W. Adorno (*Teoria estetyczna*) stanowiącej teoretyczny fundament dysertacji, a także m.in. w filozofii Alaina Badiou, Jacquesa Rancièra, propozycjach Nicolasa Bourriaud, Chantal Mouffe i Ernesto Laclau oraz konstelacjach innych teorii. Celem pracy jest dostrzeżenie w teoriach i artystycznych działaniach - propozycji, które można by określić mianem pasaży zbliżających afirmację i negację, a przy okazji opatrzenie korektą afirmatywnych tendencji we współczesnej humanistyce (m.in. koncepcji humanistyki afirmatywnej autorstwa prof. Ewy Domańskiej); połączenie, jak pisze Autor, „optymizmu woli” z „negatywną wrażliwością”.

Dysertacja składa się z teoretycznego wstępu, sześciu rozdziałów, kody oraz bibliografii. Autor zdecydował się na nawigowanie czytelniczek/czytelników poprzez wyławiane przez siebie problemy, wydarzenia, postaci i procesy na sposób chronologicznie nielinearny, operując szerokim spojrzeniem nie tylko w odniesieniu do artystycznej geografii, ale również do mapy XX wiecznych i współczesnych teorii krytycznych. Perspektywa ta, z jednej strony pozwala uniknąć podziału na artystyczne centra i peryferie, „horyzontalizuje” historię sztuki i kultury, umożliwia wyłanianie i śledzenie powiązań pomiędzy istotnymi procesami kulturowymi w skali globalnej. Pozwala na śmiało stawianie tez i wniosków w skali makro, wobec międzynarodowego krwioobrotu współczesnej sztuki. Z drugiej jednak strony, co zapewne nieuniknione – owocuje niedosytem w przestrzeni mikro: niektórych analiz poszczególnych fenomenów artystycznych i towarzyszących im wniosków.

We wstępie, pod kątem afirmatywności i znaczenia negatywności Autor uważnie analizuje *Teorię estetyczną* Theodora W. Adorno. W tym kontekście, kluczowym założeniem Adorna jest, jak twierdzi Autor, przekonanie o konieczności podtrzymywania napięcia fundamentalnej wewnętrznej sprzeczności sztuki: „pomiędzy dążeniem do autonomii i pretensjami do suwerenności” (s. 15). Autor poszukuje przejść, pomostów, zbliżeń między pragnieniem autonomii i jednoczesnym zaangażowaniem (za pośrednictwem praktyk artystycznych) w świat. Pomocna w tych poszukiwaniach okazuje się myśl Jacquesa Ranciera, która prowadzi Autora do założenia, że „myślenie o sztuce w kategoriach społecznej instytucji nie usuwa automatycznie jej potencjału w obrębie totalności; i odwrotnie, postulowanie autonomicznej pozycji sztuki nie powoduje, że jak gdyby mimochodem staje się ona wolna od wszelkich determinacji” (s. 32).

W **rozdziale I** Autor zastanawia się nad potencjałem instytucji i kierunków artystycznych, powstających od początku lat 90., ukierunkowanych na „badania oparte na sztuce”, w kontekście zwrotu edukacyjnego w sztuce współczesnej. Analizuje pojęcie „sztuki jako produkcji wiedzy” wyłaniając różnorodne jego rozumienia od ujęć antymodernistycznych po afirmatywne, od krytycznych po kompensacyjne. Wskazuje na atrakcyjność przestrzeni Akademii Sztuk Pięknych uruchamiających *art based research* dla artystek i artystów, którzy mogą odnaleźć tam relatywną swobodę działania, jak również bliskość, a zarazem zagrożenie dla pozycji krytycznych, poprzez uwikłanie w strukturę krytykowanego systemu. Jak błyskotliwie zauważa autor: „krytyka z łatwością obraca się w kompensację” (s. 57). Jako przykład tego rodzaju zagrożenia analizuje pracę filmową *Memory of Last Supper* Sopawan Boonnimitry, oceniając ją jako „sztukę NGO”, która zamiast pozycji krytycznej przyjmuje raczej status gwaranta status quo. Napięcia pomiędzy kompensacją a krytyką śledzi Autor w

projektach instytucji akademickich: post-bauhausowskiej koncepcji Hochschule für Gestaltung w Karlsruhe (stworzonej przez Heinricha Klotza) oraz Goldsmith College w Londynie. Autor wskazuje na ich istotne cechy: transdyscyplinarność wiedzy wytwarzanej poprzez sztukę na skutek współprzenikania się teorii krytycznych i praktyk artystycznych oraz „afirmację demokratycznego pluralizmu” (s. 72), a także różnorodne strategie uginania się, ale również budowania swoistego dysensusu wobec europejskich reform edukacji (m.in. systemu bolońskiego). Rozdział ten obfituje w przykłady prac artystycznych i arcyinteresujące analizy praktyk instytucji akademickich. Trudno jednak zgodzić się z oceną polskich doświadczeń w tej materii. Autor, wśród reform edukacji wyższej w Polsce nie dostrzegł jednej z najistotniejszych zmian systemowych: tzw. reform Barbary Kudryckiej wdrażanych od 2010 r. Nie wspomina również o mniej sformalizowanych, nieoczywistych, a jednak współcześnie - jako źródło odniesień arcyważnych przestrzeniach dydaktyki eksperymentalnej zaplatających praktykę artystyczną z refleksją kulturową: np. przestrzeni dydaktycznej budowanej przez Oskara Hansena zarówno w warszawskiej ASP (od połowy lat 50. po początek lat 80. XX w.), jak i w Bergen School of Architecture w Norwegii (ufundowanej na teorii i praktyce Formy Otwartej przez Svena Hatloya – ucznia Hansena) łączącej projektowanie, architekturę z głębokim zaangażowaniem ekologicznym, refleksją antropologiczną i kulturową. Nie pochyła się również nad swoistym fenomenem kulturowym PRL-u: przestrzenią plenerów i artystyczno-naukowych przedsięwzięć w Polsce lat 60. i 70. XX w. pełniących istotną rolę wzajemnej wymiany wiedzy i doświadczeń między artystami, humanistami a przedstawicielami nauk ścisłych. Wdzięcznym tematem dochodzenia możliwych powiązań sztuk projektowych ze studiami kulturowymi i naukami ścisłymi byłyby również Zakłady Artystyczno-Badawcze ASP w Warszawie (1954 – początek lat. 70.), których *spiritus movens* pozostawał Jerzy Sołtan do swojego wyjazdu do USA. Wśród wielu innych, m.in. te przedsięwzięcia rzucają nowe światło na możliwe rozwiązania aporii wiary w autonomię sztuki i jednoczesnej dążności do jej powiązania z rzeczywistością na rzecz społecznej zmiany. Mam wrażenie, że w tym rozdziale, Autor niejako bezwiednie, pomimo wstępnej deklaracji unikania budowania wykluczających się binarności od „bezwarunkowej akceptacji do bezbrzeżnej krytyki” (cytując Andrzeja Leśniaka, s. 10) często jednak w podobną sieć krytyki „albo-albo” wpada.

Udaje mu się jednak jej uniknąć, uprawiając rodzaj cennego „międzymyślenia” w **rozdziale II**, który w całości poświęcony jest swoistej genealogii rozumienia sztuki jako działalności badawczej w praktyce artystycznej, instytucjonalnej i teoretycznej György Kepesa, założyciela Center for Advanced Visual Studies na MIT, przyjaciela i współpracownika Laszlo

Moholy-Nagy w New Bauhaus w Chicago, gdzie wykładał od 1944 r. Autor analizuje jego teksty i wskazuje przede wszystkim na wątki opieki, troski wobec ziemi i naturalnego środowiska, humanizacji techniki, a także na stawiane przez Kepesa artystom i naukowcom - zadania kompensacji negatywnych konsekwencji szybkiego rozwoju nauki i technologii. Ponawiane wysiłki wypracowania owocnej współpracy pomiędzy specjalistami różnych dyscyplin (w tym artystami) miały tworzyć wspólne przestrzenie: etycznego celu i działań na rzecz dobra swojego czasu. Kepes wspierał artystów świadomie zaangażowanych w świat: wrażliwych na ekologię, na globalne kryzysy społeczne i umiejących przeciwdziałać współczesnym sobie zagrożeniom. Autor zwraca uwagę, w jaki sposób Kepesowi udało się wewnątrz Massachusetts Institute of Technology (zaangażowanej w zimnowojenne tryby) taktycznie wykorzystać zasoby instytucji, na rzecz własnych zaangażowanych koncepcji (poprzez Center for Advanced Visual Studies).

Rozdział III poświęcony jest projektowemu systemowi pracy sztuki współczesnej: negatywnym i pozytywnym konsekwencjom oraz jego genealogii. Za Peterem Osbornem, Autor łączy „projektowość” z właściwościami artystycznej techniki, którą rozumie nawiązując do koncepcji Waltera Benjamina rozwiniętej w tekście *Twórca jako wytwórca*. Technikę pojmuje jako instancję pośredniczącą pomiędzy treścią i formą, dziełem, sztuką samą i kulturą. Jak pisze: „technika’ określa więc w tym kontekście nie tylko *techne*, ale i praktyki sytuowania materialnych narzędzi i wytworów człowieka w kontekście kulturowym” (s. 112). Zwraca uwagę na odejście współczesnych artystek i artystów od pracy studyjnej w kierunku wielowektorowej, wielostopniowej pracy projektowej, postulując analizę tego specyficznego aspektu dzisiejszych praktyk artystycznych, które wpływają niejako „od wewnątrz” na ich prezentację (s. 112). „Transmedialny, wieloliniowy charakter projektów artystycznych nie wynika wyłącznie z intencji „poszerzania pola sztuki”, ale także z prób dostosowania się do warunków produkcji kulturowej, jak i komplementarnych prób ich wykorzystania „na przekór” siłom hegemonicznym” (s. 112) celnie zauważa Autor. Jak pisze dalej, afirmatywny stosunek do projektu, praca projektowa nie zaprzecza postulatowi wsparcia systemowego dla artystów i artystek, ani nie wyklucza taktycznego wykorzystania zasobów instytucji artystycznych.

Autor postuluje, aby działania artystyczne badać zarówno jako „praktyki symboliczne i jako sieci” (s. 121). Jako przykład działań, które ma na myśli, wcielających w omówionym znaczeniu zarówno technikę, jak i sieciowość – podaje znakomity i spektakularny cykl prac Rebekki H. Quaytman. Jednak przykład ten wskazuje również na pewne luki w założeniach Autora, wynikające, jak sędzę z niedostatków spojrzenia „mikro”. W pracy Quaytman, która rozwija się jak „książka – kłaczka” (s. 122), równie istotne znaczenie ma „projektowość”,

„sieciowość”, otwartość, ponawiana każdorazowo kontekstualizacja i elastyczność ram, co nieco lekceważona przez Autora i odesłana do lamusa - „praca studyjna”: materialna i symboliczna praca nad każdym indywidualnym dziełem składającym się na jej rozkwitającą, rozpisaną na artystyczne instytucje wizualną, niedomkniętą narrację. Genealogii prac projektowych upatruje Półtorak, za Osborem i Alexandrem Alberro w pracach artystek i artystów lat 60. Omawia przykłady tekstów i działań Allana Kaprowa (koncepcja nie-sztuki), Mierle Laderman Ukeles (pojęcie „sztuki opieki”) i Ewy Partum. O ile dwa pierwsze przykłady przekonująco opisuje i analizuje odsłaniając niepodziewanie np. zasupłania pomiędzy Kaprowem i Adornem, o tyle w tym ostatnim przypadku prace Ewy Partum omówione zostały niezwykle powierzchownie. W ten sposób miejsce Partum w kontekście „projektowości” jest niezrozumiałe, a potencjał prac artystki nie wydobyty (s. 134).

Kolejny **rozdział (IV)** poświęcony został wybranym dwóm koncepcjom ekspozycji sztuki od w instytucjach muzealnych reagujących na dynamiczne zmiany w rzeczywistości społeczno-politycznej. Jako *case studies* Autor przyjął koncepcje ekspozycji propagowane przez Pontusa Hultena i Germaine Viatte w przestrzeni paryskiego Centre Pompidou z początków istnienia tej instytucji, oraz powstające od 2015 r. w Nowym Jorku post-muzeum „The Shed”. Autor ocenia obydwie instytucje krytycznie. Wskazuje na strategię przewrotnie afirmujące hegemoniczne stosunki społeczne, za pomocą eksperymentalnych instytucji artystycznych. Od strony teoretycznej zaś, wykazuje szczególną przydatność w tego typu zabiegach refleksji, która jak twierdzi Półtorak ruguje wszelką negatywność – wskazując na estetykę relacyjną Nicolasa Bourriaud.

Rozdział V dedykowany jest krytycznemu potencjałowi instytucji artystycznych wobec rozpoznania zjawiska rekuperacji transgresyjnych praktyk artystycznych i kultury związanej z ideami emancypacji przez wielorakie mechanizmy późnego kapitalizmu. Autor wyczerpująco opisuje zarówno zarzuty wobec instytucji artystycznych, jak i opinie je afirmujące. Opisuje reorientację lewicowej krytyki kapitalizmu: przewartościowanie transgresyjnych praktyk i nacisk na walkę o prawa pracownicze lub też walkę o konkretne kulturowe instytucje. Nie chodzi tu zatem o kontestację, ale raczej o opiekuńczą relację wobec instytucji (s. 172). Autor streszcza główną linię argumentacji *The New Spirit of Capitalism* Luca Boltanskiego i Eve Chiapello konkludując: „zgodnie z *Nowym duchem kapitalizmu* postulaty zwolenników modelu artystowskiego, wywodzących się głównie ze środowisk twórczych i akademickich, uległy bardzo szybko kooptacji w ramach post-fordowskiego kapitalizmu, którego agenci przekuli idee samospelnienia oraz wolności autoekspresji w napęd konsumpcyjnego popytu; tymczasem hasła „krytyki społecznej” z lat sześćdziesiątych – utożsamiane z postulatami ruchów

robotniczych – przetrwały głównie na sztandarach ludzi, których ten sam system wykluczył w sposób trwały z uwagi na rosnące nierówności ekonomiczne i reakcyjną politykę państw narodowych (np. w dziedzinie migracji)” (s.174). „Ich zdaniem opracowanie nowych, skutecznych form oporu dla nowej władzy musi wiązać się z przekroczeniem formuły wypracowanej przez nowo-lewicowe ruchy. Dla autorów *Nowego ducha kapitalizmu* oznacza to przede wszystkim ożywianie „krytyki społecznej” i rozwój wypracowanych na jej gruncie strategii. W ich ujęciu „krytyce artystycznej” nie sposób przypisać transformacyjnego potencjału – pasożytując na niej kapitalizm neutralizuje każdą próbę transgresji” (s. 176). Arkadiusz Półtorak celnie zauważa, że w praktyce recepcji transgresywnych prac artystycznych przez ich zwolenników – dochodzi do pogodzenia funkcji „przekroczenia” z autonomią: tylko bowiem na drodze wyłączenia z rzeczywistości sztuka poddaje krytyce normy, które ową rzeczywistość regulują, zarazem jednak owa separacja powoduje niewielki wpływ sztuki na życie społeczne. Dalsze rozważania Autora poświęcone są autonomii sztuki. Zastanawia się na przykład nad budową kontrhegemonicznych narzędzi oporu w łonie tzw. nowego lub eksperymentalnego instytucjonalizmu: praktyk instytucjonalnych, kuratorskich, artystycznych nakierowanych na wytwarzanie wiedzy, ale również literalnie użytecznych społecznie (np. związanych z bezpośrednią pomocą humanitarną). Dostrzega właśnie w nich efektywne wykorzystanie artystycznej autonomii, wykorzystanie możliwości i pola sprawczości, którymi dysponuje instytucja artystyczna, a zarazem badanie tego co „społeczne” w sztuce (działania CAMP, Olive Martin i Patricka Berniera). Zastanawiając się nad współczesnym potencjałem i ograniczeniami estetycznej autonomii, Arkadiusz Półtorak wchodzi w dialog z tekstem *The making of „Once is nothing”. How to say no while still saying yes* oraz praktykami kuratorskimi i instytucjonalnymi Charlesa Esche i Marii Hlavajovej. Jak wnioskuje Autor (obserwację tę uważam za niezwykle cenną), autonomia jest możliwa do pomyślenia nie jako wyłączenie, ale w integracji z innymi dziedzinami życia. W tej części pracy brakuje jednak kilku rozgraniczeń, a także bardziej szczegółowego spojrzenia na materię artystycznych działań. Przede wszystkim brakuje swoistego rozplenienia znaczeń autonomii i suwerenności (które zresztą wydają się być traktowane przez Autora synonimicznie). np. zaplatając myśl patronującemu pracy Arkadiusza Półtoraka – Theodora Adorno, a także np. Corneliusa Castoriadis czy Georges’a Bataille’a (np. autonomia jednostkowa i autonomia społeczna Castoriadis mogłaby rozszerzyć rozważania Autora o ograniczeniach i możliwościach nowego instytucjonalizmu, pojęcie suwerenności zaś Batailla dopomogłoby w zrewidowaniu m.in. pojęć użyteczności czy też skuteczności). Niewystarczająco została opisana i zanalizowana wystawa *Once is Nothing* kuratorów Marii Hlavajovej i Charlsa Esche, a także ulegająca przetworzeniu w ich praktyce -

ekspozycja *Individual Systems* Igora Zabla. Stąd nieco zawieszona w próżni, wydają się cenne uwagi Autora na temat autonomii i związku tego pojęcia z wyżej wymienionymi praktykami kuratorskimi. Problematyka obrony autonomii wobec hegemonii, przeprowadzana była wielokrotnie w przestrzeni historii sztuki, praktyk ekspozycyjnych i instytucjonalnych przez Andrzeja Turowskiego. Prowadzi wprost do klasycznego tekstu Turowskiego *Ideoza* z 1984 r., nieobecnego w dysertacji, którego radykalnego przemyślenia i re-lektury byłabym szczególnie ciekawa w wykonaniu Arkadiusza Półtoraka.

Rozdział VI Autor rozpoczyna od zajmującego rozwarstwienia pojęcia taktyka m.in. w rozumieniu Theodora Adorna, Michela de Certeau, Finna Burtona i Helen Nissenbaum. Arkadiusz Półtorak szczególnie dowartościowuje pojęcie kultury taktycznej zauważając (za medioznawcami Eugenem Thackerem i Alexandrem Gallowayem), że szczególne znaczenie mają asymetryczne formy działania, ruchy z marginesów do centrum, nieprzewidziane zdarzenia. Wszystkie te zjawiska bowiem doprowadzają do przemian w sieci i sieci samej. W przypadku taktycznych działań artystycznych, Autor doktoratu zwraca uwagę na prace Hito Steyerl i Raqs Media Collective. Arkadiusz Półtorak wyławia niekonsekwencje, luki i kontrowersje w myśli de Certeau np. rodzaj opóźnienia jego refleksji wobec transformacji kapitalistycznego systemu m.in. pracy. Tymczasem, właśnie te przemiany, jak twierdzi Autor, należy przemyśleć w aktualnych zastosowania taktycznych form oporu. Jak pisze przenikliwie: „Jeśli taktyki w ujęciu de Certeau miały służyć ocaleniu autonomii jednostki rozumianej w kategoriach wolności samorozwoju, wierności własnym poglądom i obyczajom, wraz z wykształceniem dyspozytywu kreatywności jednostkowa wolność samorealizacji przestała być – przynajmniej do pewnego stopnia – istotnym przedmiotem walki hegemonicznej. Na osi konfliktów znalazły się za to nowe problemy, związane m.in. z własnością intelektualną, dostępem do sprywatyzowanych zasobów informacji czy bezpieczeństwem danych o wrażliwym charakterze” (s.200). Autor uważa (w ruchu krytycznym wobec de Certeau), że zindywidualizowany podmiot nie może stać w centrum zainteresowania taktyk kulturowych i postuluje (za Gallowayem i Thackerem) „przemyślenie grammatologii władzy” (s. 201). Wspiera tę ideę kilkoma przykładami m.in. działalnością kolektywu Critical Art Ensemble, łączącego praktyki artystyczne z teorią, aktywizmem i działalnością hakerską. Zwraca uwagę na budowanie relacji pomiędzy artystami - aktywistami z działalnością organizacji pozarządowych oraz korzystanie z zasobów instytucji artystycznych w celu uzyskiwania widzialności i infrastruktury dla swoich działań. Jako przykład „medialnego aktywizmu” korzystającego ze strategii socjalistycznej w przestrzeni sztuki Półtorak analizuje działalność kolektywu Mosireen podczas „arabskiej wiosny”.

Arcyinteresujące są rozważania i wnioski Autora dotyczące zjawiska, które nazywa nominalizmem estetycznym, mając na myśli praktyki hybrydyczne, kontekstualne, nie mieszczące się w tradycyjnych podziałach i profesjach, odznaczające się odmową odniesienia do empirycznej rzeczywistości takim pojęciom jak sztuka czy kultura. Półtorak zauważa krytyczne znaczenie tego rodzaju postaw artystycznych wobec dyskursu nowatorstwa, modernizacji, postępu, wymogu kreatywności i związanej z tym użyteczności. Konkluduje, iż obecnie, wobec wykorzystania przez hegemoniczny system dla swoich celów instrumentów krytycznych sztuki, nominalizm realizuje koncepcje Theodora Adorno: „sztuka ucieleśnia się jako jeszcze tolerowane w administrowanym świecie to, co nie poddaje się organizacji i jest uciskane przez totalną instrumentalizację” (s. 213).

Nieco niezrozumiałe w tym kontekście są uwagi na temat Instytutu Awangardy w Warszawie, których podstawą stały się dwa zdania z wywiadu udzielanego przez Andrzeja Przywarę (dotyczyły one dystansu wobec pomysłu uczynienia z pracowni Krasieńskiego „klubu lub świetlicy”) (s. 215). Po pierwsze aktywności Instytutu Awangardy w kontekście eksperymentalnych działań instytucjonalnych nie należy rozpatrywać na podstawie dwóch zdań zawartych w wywiadzie, poprzedzającym jakąkolwiek aktywność instytutu, ale na podstawie wielości wydarzeń inicjowanych przez różnorakie podmioty, w wielorakich konstelacjach – które miały tam miejsce przez ostatnie 13 lat. Po drugie, działania instytucjonalne IA powinny być rozpatrywane w kontekście „serca” tego miejsca – pracowni Edwarda Krasieńskiego – przestrzeni ulegającej entropii, wypełnionej kruchymi, ale sprawczymi rzeczami, w której nadal trwają procesy powolnej przemiany, obumierania, dyskretnych ruchów artystycznych materii i procesów. Autor dysertacji zdaje się zupełnie zapominać o tej sprawczej, afektywnej i wciąż aktualizowanej przestrzeni, nie wspomina bowiem zupełnie o niej w tekście. Tymczasem jest to przestrzeń żądająca od odbiorców całkowitej zmiany antropocentrycznej perspektywy, przestrzeń etyki rzeczy, świat post-humanistyczny. Stąd rozczarowanie Autora dysertacji brakiem literalnej „społecznej integracji”, która miałyby się w Instytucie Awangardy dokonywać, wydaje się nieporozumieniem wynikającym z dość pobieżnej lektury tej przestrzeni. Tymczasem obiegająca pracownię Krasieńskiego błękitna linia mogłaby być dla Autora wyzwaniem – zarówno jako historyczne oparcie dla praktyk nominalistycznych (Krasieński pisał o niebieskiej linii: „nie wiem, czy to jest sztuka...”), jak również jako przestrzeń łącząca pozytywność i negatywność (łączącej i rozłączającej, dzielącej i integrującej itd.). Podejście do Instytutu Awangardy w pewnym sensie wydaje mi się symptomatyczne dla pracy doktorskiej Arkadiusza Półtoraka. Przy ogromnej erudycji i wrażliwości teoretycznej, szerokiej, globalnej

perspektywie i wielości zaskakujących lektur czytanych i analizowanych przez Autora często „z ukosa”, Arkadiusz Półtorak wielokrotnie w sposób niepogłębiony odwołuje się do artystycznych twierdzeń i prac (zwłaszcza, co wydaje się zaskakujące – tych z najbliższego lokalnego kontekstu m.in. Teoria Miejsca, prace Ewy Partum), traktując je za ledwie jako ilustrację swoich tez (przed czym zresztą przestrzega). W poszukiwaniu wielorakich taktyk kulturowych, zalecałabym większą uważność wobec artystycznych materii i anty-materii, a także nie tylko wyjście poza indywidualizm jednostek, ale również poza perspektywę antropocentryczną.

Autor kończy ten rozdział brawurową analizą tekstu *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego z 2007 r., ramując ją m.in. komentarzami Jana Sowy i Piotra Piotrowskiego. Odczytuje tekst artysty nie jako manifest, ale jako mapę, próbę auto umiejscowienia, wskazuje również na wciąż aktualny potencjał tekstu, który widzi nie tyle w postulacie sprawczości sztuki, lecz w prognozie dyskursu użyteczności. Odnajduje w nim myślenie transwersalne i pokrewieństwa z późniejszą publikacją Stephena Wrighta (*W stronę leksykonu użytkowania*), z esejem Hlavajovej i Esche *The making of „Once is nothing”* (własna czasowość), do wypowiedzi Stevena Kurtza z Critical Art Ensemble (instytucja artystyczna jako źródło dostępu do wiedzy i materiałów). Konstatuje na koniec: „myślę, że aby zdać sprawę z rozpiętości dociekań charakterystycznych dla współczesnej kultury artystycznej należy wzorem bohaterów *Prawowitości epoki nowożytnej* przyjąć nominalistyczną perspektywę i zaglądać w te miejsce rozwoju sztuki, które z perspektywy tradycji można uznawać za ‘nieprawowite’” (s. 225).

W *Kodzie* Arkadiusz Półtorak przypomina dwa rozpoznania afirmacji dokonane przez Theodora Adorno: jako „afirmacji prawdy, która ujawnia się w zapośredniczony sposób, poprzez pozór” (s. 226) oraz „afirmacji immanentnego istnienia” (s. 226). Zwraca również uwagę na różnorodność negatywności, i na dwa sposoby jej przejawiania się: jako konkretyzacji i jako abstrakcji (s. 227). „W konfrontacji pomiędzy sposobami, w jakie manifestuje się negatywność w ujęciu Adorna – konkretyzacją oraz abstrakcją - ujawnia się sens imperatywu, aby afirmować prawdę istnienia „pomimo wszystko”: afirmować coś, co wydaje się niemożliwe, ujawnia się bowiem w sposób negatywny; celebrować jednostkowość z pozycji dystansu wobec wszystkiego, co ludzi wrażeniem konkretności” (s. 227). Pada arcyciekawa, ale nieco zawieszona w próżni teza Autora: „[...] to praktyka (artystyczna, animacyjna, społeczna itd.) oferuje ów syntetyczny potencjał, którego brakuje samej teorii, poświęcającej się badaniom najdrobniejszych „przełomów”, „przejsć” i „prześlizgów” pomiędzy różnymi formami sprawczości i znaczeń. Praktyka ta nie jest w tym sensie ledwie funkcjonalną aplikacją racjonalnego rozumowania; jej oferta może być tyleż instrumentalna,

co spekulatywna, a zaświadczają o tym rozmaite praktyki w polu sztuki, które wiążą refleksję estetyczną z aktywizmem, twórczością i przejawami instytucjonalnej kreatywności” (s. 228).

W lekturze tej intensywnej pracy doktorskiej: kipiącej żywotnością myśli, błyskotliwymi przejściami narracyjnymi i argumentacyjnymi, społecznym zaangażowaniem, imponującej rozmachem projektu intelektualnego - niemalym utrudnieniem jest język: daleki od klarowności, który wielokrotnie zaciemnia treść wypowiedzi Autora i tok argumentacji, miejscami aż nazbyt zawilej i przez to – nieprzekonującej lub wręcz miejscami niezrozumiałej. Mam również zastrzeżenia warsztatowe: do uzupełnienia pozostają liczne brakujące przypisy (lub luki w istniejących przypisach np. brak stron), którymi tak gęsty i wymagający tekst powinien zostać szczególnie uważnie opatrzony, tak by czytelnik/czytelniczka bez kłopotu mogła odnieść się do przywoływanej myśli (szczególnie jest to dojmujące w rozdziale V i VI). Ostatni rozdział pracy, choć od strony merytorycznej – niezwykle satysfakcjonujący – razi literówkami i brakiem odpowiedniego oprzypisowania przytaczanych tekstów. W całej pracy nie doszukałam się również dyskusji z teoriami i postulatami Rosi Braidotti – czołowej przedstawicielki etyki afirmatywnej, a także rzeczowej konfrontacji z projektem humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej (tu w tekście pojawiają się jedynie wzmianki nawiązujące do wspomnianego projektu). W tekście na temat artystycznego pola, afirmacji, negatywności, autonomii i poszukiwania form kulturowego oporu pominięcie tych dwóch myślicielek uważam za nieuzasadnione.

Podsumowując: praca doktorska Arkadiusza Półtoraka to rozprawa merytorycznie wartościowa, intelektualnie odważna, a w przestrzeni współczesnej sztuki i kultury – bardzo potrzebna. Zwraca uwagę wrażliwością teoretyczną Autora, szeroką, transdyscyplinarną wiedzą, wielością niespodziewanych powiązań: procesów, zjawisk i wydarzeń. Główne pojęcia wydobywane i przepracowywane w dysertacji to obok i równorzędnie wobec afirmacji - negatywność (jej wielorakość i znaczenia dla afirmacji), technika, autonomia, taktyka, strategia, kontrhegemoniczne instrumentarium oporu. W polu działań artystycznych i teoretycznych ostatnich 40 lat Autor niezwykle celnie zaznaczył potrzebę rewitalizacji i przeprowadził radykalną rewizję myśli estetycznej Theodora Adorno, którą postrzegam jako przywrócenie humanistyce afirmatywnej krytycznego potencjału negatywności, a także jako próbę odzyskania i wypełnienia znaczeniem pojęć autonomii. Nie mniej istotne rozważania poświęcone są sztuce jako działalności badawczej i jej genealogii, szczególnie w jej „nominalistycznym” wcieleniu. Istotną refleksję zbudował Autor w odniesieniu do krytyki instytucjonalnej i krytycznego potencjału instytucji artystycznych, trafnie zarysowując ciągłe

zagrożenie krytyki i aktywności transgresyjnych kompensacją lub zawłaszczeniem przez oswajające i komercjalizujące tryby późnego kapitalizmu. Za znaczący wkład w przestrzeń humanistyki uważam wdrożenie w pracę myśli rozumowania transwersalnego, którego cała dysertacja Arkadiusza Półtoraka jest znakomitym przykładem.

Rozprawa autorstwa mgr Arkadiusza Półtoraka z naddatkiem spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim. Wnioskuje o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego, obrony dysertacji i nadania stopnia doktora.



Dr hab. Luiza Nader