

Dr hab. Izabela Kowalczyk  
Wydział Edukacji Artystycznej,  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,  
Al. Marcinkowskiego 29,  
60-475 Poznań

Poznań, 12.07.2016

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Agnieszki Sosnowskiej na temat *Zabieg znikania jako reakcja na kryzys nowoczesności. Analiza wybranych praktyk artystycznych od połowy XX wieku w ujęciu kulturoznawczym***

Praca pani mgr Agnieszki Sosnowskiej *Zabieg znikania jako reakcja na kryzys nowoczesności. Analiza wybranych praktyk artystycznych od połowy XX wieku w ujęciu kulturoznawczym* w sposób nowatorski podejmuje problem teatralności w odniesieniu do dzieł sztuk plastycznych, zaś podstawowym wyznacznikiem wybranych przykładów jest znikanie. Metaforę tę autorka uznaje za podstawą dla teatralności w czasach ponowoczesnych. Sosnowska zauważa, że nie jest możliwe stworzenie jednoznacznej definicji dla terminu „teatralność”. Posiłkuje się w tym przypadku teorią Samuela Webera z jego książki *Teatralność jako medium*, podkreślając za tym autorem, że współcześnie medium teatralności nie jest przedstawienie, *mimesis*, ale raczej rozdzielenie i przemieszczenie. Interesuje bowiem autorkę najbardziej przekraczanie sztywnych granic poszczególnych dyscyplin, a przede wszystkim wpływy teatralności na obszar sztuk plastycznych od połowy XX wieku. Wskazując na interdyscyplinarne związki, autorka podkreśla kwestię uaktywnienia widza – włączenie go jako czynnego podmiotu, a co za tym idzie rozszczelnienie podziału na dziedziny sztuki. Najważniejsze w przypadku teatralności wydaje się traktowanie jej jako procesu – patrzenia i bycia obserwowanym. W tym procesie ważną rolę odgrywa, według autorki, znikanie sytuujące się w polu pozorów i imitacji. Tak pojęte znikanie funkcjonuje w pracy Sosnowskiej jako rama estetyczna, która pozwala jej na przyjrzenie się reakcjom na kryzysy kolejnych wartości: „mimesis, spójnej podmiotowości, obiektywności dzieła sztuki w jego materialnej formie, a także przewartościowaniu roli widza” (s. 13). Dlatego też w wybranych przykładach będą interesować ją strategie

ukrywania, opakowania ciała, dematerializacji czy depersonalizacji. Jest to bardzo interesująca propozycja teoretyczna odczytania na nowo sztuki późnej awangardy (posiłkując się w tym przypadku terminologią Hala Fostera). Chodzi więc o twórczość zrywającą z autonomią sztuki, odrzucającą przedstawienie rzeczywistości na rzecz anektowania coraz to nowych jej obszarów oraz dążącą do utożsamienia sztuki z życiem. Są to główne tezy książki Hala Fostera *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, jednego z najważniejszych opracowań teoretycznych dotyczących sztuki drugiej połowy XX wieku. I choć ta publikacja jest znana autorce, wydaje się, że bardziej szczegółowe wejście w dyskusję z tezami Fostera pogłębiłoby argumentację rozprawy, zaś pominięcie jego rozważań na temat teatralności minimalizmu oraz dyskusji z tezami Michaela Frieda jest poważnym przeoczeniem, do czego jeszcze powrócę.

Rozprawa Agnieszki Sosnowskiej pisana jest z pozycji kulturoznawczej, jednakże jej rozważania mocno zachodzą w obszar historii sztuki, dlatego też nie powinny pomijać istotnych teoretycznych rozważań prowadzonych w tej dyscyplinie. Inaczej mamy do czynienia z pewnymi uproszczeniami. Tak dzieje się, gdy autorka w odwołaniu do myśli Peggy Phelan na temat performansu zwraca uwagę na wywrotową i polityczną siłę performansu związaną z tym, że nie jest on możliwy do powtórzenia. Jednakże współcześnie doskonale rozwija się obszar dokumentacji performance, pojawiają się nawet kolekcje sztuki performance (w Polsce można wskazać na kolekcję lubelskiej Zachęty). Problematyczne wydaje się również pominięcie w tej rozprawie znaczenia happeningu jako pierwszego kierunku łączącego sztuki plastyczne z teatrem i innymi dziedzinami, takimi jak muzyka czy taniec. Tu również znikanie było jedną ze strategii artystycznych, żeby wspomnieć tylko jeden z najsłynniejszych happeningów Johna Cage'a *4'33''* z 1952 roku.

Jedna z tez pracy zakłada, że znikanie nie jest przynależne tylko sztukom scenicznym czy performansowi, ale „staje się strategią przepracowania kryzysu nowoczesności jako projektu cywilizacyjnego w szerszym znaczeniu” (s. 16). Objasniając przyjętą przez siebie metodologię Sosińska akcentuje interdyscyplinarność i intertekstualność. Tę ostatnią niestety nie wprost, podkreśla jednak, że traktuje teksty kultury jako „obiekty teoretyczne”, akcentuje pozycję badacza jako aktywnego uczestnika kultury, a także przywołuje nazwisko badaczki Mieke Bal, będącej orędowniczką metody intertekstualnej w badaniach nad sztuką. Dalsze analizy Sosnowskiej tę intertekstualność potwierdzają, ukazują bowiem interesujące związki pomiędzy różnymi tekstami kultury, wychwytyjąc z tych „tekstów” (głównie dzieł sztuki) wspólne, nakładające się na siebie czy krzyżujące ze sobą idee i znaczenia.

Jeśli chodzi o stan badań oraz odsyłacze, trzeba stwierdzić, że we wstępnych rozważaniach dość skąpo potraktowane zostały przypisy. Jest to zarazem zaleta, jak i wada recenzowanej pracy; zaleta, gdyż autorka „nie męczy” czytelników nadmiarem przypisów i przywołanych teorii; wada, gdyż w przypadku pracy naukowej, kiedy przywołujemy konkretne nazwiska i stojące za nimi teorie, nie wolno traktować ich jako wiedzy ogólnej czy encyklopedycznej, należy więc wskazać na konkretne źródła. Z brakiem podania takich źródeł mamy do czynienia na przykład na stronie 6, kiedy autorka wskazuje na odwołania teatralne w teoriach Goffmana, Lyotarda czy Lacana; na s. 10/11, gdy przywołani zostają Jewrieinow, Craig, Meyerhold i Brecht, którzy oskarżali realizm o odteatralizowanie teatru; na s. 19, gdzie pojawia się wspomniane pojęcie „obiekty teoretyczne” przywołane za Arnoldem Hauserem i Mieke Bal; na s. 22, gdzie przywołane są podstawowe dla pracy pojęcia: mimesis, metafizyka obecności, stabilny podmiot i metanarracja, które ulegają przewartościowaniu w pismach: Foucaulta, Barthesa, Lacana i Lyotarda. Tym samym teoria została tu potraktowana bardzo ogólnie, szczegółowe odwołania odnajdziemy dopiero w rozdziałach analitycznych.

Dość słabo została też przedstawiona struktura poszczególnych rozdziałów, autorka zwraca tu uwagę na interesujące ją pojęcia i metafory, nie przedstawia jednak, co dokładnie – jakie prace i akcje artystyczne staną się przedmiotem jej analiz. Trzeba jednak podkreślić, że struktura pracy jest przejrzysta, mamy do czynienia z wyraźnym podziałem na część teoretyczną oraz rozdziały analityczne, które stanowią o wartości całej pracy.

Pierwszy rozdział dotyczy ambalaży w twórczości Tadeusza Kantora, a rozpoczyna się przywołaniem drzeworytu Albrechta Dürera *Nosorożec* (1515), który fascynował artystę ze względu na rodzaj „kostiumu”, w którym zostało przedstawione to zwierzę. Ernst Gombrich w *Sztuce i złudzeniu* określał ten „kostium” „pancerzem” (*Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981). Szkoda, że autorka nie sięga do teorii tego badacza, który rozważał problem wizerunków jako swoistych oszustw (co jest również istotne w kontekście rozważań Sosnowskiej). Autorka opiera się przede wszystkim na wypowiedziach samego artysty, w nich znajdując potwierdzenie dla swoich tez. Odczytuje ona gest opakowania, który pojawia się w pracach Kantora jako rehabilitację stabilnej podmiotowości, jednak uzasadnienie tej tezy wydaje się mało przekonujące. Dużo ważniejsze jest zwrócenie uwagi na problem powtórzeń w sztuce Kantora, a także znaczącą cechę jego działań, jaką jest łączenie sztuki plastycznej z teatrem, dzięki której teatralność stała się cechą jego akcji typowo artystycznych (przede wszystkim performansów i ambalaży). Pojawia się tu także problem wojny i zniknięcia wizerunku człowieka i zastąpienia go realnością banalnych przedmiotów, który szczegółowo analizowany był już przez Piotra Piotrowskiego

w *Znaczeniach modernizmu* (Poznań 1999). Choć pozycja ta znajduje się w bibliografii, niestety nie odnajdziemy do niej odniesień w treści tego rozdziału (Piotrowski zostaje przywołany jedynie w kontekście malarstwa Andrzeja Wróblewskiego i w dodatku z innego tekstu). Przekroczenie iluzji na rzecz realności nastąpiło u Kantora, jak pisze Piotrowski, już w czasie wojny, w spektaklu *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944), a więc zdecydowanie wcześniej niż datuje to autorka. Zaskakuje też jej stwierdzenie „Nie wiemy zbyt wiele o losach wojennych Kantora” (s. 41), co oznacza, że nieznana jest jej historia wojennego teatru Kantora (nie tylko wspomniane już przedstawienie, ale także przygotowane w konspiracji fragmenty *Śmierci Orfeusza* Jeana Cocteau (1942) oraz *Balladyna* Słowackiego (również 1942). Mimo tych braków, należy docenić solidnie przeprowadzoną analizę akcji Kantora. Ambaláže zostają przedstawione jako ambiwalentne działanie: z jednej strony gest powtarzające gest oprawcy – zniewolenia i ubezwłasnowolnienia człowieka, a z drugiej – jako gest ochronny, charakterystyczny dla tułaczy, którzy opakowują to, co najcenniejsze. Tym samym ambaláže, a przede wszystkim *Ambalaż ludzki* zrealizowany przez Kantora w 1968 roku w Norymberdze, przedstawiony jest jako ściśle związany z problemem sztuki po Zagładzie. Prace te zostają też zestawione z wcześniejszymi realizacjami Christo i Jean-Claude, gdzie jednak, jak twierdzi autorka, ma miejsce celebrowanie dzieła sztuki jako obiektu. Ambaláže Kantora natomiast, według Sosnowskiej, przekraczają „modernistyczny porządek dzieła sztuki jako obiektu i stają się medium interdyscyplinarności”. Są też medium wędrującym, co można odnieść do podkreślanego przez autorkę znaczenia podróży, wędrowności, tułactwa (takim tułaczem był już wspomniany Odys z przedstawienia z 1944 roku!). Autorka pisząc o ciele ukrytym w kostiumie przywołuje także przedstawienia z kręgu dadaizmu: Hugo Balla i Sophie Taeuber, zwracając uwagę na kwestie dehumanizacji i wydobywanego w akcjach dadaistów poczucia skompromitowania europejskiej kultury (tak charakterystycznego również dla Kantora). W kontekście opakowań ludzkiego ciała, a zwłaszcza akcji krakowskiego artysty *Małe operacje kosmetyczne* (1969) warto byłoby również przywołać akcje jednego z wiedeńskich akcjonistów, tragicznie zmarłego właśnie w 1969 roku, Rudolfa Schwarzkoglera, który o zniewoleniu i upokorzeniu mówił także poprzez gesty zawijania i bandażowania ludzkiego ciała. Można się również zastanawiać, czy słuszne jest w przypadku opisu ambaláže tak wyraźne rozgraniczenie między opakowaniem przedmiotów a opakowaniem ludzi (w przypadku przedmiotów chodzi bowiem także o ich tożsamość oraz biografię; w przypadku ludzi – o ich uprzedmiotowienie). Dlatego, zwłaszcza, gdy mowa jest o dadaistach, należałoby wskazać na bodaj pierwszy artystyczny ambalaż,

jakim była *Zagadka Isidore Ducasse* Man Raya z 1920 roku, a więc opakowana maszyna do szycia.

Niemniej jednak uwzględnienie tych wszystkich uwag byłoby konieczne, gdyby cała praca doktorska dotyczyła jedynie ambalaży Kantora, co zresztą czytając niezwykle ciekawe analizy autorki, mogłoby mieć miejsce. W tym przypadku najistotniejsze są wnioski z przeprowadzonej analizy, wskazujące na to, że „oprócz opresji w ambalowaniu odnajdujemy również gest rozpaczy człowieka, któremu rozpada się rzeczywistość; który może zaraz wszystko stracić” (s. 64). Stąd wspomniana już ambiwalencja opresji oraz ochrony. Autorka podkreśla również procesualny charakter ambalaży, a więc to, że praktyka artystyczna realizuje się w działaniu, zaś dzieło zostaje uwikłane w czasowość. Są to ważne konstatacje, wskazujące, jak bardzo teatralność odnalazła swe zastosowanie w akcjach plastycznych Kantora.

Zwróciłam już uwagę na to, że w zasadzie, gdyby rozbudować ten rozdział, mielibyśmy do czynienia z odrębną pracą naukową. Tak dzieje się też w przypadku innych rozdziałów, przede wszystkim trzeciego odnoszącego się do *The Factory* Warhola oraz czwartego analizującego akcję Christiana Boltanskiego *La vie de C.B. (The Life of C.B.)*. Mocną stroną pracy Sosnowskiej są bowiem szczegółowe intertekstualne analizy, ukazujące w jaki sposób wybrane akcje czy fenomeny artystyczne odnoszą się do istotnych zagadnień współczesności, stając się zarazem artystycznymi traktatami filozoficznymi. Autorkę cechuje sprawne posługiwanie się aparatem teoretycznym oraz znakomita umiejętność wprzęgnięcia tego aparatu w analizy wybranych praktyk artystycznych.

Na tym tle – jako najslabszy jawi się rozdział dotyczący teatralności minimalizmu, do którego jakby na siłę doklejone zostały rozważania na temat akcji brazylijskiego artysty Helia Oiticiki. Brakuje w tym przypadku wykazania, na ile wnioski z części analitycznej odnoszącej się do tekstu Michaela Frieda, atakującego minimalizm za jego teatralność oraz zerwanie z modernizmem, łączą się z analizą prac brazylijskiego artysty. Jedynym łącznikiem jest kategoria tańca, bowiem ta figura używana była w sensie metaforycznym do wyjaśnienia zachowania widza wobec minimalistycznych rzeźb, wciągnięcia go w interakcję z pracami. Jednak u Oiticiki taniec pojawia się w dużo bardziej dosłowny sposób, zaś artysta w swojej zaangażowanej społecznie sztuce posługuje się, jak Kantor, swoistym kostiumem, będącym kamuflażem ciała.

W przypadku pierwszej części rozdziału, jak już zostało powiedziane, największym błędem wydaje się niemal całkowite pominięcie rozważań Hala Fostera, który wyraźnie akcentował samokrytycyzm minimalizmu, jego przeciwstawienie się podstawom

nowoczesnej estetyki, a także czasowość aktu percepcji (*Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 64, 65). Również szczegółowo omawiał on przywołany już atak Michaela Frieda na minimalizm przeprowadzony w tekście *Art and Objecthood* (1967). Problematyczna jest w tym przypadku samodzielność konstatacji autorki. Stwierdzenia o podwójnej grze stosowanej przez minimalistów czy też o jej ambiwalencji („sztuka dosłowna najpierw narzuca się widzowi swoją monumentalnością, aby następnie okazać się tylko mirażem, który ma za zadanie odwrócić jego uwagę. Z jednej strony eksponuje przedmiotowy aspekt dzieła sztuki, nadając mu swoistą sceniczność; z drugiej jednak równoległe z tym gestem odkrycia, wyłożenia wszystkiego na wierzch, następuje gest ukrycia” (s. 78) wydają się mieć wiele wspólnego z głównymi konstatacjami Fostera o ambiwalencjach minimalizmu (np. „minimalizm wydaje się tym historycznym miejscem, gdzie autonomia sztuki formalistycznej zostaje jednocześnie osiągnięta i zniszczona, gdzie ideał sztuki czystej stał się rzeczywistością konkretnego przedmiotu pośród innych” (s. 79, 90). Ponadto, podobnie jak Foster, Sosnowska stara się skonfrontować z zarzutami Frieda o oszustwo estetyczne, które niszczy wiarę w sztukę (Sosnowska, s. 81, Foster, s. 81), choć autorka robi to w inny sposób, a mianowicie zwracając m.in. uwagę na kontekst haptyczny minimalistycznych rzeźb. Na marginesie warto wskazać na nieuwzględnioną przez Sosnowską książkę Marii Hussakowskiej-Szysko *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych* (Kraków 2003), w której autorka rozważała właśnie kwestię cielesności minimalizmu. Nie chodzi tu w żadnym razie o stawianie Sosnowskiej zarzutu o plagiat, ale raczej o źle przeprowadzony stan badań czy – po raz kolejny – o zbytnią oszczędność w stosowaniu przypisów (z tekstu wynika przecież, że autorka zna Fostera, ale w całej tej analizie pojawia się on tylko raz – w cytacie na s. 79). Autorka powinna bowiem wskazać, że ten sam problem, choć w nieco innych aspektach został już szczegółowo przeanalizowany przez amerykańskiego badacza. Z drugiej strony wydaje się niezwykle cenne, że Sosnowska idzie jakby „pod włos” interpretacji Fostera, podczas gdy on akcentuje zniszczenie autonomii przedmiotu oraz zakwestionowanie instytucjonalnej autonomii sztuki, u niej ważniejsza staje się kwestia znikania oraz relacyjny charakter sztuki minimalistycznej. Według Sosnowskiej prace minimalistyczne dążą do „zamaskowania samych siebie”, co ukazane zostaje poprzez świetną analizę *Untitled. (Mirrored Cubes)* Roberta Morrisa (1965/71). Sosnowska wskazuje tu również na rehabilitację tego, co niewidzialne, ale jednak obecne (s. 83), a w dalszej części zwraca uwagę na powiązanie z kategorią teatralności poprzez dojście do momentu, gdy dzieło sztuki staje się wydarzeniem, sceną, a zarazem polem gry dla publiczności (s. 86). To znowu

ważna i ożywcza teza dla zrozumienia charakteru minimal-artu. Gdyby tylko uzupełnić ten rozdział o wskazane braki, byłby on znakomitą analizą problemu teatralności, która jak chciał Fried, spowodowała zerwanie z kategoriami sztuki modernistycznej. Możliwe zresztą, że z tego względu ten rozdział powinien być w pracy Sosnowskiej pierwszym, gdyż paradoksalnie to właśnie dzięki Friedowi nastąpiło włączenie pojęcia teatralności do myślenia o sztukach plastycznych. Jeszcze tylko jedna uwaga na marginesie – w przypadku pojawiającego się w tekście porównania między pracami minimalistów a ready-mades dadaistów (przede wszystkim Duchampa) pojawia się błąd związany z myśleniem o tym, że przedmioty gotowe były jednostkowe i niepowtarzalne. Tymczasem to właśnie Duchamp w radykalny sposób zakwestionował ideę oryginału i autorstwa, on jako pierwszy wprowadził też ideę sztuki konceptualnej. Przede wszystkim nie jest prawdą, że „słynny pisuar Duchampa jest tylko jeden”, gdyż po pierwsze oryginał nie istnieje (oryginałem jest tylko fotografia wykonana przez Alfreda Stieglitza), po drugie zaś kopii *Fontanny* jest co najmniej czternaście, wykonanych około 1964 roku wraz z Arthura Schwarzem, nie wspominając już o miniaturze pisuaru w słynnym *Boîte-en-valise* z 1941 roku. Można więc powiedzieć, że *Fontanna* jest dziełem, które istnieje tylko poprzez swoje kopie.

Rozdział trzeci dotyczy strategii mimikry jako depersonalizacji w środowisku The Factory i jest on zdecydowanie najlepszy, jeśli chodzi o całą pracę. Jeśli do tego momentu, praca budziła moje wątpliwości ze względu na przeoczenia wielu istotnych tekstów z zakresu historii sztuki i jej teorii, to w tym przypadku, autorka chyba najbardziej odważnie ujawnia własną metodę badawczą, a mianowicie łączenia różnych tekstów kultury i poszukiwania tego, co dzieje się na ich styku. W tym przypadku analizę rozpoczyna przywołanie spektaklu *Factory 2* Krystiana Lupy (premiera 2008, Narodowy Teatr Stary, Scena Kameralna), będącego dość swobodną interpretacją fenomenu słynnej Fabryki Andy’ego Warhola. Tym samym błyskotliwa interpretacja Sosnowskiej rozgrywa się pomiędzy spektaklem Lupy, środowiskiem i twórczością Warhola oraz tekstami teoretycznymi dotyczącymi z jednej strony – teatralizacji (Elinor Fuchs i Samuel Weber), a z drugiej – strategii mimikry, czyli w tym przypadku znikania poprzez depersonalizację i utożsamienia się z tłem (głównie Roger Caillois, ale też Jacques Lacan). Najpełniej i najlepiej ujawnia się więc tutaj przyjęta przez autorkę (choć niestety nienazwana wprost) metoda intetekstualna, w której różne teksty wchodzą ze sobą w interakcję, pozwalając na pełniejsze odczytanie zawartych w nich znaczeń, a zarazem poprzez ten splot dając odpowiedzi dotyczące rzeczywistości badacza/badaczki. Dochodzi tu do zamazania granic, które zresztą jest w tym rozdziale spopularyzowane, pomiędzy rzeczywistością a fikcją (utożsamienie rzeczywistości

teatralnej/artystycznej z codziennością, s. 101). To wszystko zostaje przełożone na kondycję współczesnej kultury, gdzie, jak się wydaje, nie ma innej rzeczywistości niż fikcyjna. W związku z tym, że autorka przyjmuje, że mimikra jest działaniem autodestrukcyjnym, co samo w sobie jest dyskusyjne, między innymi biorąc pod uwagę przywołane przez nią teorie Rosi Braidotti, to właśnie dążenie do autodestrukcji wydaje się najważniejszą cechą środowiska Warhola. Przy założeniu, że jeśli chodzi o próby dotarcia do rzeczywistości, to w zasadzie nie ma nic poza fikcją, dyskusyjne jest też opieranie się autorki na wypowiedziach gwiazd Warhola, które to wypowiedzi również powinny być traktowane jako swego rodzaju kreacje, fikcje, rodzaj gry, a nie – jako możliwość dotarcia do prawdy o The Factory (może paradoksalnie większą możliwość daje przywołany spektakl Lupy?, co zresztą pokazuje autorka w tym rozdziale, akcentując na przykład kwestię nudy).

Niemniej jednak próba przedstawienia i analizy tego środowiska jest przenikliwa i wydaje się przekonująco oddawać teatralizację jako strategię działania The Factory oraz związane z nią znikanie. Autorka traktuje to środowisko jako biotop (czy raczej teatrotop), podkreśla też znaczenie medium, jakim był dla tego środowiska film. Przedstawia ona Warhola jako stosującego metodologię laboratorium naukowego, analizującego banalną stronę egzystencji. Znakomite jest porównanie z dziecięcymi zabawkami w formie pudełek ze szkłem powiększającym, gdzie wrzuca się schwyte owady, aby je obserwować. Nie wszystkie obiekty jednak tę sytuację przeżywają. Ta analogia odnosi się do środowiska Warhola i „tragicznego gaśnięcia części jego gwiazd”. The Factory potraktowana zostaje tutaj jako przestrzeń *stricte* teatralna, a teatralność jako medium wszystkich podejmowanych tam działań, co zostaje udowodnione poprzez analizę konkretnych produkcji filmowych Warhola (m.in. *Screen Tests*). Przy okazji autorka ukazuje strategię Warhola dotyczącą mieszania mediów (kamery filmowej i wideo). To, co najważniejsze w przypadku filmów Warhola, to według autorki, napięcie i znoszenie granicy między autentycznością a graniem. Sosnowska pokazuje, w jaki sposób filmowane gwiazdy, takie jak Lou Reed, wchodzi w obraz samych siebie, identyfikując się w pełni z obrazem wytworzonym przez media. Te rozważania można by rozwinąć w odniesieniu do analiz obrazów Warhola, gdzie także mamy do czynienia z zatrzymaniem się na samym wizerunku czy wręcz – na jego powierzchni. Pisał o tym Jean Baudrillard w artykule „Plastik nieuchronny” („Materiał”, nr 1, 1988) analizując portrety Marilyn Monroe, wskazując, że są one jedynie wizerunkami wizerunku, ukazując aktorkę, która weszła w figurację samej siebie. „stając się jedynie swoim obrazem” (dokładnie tych słów używa Sosnowska w odniesieniu do filmu z Lou Reedem, s. 133). Autorka pokazuje, jak w przypadku gwiazd Warhola następuje „rozbitcie tożsamości”, w tym przypadku



korzystając z rozważań Hala Fostera, który pokazywał jak obraz samego artysty oscyluje pomiędzy ikoną a widmem. Choć Fosterowi daleko do jednoznacznej krytyki Warhola, która pojawia się u wspomnianego już Baudrillarda, paradoksalnie wydaje się, że Sosnowskiej bliżej w tym przypadku do francuskiego filozofa, aniżeli amerykańskiego historyka sztuki. Błyskotliwa analiza znikania Warhola (także poprzez poszukiwanie własnych sobowtórów) mogłaby zostać uzupełniona nie tylko konstatacjami Baudrillarda, ale też myślą Thierry'ego de Duve'a, że Warhol urzeczywistnił amerykańskie marzenie do granic koszmaru, ukazując jego straszliwy impuls prowadzący do śmierci („Flash Art”, nr 1, 1990, wydanie polskie). Gdyż jeszcze bardziej przenikliwie mogłoby to tłumaczyć wskazany przez Sosnowską autodestrukcyjny rys tego środowiska. Z pewnością jednak rozdział ten jest znakomitą analizą i znowu, jak w przypadku rozdziału o ambalażach Kantora, żal, że tylko temu fenomenowi nie została poświęcona cała praca.

Nie inaczej jest zresztą z ostatnim rozdziałem dotyczącym akcji artystycznej Christiana Boltanskiego *La vie de C.B. (The Life of C.B.)* (2010-). Tu także analiza rozgrywa się pomiędzy różnymi tekstami oraz dziełami artysty, a także innych twórców takich jak Ai Weiwei, oscylując pomiędzy wspomnianym już impulsem prowadzącym do śmierci (choć w tym przypadku europejskim, pohołocaustowym) a próbą uchronienia przed nią własnego wizerunku. Wspomniany projekt, w którym artysta zgodził się na filmowanie własnego gabinetu aż do momentu swojej śmierci można uznać za wyścig z własną śmiercią, ale zarazem za rodzaj hochsztaplerstwa. Sosnowska ukazuje w tym przypadku znaczenie artystycznego oszustwa jako wskazanie na niemożność adekwatnej rekonstrukcji przeszłości, a także – niemożność autoreprezentacji. Pisząc o blagach w sztuce najnowszej, autorka znowu popełnia drobny błąd związany z brakiem szczegółowej wiedzy z zakresu historii sztuki. Przywołana bowiem zostaje Cindy Sherman (s. 150), o której pracy *The Untitled Film Stills*, Sosnowska pisze, że artystka inscenizowała w niej wybrane klatki z filmów neorealizmu włoskiego oraz amerykańskiego kina z lat 40. i 50. Tymczasem Sherman inscenizowała klatki, których nie było, stylizując je tylko na ten rodzaj filmów. Różnica niby niepozorna, ale ujawniająca, że Sherman, podobnie jak wspomniany wcześniej Duchamp, a także jak Warhol – wszyscy oni zainteresowani byli tworzeniem kopii nieposiadających swego oryginału, prowadząc tym samym grę symulacji. Podobnie zresztą dzieje się u Boltanskiego, celowo mylącego tropy czy zastawiającego na odbiorcę pułapki, ukazującego, że w świecie medialnych obrazów nie sposób dotrzeć do prawdziwej narracji. W rozdziale tym, gdzie pojawia się kwestia fotografii, zabrakło odniesień do Rolanda Barthesa, który nie tylko jako jeden z wielu teoretyków, widział w fotografii sztukę żałobną, ale co więcej, ten jej aspekt

wiązał ściśle z teatrem („jeśli zdjęcie zdaje mi się bliższe Teatru, to ze względu na szczególnego pośrednika (...): Śmierć” (*Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, Warszawa 1996, s. 55). W kontekście słów Sosnowskiej, że „relacja ze śmiercią jest założycielska zarówno dla fotografii, jak i teatralności” – bez podania jakiegokolwiek przypisu, pominięcie rozważań Barthesa wydaje się błędem. Podobnie, gdy w dalszych rozważaniach pojawia się porównanie obiektywu z lufą karabinu maszynowego, nie sposób zapomnieć o słowach Susan Sontag o aparacie fotograficznym jako sublimacji broni i akcie fotografowania jako sublimacji morderstwa, które niestety także nie zostały tu przywołane (*O fotografii*, Kraków 2009, s. 22).

Ciekawe jest natomiast nawiązania w rozdziale o Boltanskim do pierwszego protagonisty tej pracy doktorskiej, jakim był Tadeusz Kantor i znalezienie powiązań pomiędzy ich twórczością. To przede wszystkim „potrzeba nieustannego przyzywania historii z resztek, które zostały po drugim człowieku – w postaci wspomnień czy przedmiotów” (s. 169). Autorka podkreśla, że zarówno w przypadku jednego, jak i drugiego artysty, nie chodzi o wskrzeszenie partykularności, ile o dotarcie do rodzaju archetypów kulturowych, z których głównym jest próba przeciwstawienia się śmierci („przemijaniu, sile zapomnienia i ułomności pamięci”, s. 170).

W zakończeniu autorka podkreśla migotliwą naturę teatralności, a także znaczenie znikania korespondującego z poczuciem pęknięcia czy zerwania ciągłości (s. 177). Można mieć wątpliwości, czy teatralność należy odczytywać w kontekście potencjału destrukcyjnego, gdyż, jeśli chodzi o ten aspekt, rozważania Sosnowskiej plasują się niebezpiecznie blisko tych teoretyków, którzy w ponowoczesności widzą przede wszystkim kryzys i upadek wartości (np. wspomniany już Baudrillard). Chciałoby się jednak zapytać o możliwość przezwyciężenia tego kryzysu, na ile przywołane praktyki artystyczne należy interpretować jedynie jako symptomu kryzysu, a na ile – jako próby jego przezwyciężenia? Tak zresztą przedstawione są przez autorkę w tzw. „konkluzjach kulturoznawczych” (to określenie zaskakuje, gdyż wystarczyłoby powiedzieć po prostu: konkluzja). Jednakże tutaj także pojawiają się wątpliwości. Na przykład w odniesieniu do rozdziału pierwszego Sosnowska pisze, że ambalaż można traktować jako strategię przezwyciężenia kryzysu ponowoczesności, gdyż jego paradoks polega na tym, że prowadzi do rehabilitacji stabilnej podmiotowości. Ta ostatnia kwestia nie została jednak przez autorkę udowodniona – gdzie bowiem w ambalażach Kantora mamy do czynienia ze stabilną podmiotowością? Jej znikanie powoduje przede wszystkim to, że nie możemy o niej wiele powiedzieć. Natomiast interpretacja ambalażu w kontekście ochrony wskazuje raczej na podmiotowość, która jest krucha, ranliwa, niestabilna. Zresztą nie zostaje wyjaśnione, dlaczego stabilna podmiotowość

miałaby być przezwyciężeniem kryzysu nowoczesności, skoro raczej można ją traktować, w zależności od przyjętych teorii, jako tegoż kryzysu przyczynę... Dużo bardziej przekonujące są wnioski o amabalażu jako medium interdyscyplinarności oraz podkreślenie faktu, że jest on kluczowy dla zrozumienia zasady łączenia różnych dziedzin sztuki u Kantora.

Konkluzja dotycząca drugiego rozdziału podkreśla znaczenie zwrotu performatywnego w kulturze oraz samej metafory teatralnej. Otwiera to przestrzeń dla emancypacji i uaktywnienia widza oraz wprowadzenia jego cielesności.

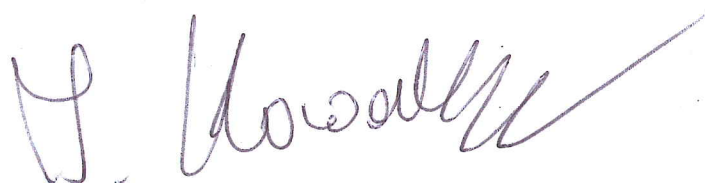
W odniesieniu do trzeciego rozdziału pojawiło się pytanie, czy *The Factory* można potraktować jako sytuację modelową dla teatru w ponowoczesności? W tym przypadku autorka odnosi znikanie do kryzysu stabilnej podmiotowości na rzecz podmiotu nieustabilizowanego – „znikającego punktu”, co ukazać ma destrukcyjną siłę kategorii teatralności, „szczególnie – jak pisze Sosnowska – kiedy podporządkowana zostanie jej sfera życia potocznego” (s. 182). Ponownie ta konkluzja budzi wątpliwości, dlatego, że *The Factory* była przypadkiem szczególnym, związanym w gruncie rzeczy z siłą (z pewnością również destrukcyjną) samego Andy’ego Warhola. Jednak nieuzasadnione wydaje się przenoszenie tych wniosków na bardziej ogólną sytuację kulturową. Zapomina bowiem autorka w tym przypadku o subwersywnej sile teatralności czy performatywności (J. Butler), jak również o afirmatywnym ujęciu postludzkiego podmiotu (R. Braidotti, *Po człowieku*, Warszawa 2014).

Przekonują natomiast konkluzje odnoszące się do rozdziału czwartego mówiące o niemożności „bezpośredniego dostępu człowieka do samego siebie – objęcia własnej podmiotowości” (s. 182). W tym przypadku najbardziej ujawnia się temat znikania, który potraktowany został dosłownie, oznaczając dematerializację, a więc śmierć.

Z pewnością jednak przeprowadzone przez autorkę rozważania o znikaniu jako współczesnej formie manifestacji podmiotowości są interesującą propozycją na gruncie nauk o kulturze, pokazują, w jaki sposób w badaniach można łączyć różne dziedziny (tu: sztuki plastyczne i teatr), a także starają się przełamać dualizm między sztukami performatywnymi a wizualnymi. Silną stroną omawianej pracy doktorskiej jest znakomity sposób pisania (niekiedy tylko autorka ma problemy z szykiem zdań), wciągnięcie czytelnika/czytelniczki w klarowną i bardzo interesującą narrację, zaś największym atutem są interdyscyplinarne analizy. W przypadku druku omawianego maszynopisu, konieczne byłyby jednak uzupełnienia odnoszące się do wiedzy z zakresu historii sztuki czy przywołanie w źródłach konkretnych autorów (jak Piotr Piotrowski w rozdziale o Kantorze czy bardziej szczegółowo – Hal Foster w rozdziale o minimalizmie). Praca ta jest bowiem warta druku, pozwalając

zobaczyć funkcjonowanie kategorii teatralności na gruncie sztuk wizualnych, a zarazem zobaczyć i poznać wybranych praktyk artystycznych z zupełnie innej niż dotychczas, perspektywy.

Reasumując, mimo przedstawionych tu uwag krytycznych, praca jest ciekawą i nowatorską propozycją teoretyczną, spełnia warunki pracy doktorskiej i stanowi podstawę dopuszczenia do obrony, o co niniejszym wnoszę.

A handwritten signature in purple ink, appearing to read 'H. Kowalski', with a long, sweeping flourish extending to the right.