

Prof. dr hab. Paweł Dybel

IFiS PAN Warszawa

Recenzja w postępowaniu habilitacyjnym

Dr Roberta Dobrowolskiego

1.

Podstawą mojej oceny dorobku naukowego i dydaktycznego Habilitanta jest dostarczony mi wykaz jego osiągnięć naukowych, skany najważniejszych artykułów oraz monografia pt. „Ciało w estetyce nieświadomości”.

Zacznę od krótkiej charakterystyki jego osiągnięć naukowych.

Dr Robert Dobrowolski po uzyskaniu stopnia doktora opublikował 6 artykułów w pracach zbiorowych, z których dwa ukazały się po angielsku w renomowanym wydawnictwie Rodopi; 4 artykuły w czasopismach naukowych znajdujących się w bazie Web of Science; 12 artykułów w krajowych czasopismach punktowanych.

Przesłane mi zeskanowane artykuły ześrodkowane są wokół problematyki dotyczącej roli jaką ciało odgrywa w doświadczeniu estetycznym, w szczególności w trakcie obcowania z dziełami sztuki współczesnej. Problematyka ta podejmowana jest z różnych perspektyw; semiotycznej, językowej, filozoficznej, estetyki jedzenia itd.

Drugi nurt tworzą prace związane z dziedziny tzw. somaestetyki, w której ciało jest traktowane jako kulturowy artefakt. Dotyczą one m.in. koncepcji Richarda Shustermana, wybitnego filozofa amerykańskiego.

We wszystkich tych artykułach, które w większości znalazły się w wysoko punktowanych czasopismach specjalistycznych z różnych dyscyplin, uwagę zwraca klarowny sposób wywodu i argumentacji oraz swobodne poruszanie się autora wśród współczesnych filozoficznych koncepcji estetycznych o różnej proveniencji: fenomenologicznej (M.Merleau-Ponty), pragmatycznej (Dewey), strukturalistycznej (F. de Saussure, R.Jakobson), poststrukturalistycznej (J.Lacan, R.Barthes, J.Kristeva). Tok wywodu w tych artykułach i sposób argumentacji cechuje dobry naukowy poziom. U ich podstaw tkwi zawsze określona koncepcja, którą prezentuje w nich autor uwzględniając szeroką bazę literatury podmiotowej i przedmiotowej. Uwagę zwraca też umiejętne problemowe ujęcie podejmowanych w nich kwestii, dobre uporządkowanie przytaczanego materiału.

Ten element dorobku naukowego autora oceniam wysoko. Uważam, że te kilkanaście artykułów stanowi on istotne dopełnienie problematyki podjętej przez niego w książce. Tematyka artykułów świadczy też o tym, że habilitant w okresie podoktorskim swoją pracę badawczą, rozważania i refleksje skoncentrował wokół jasno zdefiniowanego przez siebie pola problemowego.

Uwagę zwraca również jego aktywny udział w konferencjach i wygłaszane przez niego wykłady (łącznie 14 pozycji), jak też pracy przy organizacji trzech konferencji.

Pozytywnie też oceniam jego działalność dydaktyczną po uzyskaniu tytułu doktora w 2002 roku. Jakkolwiek, jak wynika z załączonych materiałów stałe zatrudnienie uzyskał w 2011 roku, to od 2004 roku prowadził liczne zajęcia w różnych instytucjach naukowych. Wynika stąd, że ma on już za sobą spore doświadczenie dydaktyczne, zaś szeroki interdyscyplinarny zakres jego zainteresowań sprawia, że może prowadzić dodatkowe zajęcia na kulturoznawstwie, ASP czy na filozofii.

Habilitant osiągnął też przyzwoity wynik jeśli chodzi o punktację Impact Factor – 0.891, oraz punktację według bazy Publish or Perish – 4. Pozytywnie też należy ocenić łączną sumę uzyskanych przez niego punktów za publikacje.

2.

Kluczowe miejsce w podoktorskim dorobku naukowym i działalności habilitanta zajmuje wydana przez niego książka pt. „Ciało w estetyce nieświadomości”. Odnośnie jej tytułu nasuwa mi się drobna uwaga krytyczna. Tytuł książki sugeruje bowiem, że dotyczy ona sposobu w jaki problematyka związana z ciałem podejmowana jest w inspirujących się psychoanalizą koncepcjach współczesnej myśli estetycznej, w których kluczowe znaczenie ma pojęcie nieświadomości. Tymczasem w trakcie lektury książki okazuje się, że określenie „estetyka świadomości” autor odnosi praktycznie jedynie do teorii Jacquesa Lacana i Julii Kristevej.

Natomiast odwołania do innych wyrosłych na podłożu psychoanalizy koncepcji estetycznych jakie pojawiły się w XX wieku, które złożyły się na tradycję „estetyki nieświadomości”, w książce się nie pojawiają. Autor nie wspomina więc w niej o koncepcjach Ernsta Krisa, Antona Ehrenzweiga, Rogera Fry’a, Charlesa Badouin, Richarda Wollheima, Nicky Glover czy powstałej na gruncie kleinizmu koncepcji Hanny Segal. No i naturalnie jeszcze wielu innych autorów, łącznie z samym Freudem. Nie mówiąc już o istotnym wpływie freudowskiej psychoanalizy na koncepcje wielu historyków sztuki. Nie ma też odwołań do

wyrastającej na gruncie teorii Lacana myśli estetycznej takich znanych przedstawicieli nurtu jak Slavoj Žižek czy Mladen Dolar.

Tytuł książki jest zatem nieco mylący, gdyż został sformułowany zbyt szeroko w porównaniu z jej faktyczną zawartością. Jeśli autor zdecydował się ograniczyć tematykę swojej książki do „estetyki nieświadomości” obecnej w pracach Lacana i Kristevej - do czego miał naturalnie pełne prawo - to powinien jednak przynajmniej wspomnieć o tym we wstępie i uzasadnić swoje podejście. Tego mi w książce zabrakło.

3.

W książce zwraca uwagę – i jest to jej zaletą - ukazanie modernistycznych i postmodernistycznych nurtów w europejskiej sztuce na szerszym tle tradycji filozoficznej, która z „estetyką nieświadomości” ma niewiele wspólnego. Na tę tradycję składa się głównie myśl estetyczna Immanuela Kanta, Theodora W. Adorno, Hansa-Georga Gadamera. Dochodzi do tego uwzględnienie wpływu jaki na sztukę współczesną miały czołowe koncepcje postmodernistyczne Jeana-Francoisa Lyotarda, Baudrillarda i innych. Ukształtowały one w dużej mierze oblicze współczesnej myśli estetycznej na temat postmodernizmu.

W pierwszym rozdziale książki dr Dobrowolski stara się dokonać - odwołując się z jednej strony do wspomnianej tradycji filozoficznej, z drugiej zaś do psychoanalizy Freuda i Lacana - charakterystyki głównych nurtów jakie w sztuce europejskiej tworzyły oblicze modernizmu, a później postmodernizmu. Ta charakterystyka koncentruje się wokół pytania jakie miejsce i funkcję w poszczególnych nurtach artystycznych zajmuje sfera zmysłowej naoczności i będące jej częścią ludzkie ciało oraz w jakiej relacji pozostaje ona ze sferą pojęć.

To pytanie ma według niego swoje korzenie w teorii estetycznej Kanta, u której podstaw tkwi twierdzenie, że doświadczenie piękna ma swoje źródło w grze wyobrażeń i pojęć intelektu (a w doświadczeniu wzniosłości – idei rozumu), którą może zarówno pobudzić jakiś obiekt przyrodniczy jak i dzieło sztuki. Ten punkt wyjścia autora otwiera pole do ciekawych interpretacji, konkluzji i spostrzeżeń. Problematycznym jednak wydaje mi się twierdzenie autora, że w wyniku podobnego ujęcia doświadczenia piękna przez Kanta sfera pojęciowa w sztuce została zdegradowana, zaś „to, co estetycznie istotne, spełnia się wystarczająco w samej naoczności, a ściślej rzecz biorąc, w formie percypowanego przedstawienia.” (s. 23) Kant zdyskredytował w ten sposób w swojej koncepcji doświadczenia estetycznego pojęciowość do „biernego oporu, który ciężarem swojej nieruchawej jednoznaczności dynamizuje siły imaginacyjne, działając jak przeszkoda...” (s.24).

Moja wątpliwość dotyczy tego, czy ów opór pojęciowości nie świadczy o tym, że jest ona równie istotnym elementem doświadczenia estetycznego? W końcu opór wiąże się tu ściśle z „grą” jaką w tym doświadczeniu prowadzą ze sobą pojęcia intelektu (idee rozumu) i wyobrażenia. Skoro zaś Kant mówi o „grze” to milcząco zakładać musi swego rodzaju równorzędność tych, co w niej grają. W jego *Krytyce władzy sądzienia* znajdziemy wiele fragmentów świadczących o tym, że tak właśnie pojmuje odniesienie do siebie i role tych dwóch władz poznawczych. Na podobnie równorzędnym potraktowaniu tych ostatnich, a nie na preferowaniu roli naocznościowego oglądu i wyobraźni, zasadza się moim zdaniem aktualność estetyki Kantowskiej dzisiaj i jej moc inspiracji.

Naprzeciw takiemu ujęciu doświadczenia estetycznego wychodzi zresztą sam habilitant, kiedy stwierdza, że nawet w akcentujących programowo rolę pojęć dokonaniach artystycznych konceptualizmu, który był m.in. reakcją na tradycję realizmu i naturalizmu w malarstwie, ma miejsce milczące odesłanie do negowanej tu programowo sfery materialno-wyobrażeniowej. To samo zresztą można powiedzieć na temat tych nurtów w modernizmie, w których na plan pierwszy wysuwa się przetworzona imaginacyjnie sfera zmysłowej naoczności, jak wymieniony przez habilitanta surrealizm czy dadaizm. W nich z kolei dawał o sobie znać „opór” tego, co pojęciowe, związany z dziwną, mocno zniekształconą postacią pojawiających się na tych obrazach postaci i rzeczy, niekiedy o symbolicznej wymowie. Dlatego sfera pojęciowa była w nich jak najbardziej współobecna, tylko funkcjonowała niejako na innej zasadzie niż w dziełach sztuki konceptualistycznej.

W początkowych partiach książki uwagę zwracają również nawiązania autora do myśli estetycznej Hansa-Georga Gadamera. Jej kluczowe twierdzenie, że w przedstawieniach dzieł sztuki ma miejsce „przyrost bytu”, dr Dobrowolski przeciwstawia tkwiącemu u podstaw estetycznego mimetyzmu przekonaniu wywodzącemu się z tradycji platońskiej, iż w sztuce mamy do czynienia z naśladowczym odzwierciedleniem rzeczywistości. To twierdzenie Gadamera wychodzi według autora naprzeciw głębokim przeobrażeniom, jakie dokonały się w sztuce współczesnej zrywającej na różne sposoby z tą tradycją. Jego znaczenie dla myśli estetycznej i sztuki polega na tym, że wskazuje ono na samoistność i autonomię przedstawień artystycznych oraz na ich niepowtarzalną wartość estetyczno-poznawczą.

Te nawiązania do estetyki Gadamera są jednak w książce dość wyrywkowe. Autor nie odnosi się do kluczowego dla niej, uzasadniającego wspomniane twierdzenie, ujęcia relacji między *Urbild-Abbild-Bild* w „Prawdzie i metodzie”, jak też do tkwiących w neoplatonizmie źródeł tego ujęcia. Wtedy twierdzenie Gadamera o

„przyroście bytu” w przedstawieniach dzieł sztuki nie brzmiałoby tak ogólnikowo oraz można byłoby je bardziej efektywnie wykorzystać przy opisie i interpretacji wielu zjawisk sztuki współczesnej.

Ale w książce przede wszystkim zwraca uwagę brak odniesień do wyrastającej na podłożu psychoanalizy Melanie Klein myśli estetycznej Hanny Segal, która stanowi swego rodzaju stadium pośrednie między Freudem i Lacanem. Tym bardziej, że myśl ta, będąc jedną z najbardziej liczących się w „estetyce nieświadomości”, była otwarta na głębokie awangardowe przemiany jakie z początkiem XX wieku nastąpiły w sztuce europejskiej, m.in. na wyrastające z kubizmu malarstwo Picassa. W dodatku nacisk jaki Segal, dyskutując z ograniczeniami ujęcia Freudowskiego, położyła na rolę nieświadomych fantazji w akcie artystycznej kreacji, które znajdują swój wyraz w jego warstwie symbolicznej, wychodzi naprzeciw wspomnianej ogólnej perspektywie ujęcia autora zakładającej współobecność w każdym dziele sztuki obok jego warstwy pojęciowej warstwy wyobrazeniowo-naocznościowej.

4.

W recenzowanej pracy uwagę zwracają propozycje interpretacyjne autora. Są one próbą nowego rozpoznania „ontologii” świata przedstawionego w różnych nurtach sztuki współczesnej w oparciu o opozycję: sfera wyobrazeniowej naoczności – sfera pojęć. W przypadku awangardowych nurtów związanych z modernizmem, których przedstawiciele zafascynowani byli postępem technicznym, habilitant zwraca uwagę na to jak dalece dokonała się w nich desubstancjalizacja i funkcjonalizacja podmiotu. Z procesem tym korespondowało nowe podejście do ludzkiego ciała. Dało to początek utopii nowej „rewolucyjnej podmiotowości”, której podłożem jest sztucznie przetworzone ludzkie ciało (somatyczna transformacja). Przedłużeniem i zarazem swoistym efektem tych pojawiających się już w sztuce modernizmu idei i tendencji jest dzisiaj według dr Dobrowolskiego rosnąca popularność medycyny plastycznej. Jakkolwiek w obu wypadkach – przedstawień artystycznych i masowości medycznych zabiegów na ciele, mamy do czynienia z pewną iluzją, której bezkrytyczne uznanie może skończyć się fatalnie dla podmiotu. Te tendencje pojawiające się m.in. w futuryzmie i kubizmie autor wiąże z ekspozycją sfery pojęciowej w sztuce, czemu odpowiadała całkowita degradacja tradycyjnie rozumianego ciała.

Na przeciwnym biegunie znajdowały się według autora takie nurty jak surrealizm i dadaizm, w których miała miejsce rehabilitacja tego, co naturalne i popędowe. Wynika stąd, że modernizm w sztuce cechowały dwie skrajnie odmienne tendencje, które na swój sposób były w swej przeciwstawności wobec siebie

komplementarne. Uważam, że taka diagnoza w odniesieniu do głównych nurtów awangardowych składających się na modernizm w sztuce jest trafna i pozwala uchwycić złożoną postać zjawiska.

Na uwagę zasługuje również sposób w jaki habilitant charakteryzuje sztukę postmodernistyczną wskazując na to, że u podstaw jej „wzniesłego ciała” tkwi innego rodzaju ontologia niż w modernizmie. Przywołując koncepcje dzieła sztuki Lyotarda, Barthesa, Derridy i Baudrillarda podkreśla, że zerwano w nich z ideą referencyjności sztuki jako znaku, który odsyła do jakiejś rzeczywistości poza sobą. Wiązało się z tym z jednej strony odrzucenie idei rzeczywistości transcendentnej, z drugiej zastąpienie tego odniesienia wyrafinowaną grą konwencjami, nastawieniem znaków składających się na dzieło sztuki na siebie. W rezultacie przedstawiana w sztuce rzeczywistość zyskała status maski, która jest „czystą reprezentacją niebytu”. Tym przeobrażeniom odpowiadały głębokie zmiany w funkcjonowaniu rzeczywistości kulturowo-społecznej prowadzące do powstania tzw. cyberkultury i wyparcie w przedstawieniach artystycznych tradycyjnego ciała ciałem wirtualnym, które nie zna pojęcia starzenia się i śmierci oraz jest na swój sposób omnipotentne.

5.

Drugi rozdział pracy to podjęta przez autora próba wykazania jak dalece wyszczególnienie przez Lacana trzech porządków bytu: Wyobrażeniowego, Symbolicznego i Realnego oraz opozycja oko (*l'oeil*)– spojrzenie (*regard*) otwierają perspektywę wykształcenia nowego dyskursu o sztuce. W pierwszej części rozdziału autor dokonuje rekonstrukcji teorii francuskiego psychoanalityka akcentując rolę tych rozróżnień oraz pokazując jak dalece implikują one określoną pozycję ciała i fenomenu tego co cielesne. Na tym zasadza się innowacyjny charakter jego podejścia.

W drugiej części dr Dobrowolski proponuje własne odczytanie słynnego obrazu *Las Meninas* Velázquez. Wychodzi w nim od odczytania tego obrazu przez Lacana , konfrontując je głównie z odmiennym podejściem Michela Foucaulta oraz innymi propozycjami interpretacyjnymi. Ten fragment rozdziału przeczytałem z dużym zainteresowaniem i wysoko oceniam sposób w jaki autor skonstruował w nim swój wywód. Nie ze wszystkim jednak w jego propozycji interpretacyjnej się zgadzam. Poniżej wskazuję na kilka istotnych nieścisłości dotyczących historii obrazu oraz dokonanej przez dr Dobrowolskiego charakterystyki pozycji przedstawionych w nim osób.

- Autor pisze, że czerwony krzyż na ubraniu Velázquez namalował on w trakcie pracy nad obrazem. Z historycznego przekazu wiemy jednak, że uczynił to

dopiero trzy lata później, po uzyskaniu tytułu szlacheckiego (inny przekaz utrzymuje, że krzyż został domalowany przez króla po śmierci malarza).

- autor przytacza dyskusję na temat tego, czy podstawą obrazu jest lustrzane odbicie, z czego miałyby wynikać, że jeśli w rzeczywistości malarz był mańkutom to na obrazie/lustrze trzyma pędzel w prawej ręce. Otóż cała ta dyskusja wydaje się być nieporozumieniem, gdyż lustro tylko odwraca perspektywę, a nie zamienia lewej ręki ukazanej w nim postaci na prawą. Jeśli więc na obrazie/lustrze malarz trzyma pędzel w prawej ręce, to w rzeczywistości musiało być podobnie.

- autor pisze, że na obrazie infantka „Przechylona do tyłu, chce koniecznie zobaczyć, co kryje się na odwróconym obrazie” (s. 128). Otóż jeśli przyjrzymy się obrazowi, to infantka stoi na nim wyprostowana, zaś jej wzrok nie jest skierowany kierunku odwróconego na obrazie płótna – raczej ku domyślnym niewidocznym rodzicom/ widzowi spoglądającym na scenę ukazaną na obrazie. Podobnie też z pewnością nie płacze, ani też nie mówi „Pokaż mi to!”. To wszystko zostało dopisane do obrazu przez fantazję Lacana/Dobrowolskiego nie mając w nim swego „empirycznego” potwierdzenia.

- dwie postaci z tyłu z prawej strony obrazu za centralną sceną z infantką to ochmistrz i ochmistrzyni, o czym autor w ogóle nie wspomina. Król i królowa to naturalnie „widzowie”, którzy patrzą z zewnątrz obrazu na całą tę scenę, co sygnalizują ich odbicia w lustrze. Na nich też są ześrodkowane spojrzenia malarza, infantki i karła. Ich perspektywa patrzenia pokrywa się po części z perspektywą zewnętrznego widza, ale jego zewnętrżność – jak słusznie zauważa habilitant - jest całkiem innego rodzaju.

Te uwagi krytyczne dotyczą kwestii szczegółowych. Jeśli miałbym ocenić zaproponowane przez dr Dobrowolskiego odczytanie obrazu Velázquez, to jako całość to zaimponowało mi ono dużą pomysłowością z jaką stosując rozróżnienia pojęciowe Lacana stara się on dokonać własnej reinterpretacji tego obrazu. Zastrzeżenia miałbym tylko do niektórych sformułowań ze względu na ich ogólnikowość, a niekiedy wręcz niezrozumiałość. Podaję przykładowo jedną konkluzję dotyczącą myśli estetycznej Lacana:

„Dzieło sztuki u Lacana to zmaterializowana forma krążenia wokół podmiotowej pustki, wspaniała i daremna próba fantazmatycznego wypełnienia wydrążonego rdzenia egzystencji.” (s. 128)

Doceniam wzniosły patos wypowiedzi tego typu. Na ile jednak mówią one coś istotnego o sposobie bycia dzieła sztuki, na ile zaś to typowa „mowa trawa” – tę kwestię zostawiam do rozważenia autorowi.

Nie bardzo też rozumiem dlaczego pod koniec artykułu autor dezawuuje niejako cały swój oparty o założenia teorii Lacana wywód na temat *Las Meninas*, przytaczając zarzut Laplanche'a, że koncentrując się na Symbolicznym nie uwzględnia ona roli afektywności i przeżytego przez podmiot doświadczenia w doświadczeniu terapeutycznym. Zarzut ten jest po pierwsze dość abstrakcyjny, po drugie zaś jest ewidentnie niesłuszny w odniesieniu do ostatniego okresu nauczania Lacana, w którym kładł on szczególny akcent na rolę porządku Realnego w genealogii zaburzeń podmiotu oraz funkcjonowania tego porządku w dziełach literackich i dziełach sztuki. Myślę, że doświadczenie destrukcyjnych mocy tego porządku wiąże się jak najbardziej z „afektami”, do „afektów” odsyłają też narcystyczne formy identyfikacji związane z porządkiem Wyobrazeniowym.

6.

Ten zarzut zostaje rozwinięty kiedy habilitant przechodzi do omówienia koncepcji Julii Kristevej, która według niego uwzględnia rolę afektów w ludzkim doświadczeniu oraz związany z nimi, zapoznany przez Lacana materialno-cieleśny i indywidualny wymiar podmiotu. Wiąże się z tym nowa koncepcja języka oparta na rozróżnieniu na poziom symboliczny i semiotyczny, które jako odpowiednik tego, co językowo abstrakcyjne (symboliczne) oraz cielesno-popędowe i afektywne (semiotyczne) pozostają w relacji wzajemnej implikacji. Towarzyszy temu nowe spojrzenie na proces psychosomatycznej indywidualizacji, które znajduje swój wyraz w oryginalnej koncepcji abjektu, które odnosi się do płynnej sfery pomiędzy podmiotem i przedmiotem rodzącej w podmiocie-dziecku wstręt utrwalony na ciele matki.

To ujęcie implikuje zdaniem habilitanta nowe spojrzenie na sztukę, której zadaniem byłoby odgrywanie roli mediatora między dwoma wspomnianymi poziomami „wytwarzając w dialektycznym polu semiotycznego/symbolicznego dynamiczne, wyobrazeniowo otwarte, fascynujące, ale nie zniewalające artystyczne fantazje, estetyczne przeciwieństwa fantazmatów, pozorujących substancjalną pełnię.” (s. 154). To podejście zasługuje na uwagę, gdyż dokonuje się w nim rehabilitacja materialno-cieleśnej strony podmiotu oraz związanego z afektami wymiaru jego doświadczenia dzieła.

Podobnie jak w poprzedniej „lacanowskiej” części dr Dobrowolski omawia kluczowe rozróżnienia i pojęcia w koncepcji Kristevej pod kątem tego, na ile implikują one nowe ujęcie tego, co cielesne. Nie jest to typowa rekonstrukcja, ale reinterpretacja tej koncepcji, co należy docenić. Zabrakło mi w niej jednak uwzględnienia przez autora istotnej roli jaką w jej ukształtowaniu odegrała psychoanaliza Melanie Klein. To ona była dla Kristevej głównym źródłem inspiracji, kiedy starała się dokonać „rehabilitacji” problematyki związanej z

cielesnością, abjektem i afektywną stroną doświadczenia dzieła sztuki. Klein nadała również całkiem nowe znaczenie pojęciu nieświadomych fantazji, przypisując im kluczowe znaczenie w kształtowaniu się tożsamości podmiotu.

Książkę kończą omówienia dorobku dwóch popularnych artystek związanych z ruchem feministycznym - Mary Kelly oraz francuskiej performerki Orlan. Pierwsza z nich posługując się pojęciowością zaczerpniętą głównie od Lacana i Kristevej w sposób przekorny podejmuje osobliwą dyskusję z tymi koncepcjami prezentując w cyklu „Post Partu Document” kolejne etapy procesu dojrzewania własnego dziecka i zmieniającej się w jego trakcie jego relacji do niej jako matki. Mamy tu z jednej strony do czynienia z eksponowaniem abjektualnej strony tego procesu, z drugiej zaś z nowego typu podkreśleniem jego cielesno-erotycznego wymiaru, co z jednej strony stanowi wyzwanie dla potocznych wyobrażeń na ten temat, z drugiej każe postawić szereg istotnych pytań pod adresem pozycji jaką w fenomenie macierzyństwa zajmuje postać matki i jej ciało. W każdym razie sposób w jakie w tej twórczości został podjęty fenomen macierzyństwa zdaje się wyznaczać granice tego, co można powiedzieć na jego temat.

Orlan natomiast jest w swoich dziełach/performansach przedstawicielką transgresywnej somaestetyki. W jej twórczości abjektualna materia nie wiąże się już z macierzyństwem, ani też z odniesieniem do mężczyzny-ojca, gdyż jako kobiecy podmiot sama siebie zapładnia i rodzi. Stoi za tym dążenie do przewyciężenia tkwiącej u podstaw teorii Lacana myślenia o seksualności w kategoriach dychotomii fallus – kastracja i swobodne przekraczanie wszelkich usankcjonowanych kulturowo granic między kobiecością i męskością, granie nimi niczym nakładanymi na siebie maskami, z którymi metodycznie nigdy do końca się nie utożsamia.

Habilitant doceniając nowatorski pod względem estetycznym i poznawczo filozoficznym charakter takich poczynań zarazem słusznie - jak się wydaje - zauważa, iż prowadząc tego typu artystyczne gry Orlan balansuje na granicy katastrofy, rozpadu własnej tożsamości i popadnięcia w psychozę. Ja natomiast bym dodał, że artystka w swoich poczynaniach buduje nowy mit tożsamościowy, w którym próba samoustanowienia tego, co kobiece (samoródtwo) nosi to samo piętno pięknej iluzji, co wszelkie dotychczasowe mity patriarchy wytworzone przez europejską kulturę. Z wszelkimi tego pozytywnymi i negatywnymi konsekwencjami. W każdym razie w jej twórczości pewien zapoczątkowany przez Freuda proces nowego odnoszenia się przez człowieka współczesności do własnego ciała, którego kolejne poszczególne etapy wyznaczały koncepcje Klein, Lacana, Kristevej, jak się wydaje, również dochodzi do swej granicy.

7.

Podsumowując te uwagi stwierdzam, że praca tworzy przemyślaną i spójną całość kompozycyjną. Autor zaczyna od przedstawienia w sposób całościowy szeregu znaczących nurtów w sztuce modernizmu i postmodernizmu oraz ich rozpoznania z perspektywy psychoanalitycznej myśli estetycznej. Następnie w rozdziale drugim omawia podstawowe założenia psychoanalitycznej teorii Lacana pod kątem tego na ile implikuje ona określone ujęcie roli ciała w procesie terapii oraz w doświadczeniu estetycznym. W drugiej części rozdziału pokazuje na przykładzie *Las Meninas* w jaki sposób założenia lacanowskiej teorii mogą zostać wykorzystane w interpretacji dzieła sztuki.

Przytoczony pod koniec rozdziału zarzut Laplanche'a, że Lacan pomija w swojej teorii rolę afektów w ludzkim codziennym doświadczeniu i w doświadczeniu dzieł sztuki, stanowi dla habilitanta punkt wyjścia w omówieniu psychoanalitycznej teorii Kristevej. Według niego ten brak zostaje u tej psychoanalityczki i filozofki zniwelowany wraz z wprowadzeniem podziału w języku na warstwę semiotyczną i symboliczną. Zarazem wraz z położeniem nacisku na rolę matczyngo ciała w rozwoju dziecka i jego doświadczania przez nie jako abjektu w nowy sposób dochodzi tu do głosu doświadczenie cielesności w sztuce. To doświadczenie następnie jest na swój sposób rozwijane i przekraczane w twórczości artystycznej Mary Kelly i Orlan, związanych z ruchem feministycznym.

Ten układ pracy implikuje, że każda z tych koncepcji stanowi rodzaj negacji i zarazem niejako „postęp” w stosunku do poprzedniej, z czym współgrają przeobrażenia w odniesieniu do ludzkiej cielesności jakie mają miejsce we współczesnej sztuce. Autor przytacza w swojej pracy naturalnie argumenty na rzecz podobnego ujęcia relacji między wspomnianymi teoriami i artystycznymi praktykami. Zastanawiam się jednak czy gdyby za punkt odniesienia wziął w swojej pracy to, co np. na temat genealogii kobiecej i męskiej tożsamości ma do powiedzenia Judith Butler, nie należałoby opatrzyć wtedy znakiem zapytania zakreślonej przez niego linii rozwojowej jeśli chodzi o potraktowanie ciała i problematyki cielesności w sztuce współczesnej oraz w w „estetyce nieświadomości”.

Trudno by wtedy byłoby upatrywać w teorii Kristevej swoisty „postęp” w porównaniu z teorią Lacana, poprzez argumentowanie, że uwzględnienia ona indywidualny wymiar ciała i rolę afektów w kształtowaniu się podmiotowej tożsamości i w doświadczeniu estetycznym. Ujrzana z innej perspektywy ta pierwsza jawi się wręcz w swym semiotycznym wymiarze jako regres na biologizm myślenia o różnicy seksualnej obecny w psychoanalizie Klein.

Prowadzi to do wykazanych już dawno przez takie feministki jak Jacquelin Rose czy Juliet Mitchell aporii i wątpliwych twierdzeń (sprowadzenie roli kobiet do rodzenia dzieci, teza o wrodzonym kobiecym masochizmie itd.). Tak sądzi np. również wspomniana Butler, dla której przesadne podkreślanie roli matczynego ciała w rozwoju dziecka przez Kristevą jest nieporozumieniem oraz implikuje degradację homoseksualnych form tożsamości. Natomiast ewidentnie bliższe są Butler – paradoksalnie – elementy „konstrukcjonizmu” w teorii Lacana, chociaż i jego krytykuje za paradygmatyczne znaczenie przyznane modelowi heteroseksualności. Wtedy też, wychodząc od sposobu myślenia o kształtowaniu się tożsamości seksualnej tej amerykańskiej badaczki można odpowiednio dokonać zupełnie innego rozpoznania zjawisk w sztuce w współczesnej, w szczególności nurtów jakoś związanych z konceptualizmem czy w ogóle podkreślających poziom symbolicznego w sztuce.

8.

Pisząc te słowa sygnalizuję jednak tylko moje pytania i wątpliwości, które mi się nasunęły w trakcie lektury tej skądinąd bardzo ciekawej i inspirującej do przemyśleń książki. Dlatego mimo zgłoszonych powyżej krytycznych uwag, z reguły o szczegółowym charakterze, uważam, że monografia dr Dobrowolskiego przynosi przede wszystkim nowe interesujące rozpoznania zjawisk sztuki współczesnej oraz myśli estetycznej Lacana i Kristevej. Dlatego stanowi ona ważny głos w dyskusji nad tymi zjawiskami u nas i na świecie. Na tym zasadza się jej podstawowa wartość, która stanowi dobrą podstawę do rozpoczęcia procedury habilitacyjnym.

Ponieważ z moją pozytywną oceną tej monografii naukowej idzie w parze również pozytywna ocena naukowego dorobku podoktorskiego autora, jego działalności pedagogicznej, punktowanych ocen i różnych form aktywności zawodowej, w związku z tym wnioskuję o dopuszczenie dr Roberta Dobrowolskiego do dalszych etapów przewodu habilitacyjnego.

Prof. dr hab. Paweł Dybel



