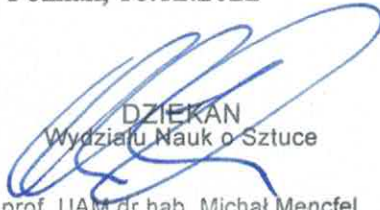


Dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29,
60-475 Poznań

Poznań, 16.12.2022


DZIEKAN
Wydziału Nauk o Sztuce
prof. UAM dr hab. Michał Mencfel

Recenzji rozprawy doktorskiej Luizy Kempieńskiej nt. „Ja i AIDS”. Artystyczne i wystawiennicze praktyki emancypacyjne w Polsce w czasach transformacji”

Przedłożona do recenzji rozprawa pani magister Luizy Kempieńskiej pt. „Ja i AIDS”. Artystyczne i wystawiennicze praktyki emancypacyjne w Polsce w czasach transformacji” podejmuje problem artystycznych i wystawienniczych praktyk dotyczących HIV i AIDS podejmowanych w Polsce w latach dziewięćdziesiątych XX w. w kontekście zmian społecznych czasu transformacji. Należy zaznaczyć, że z wyjątkiem dwóch mniejszych wystaw rozprawa koncentruje się na ekspozycji „Ja i AIDS”. Autorka zastanawia się, na ile te wystawy oraz prezentowane na nich prace wpisują się w założenia praktyk emancypacyjnych według Michela de Certeau. Definiuje je jako „wielorakie działania, które raczej naruszają określone układy lub struktury, niż je konsekwentnie zmieniają, przy czym zachodzą wewnątrz nich, w miarę dostępnych możliwości” (s. 10). Zależy autorce na ukazaniu zróżnicowanego usytuowania poszczególnych podmiotów oraz namysł nad ich sprawczością. Całą pracę oceniam bardzo wysoko, jest ona logicznie i bez zarzutu skonstruowana, napisana bardzo dobrym językiem i zawiera pogłębione, interesujące analizy. W dalszej części recenzji wskażę na pewne jej elementy, które mogłyby zostać poprawione, choćby w przypadku publikacji książkowej rozprawy.

Jeśli chodzi o Wstęp, brakuje w nim przedstawienia stanu badań. Autorka pisząc o chorobie nie przywołuje klasycznej pozycji Susan Sontag „Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory”, ani też książki Moniki Sznajderman „Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS”. Te dwie pozycje są wspomniane zdawkowo w dalszej części pracy. Rozumiem, że autorka uznała te rozważania za niezbyt przydatne w swoich rozważaniach, jednakże ze względu na temat, należałoby wytłumaczyć, dlaczego tak uważa. Wyjaśnienie to wydawałoby się konieczne również ze względu na to, że w rozdziale drugim omawiana jest społeczna panika wokół AIDS i można się zastanowić, czy nie przydałoby się tu spojrzenie chociażby Sontag.

W dalszej części rozprawy doktorantka przedstawia zakres i strukturę pracy, precyzyjnie określając ramy czasowe i geograficzne obszaru jej zainteresowania, jakim jest Polska lat 90. Uznać to należy za plus pracy doktorskiej, która staje się w ten sposób analizą swoistego *case studies*, jaką jest wystawa „Ja i AIDS” oraz inne – nieliczne praktyki artystyczno-wystawiennicze związane z tą tematyką. Tym samym praca jawi się jako nowatorska na gruncie polskiej historii sztuki, w której ten temat pojawiał się marginalnie, zwykle przy okazji rozważań na temat sztuki krytycznej oraz queerowej. Jak już wspomniałam, istotny dla autorki jest kontekst społeczny, dlatego też skupienie analizy na latach 90. pozwala na prześledzenie kontekstu transformacji oraz tego, co zostaje określone jako równoległa do epidemii AIDS – epidemia strachu i stygmatyzacji. Kempieńska zauważa, że to właśnie one inspirowały twórczość artystyczną do krytycznych wypowiedzi. Wskazuje również na kategorię nowej normatywności wyłaniającą się wraz z procesami transformacyjnymi.

Jeśli chodzi o przyjętą metodologię, doktorantka również bardzo precyzyjnie określa założenia teoretyczne, z których korzysta w pracy. Oprócz wspomnianej już koncepcji praktyk emancypacyjnych Michela de Certeau, autorka czerpie z pojęć narratologicznych wypracowanych przez Mieke Bal. Prace artystyczne i wystawy stanowią więc dla niej przykład narracji, prowadzonej przez różne podmioty i ujawniającej się poprzez zróżnicowane aktywności. Stawia tezę, że tematyka ujawniona poprzez prace artystyczne oraz samą wystawę „Ja I AIDS” odpowiada najczęściej poruszonym zagadnieniom w polskim dyskursie o HIV i AIDS, takim jak: przemiany postaw społecznych, używanie substancji w iniekcjach, relacje homoseksualne między mężczyznami, praca seksualna czy stan opieki medycznej. Tym samym jej praca ujawnia też społeczne podejście do epidemii AIDS w Polsce lat. 90.

Przy okazji pojawia się pytanie o sprawstwo sztuki w kontekście społecznym. W tym przypadku za bardzo celne należy uznać pojęcie praktyk emancypacyjnych, które „nie są podejmowane w ramach przemyślanego planu, a stanowią raczej rodzaj „skrętej aktywności”, ‘majstrowania’, niezliczonych i rozproszonych przekształceń prawa”. Są zarazem nieuporządkowane i niespójne. (s. 18). Nie przynoszą wymiernych efektów, nie zmieniają porządku społecznego, pozwalają jednak na uwidocznienie określonych kwestii, sprawiają, że pewne podmioty mogą stać się, przynajmniej częściowo, słyszalne. Istotne jest też założenie, że sztuka, która rozpoznaje pewne kwestie, nie działa jako coś zewnętrznego wobec rzeczywistości, gdyż, jak słusznie stwierdza autorka, jest częścią tej rzeczywistości. Dlatego też nie może sformułować konkretnych rozwiązań, czy udzielić jednoznacznych odpowiedzi. Kempieńska w odniesieniu do rozważań de Certeau wskazuje na transgresywny wymiar sztuki polegający na działaniu wewnątrz i w ramach systemów. Można uznać to za bardzo ciekawą propozycję odnoszącą się do rozumienia sztuki krytycznej w ogóle.

Rozdział drugi zatytułowany „Polskie AIDS – zarys kontekstu” dotyczy rozwoju epidemii w Polsce w latach 1985 - 1996 oraz podejścia organów rządowych do problemu, w tym prób wprowadzania profilaktyki zdrowotnej. Jest to bardzo rzetelne omówienie, jednakże gdyby doktorat miał zostać wydany w formie książkowej, należałoby te rozważania uzupełnić na wstępie o podstawowe informacje dotyczące rozwoju epidemii na świecie.

W poszczególnych podrozdziałach Kempieńska omawia: opiekę medyczną, postawy społeczne oraz grupy ryzyka, według ówczesnych założeń, działania oddolne na rzecz osób zakażonych oraz dyskurs prasowy. Przy okazji można zwrócić uwagę, że ta część pracy nie jest analizą, jak określa to autorka w odniesieniu tekstów prasowych, ale przede wszystkim skrótowym przedstawieniem opinii pojawiających się w „Gazecie Wyborczej”. Zarysowany w tym rozdziale obraz ujawnia nieudolność działań systemowych, w tym niedostateczne działania w sferze edukacyjnej i profilaktycznej oraz społeczne napiętnowanie osób zakażonych.

Rozdział trzeci przedstawia teoretyczne założenia odnoszące się do traktowania wystawy jako narracji, głównie w odniesieniu do rozważań Mieke Bal. Podkreślone zostają tu kwestie m.in. współuczestnictwa widzów; tego, kto jest podmiotem wypowiedzi a kto „nie mówi” („głosy unieważniane, niedostępne, utracone”). Ta ostatnia kwestia jest bardzo istotna w kontekście późniejszej analizy dyskursu towarzyszącego wystawie „Ja i AIDS”. Podejście to zbliża się do koncepcji Bruce’a W. Fergusona, „w której wystawa jest rozpatrywana jako akt mowy związany z polityką reprezentacji i reprezentatywnością” oraz Reesy Greenberg, ujmującej ekspozycję jako zdarzenie dyskursywne o relacyjnym charakterze. Jak wskazuje Kempieńska, pozwala to prześledzić nie tylko autorów i adresatów wypowiedzi, ale także kontekstowe okoliczności, warunki i znaczenia wystawy (s. 54). Należy podkreślić, że rozważania Luizy Kempieńskiej zawarte w tym rozdziale są bardzo interesujące z punktu widzenia współczesnych teorii kuratorskich, zwłaszcza, że wprowadzają one istotne uzupełnienia do teorii Bal. Autorka wskazuje też na rozważania Ranciere’a na temat emancypacji i

sprawczości widza oraz ponownie przywołuje de Certeau i jego koncepcję praktyk klusowniczych. Reasumując stwierdza, że „znaczenia dokumentacji, wystaw i tekstów mnożone są przez ich odbiorców i czytelników”. Wskazuje zarazem na trudne zadanie, które stawia sobie w niniejszej pracy, a mianowicie interpretację wystawy, której sama nie widziała. Chcąc uniknąć zarzutów o nienaukowość, kieruje się w stronę pojęć archiwum i kontrarchiwum. Korzystając z tych wszystkich założeń stawia przed sobą zadanie lektury wystaw, która może ujawnić ich wielowarstwowość, zakwestionować istnienie wszechwiedzącego narratora oraz ujawnić ich „fleksyjne formy działań poprzez ich odmianę przez osoby, czasy, tryby, strony i liczby” (s. 59). Choć bardzo wysoko oceniam recenzowaną pracę, pokażę jednak w dalszej części recenzji, że te założenia teoretyczne nie zostały w pełni wykorzystane w części analitycznej (np. odmiana przez czasy).

W rozdziale czwartym dotyczącym ekspozycji doktorantka omawia najpierw wystawy Piotra Nathana i Huntera Reynoldsa z 1991 roku, w których pojawiły się wątki związane z AIDS. Pojawiają się tu rozważania dotyczące queerowych tożsamości w odniesieniu do propozycji José Estebana Muñozy postrzegania tych tożsamości poza esencjalistyczno-konstruktywistyczną dychotomią i wyłaniania się hybrydowych podmiotowości. W kontekście pracy Reynoldsa „Kto Cię kocha? Patina du Prey”, Kempieńska wskazuje za samym artystą na znaczenie tej pracy dla osób o nienormatywnej seksualności. Może warto dodać, że dziś powiedzielibyśmy raczej o nienormatywnej tożsamości, gdyż z naszego punktu widzenia (proponowana przez doktorantkę: „odmiana przez czasy”) odchodzi się przecież od postrzegania osób queer jedynie w kategoriach seksualności. A warto przecież podkreślić prekursorskie znaczenie tej pracy dla osób niebinarnych. Następną omawianą wystawą jest „5000 sztuk” Antoniego Granowskiego, która odnosiła się do społecznego wykluczenia osób z HIV/AIDS.

Dopiero rozdział piąty poświęcony jest w całości wystawie „Ja i AIDS”. Autorka rozpoczyna omówienie ekspozycji od przedstawienia związanych z nią kontekstów. Pierwszym z nich jest Kowalnia, czyli pracowni Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP. Jest to istotne, gdyż kuratorami ekspozycji byli obok Kowalskiego: Artur Żmijewski i Katarzyna Kozyra – dyplomanci tejeż pracowni. Kempieńska opisuje program pracowni, szczególnie podkreślając problem relacji między jednostką a zbiorowością, gdyż znajduje to odzwierciedlenie w koncepcji wystawy, a także ujawnia się już w samym jej tytule. Jak pisze doktorantka: *Ja i AIDS* wskazuje na „nakierowanie na jednostkowe podejście wobec szerszego zagadnienia. W takiej optyce obszar własny – „ja” – odnosi się do obszaru wspólnego, choć różnie doświadczanego problemu – AIDS” (s. 89). Następnym kontekstem jest czasopismo „Czereja”, które tworzone było również przez osoby studiujące oraz absolwentów tki Kowalni, a najistotniejszą rolę odgrywał tu Żmijewski. Na łamach „Czerei” kilka miesięcy przed otwarciem wystawy ukazały się artykuły podejmujące problematykę AIDS a w 1998 roku – wywiad z Andrzejem Karasiem pod znamienym tytułem „Homoartysta”. Autorka interpretuje przywołane w wywiadzie działania Karasia jako nieposłuszeństwo w skali mikro. W tym samym numerze ukazały się też teksty podejmujące problematykę crossdressingu.

Trzecia część tego rozdziału dotyczy tekstu kuratorskiego i można ją uznać za najciekawszy fragment całej pracy doktorskiej. W interesujący sposób autorka wplata rozważania dotyczące kuratorstwa, kuratorskiej władzy i odpowiedzialności. Przywołuje między innymi konstatację Borisa Groysa, który wskazywał na powiązanie słów „kurator” i „leczyć”, wyciągając stąd wniosek, że kuratorowanie „leczy” bezsilność obrazu. Pytania o kuratorską etykę i odpowiedzialność są istotne, jak podkreśla Kempieńska, „zwłaszcza wtedy, gdy w ramy wystawy włączone zostają doświadczenia konkretnych podmiotów – wprost lub w sposób zapośredniczony” (s. 119). Miejscem, które ujawnia przyjętą przez kuratorów perspektywę

jest tekst kuratorski i dlatego też zostaje on poddany dogłębnej analizie. Autorka stara się odpowiedzieć na pytania, kto i w jaki sposób mówi. Stawia też pytanie, czy wystawę można uznać za rodzaj krytyki społecznej. Jej analiza ujawnia że „w założeniach wystawy nie tylko rozdzielono doświadczenia artystów i osób żyjących z HIV lub AIDS, lecz także odwrócono stosunek między seropozytywnym a seronegatywnym podmiotem i skierowano uwagę na przeżycia tego drugiego, na jego strach” (s. 125). Tym samym zwraca ona uwagę na uprzywilejowaną pozycję wypowiadających się artystów_ek oraz brak głosu osób seropozytywnych. Tym samym osoby zakażone zostały postawione w sytuacji obserwowanych i kontrolowanych. Niezwykle ciekawe jawią się rozważania autorki dotyczące przedstawiania w tekście kuratorskim wirusa jako zagrożenia i innych związanych z tym znaczeń, także tych odnoszących się do totalitaryzmu. Kuratorska wypowiedź jawi się tym samym jako przepełniona strachem i ujawnia paternalistyczne podejście osób kuratorskich. Kempieńska nie używa co prawda tego określenia, jednakże wynika tak bezpośrednio z jej tekstu.

Następna część pracy dotyczy prób rekonstrukcji przestrzeni kolejnych odsłon wystawy, jednak w pełni udaje się to jedynie w przypadku odsłony bydgoskiej. Kempieńska wskazuje na brak dostępu do materiałów archiwalnych w przypadku wystawy w Warszawie oraz Gdańsku. Nie precyzuje jednak, co to oznacza: czy nie ma ich w ogóle, czy też kuratorzy nie chcieli jej ich udostępnić? Czy zostały przeprowadzone rozmowy z nimi? Można zadać następne pytanie: czy nie dałoby się tych wystaw, choć częściowo, zrekonstruować właśnie na podstawie rozmów z osobami kuratorskimi? To samo dotyczy wystawy w gdańskiej Wyspie, przy której Kempieńska pisze, że Grzegorz Klaman nie udostępnił dokumentacji. Ale, czy to oznacza, że jej nie miał, czy z jakichś powodów nie chciał jej udostępnić? Jeśli to drugie, to dlaczego? Brak tych wyjaśnień wydaje się najsłabszym punktem tej części pracy. Z kolei przeprowadzona przez Kempieńską rekonstrukcja przestrzeni w Galerii Wieża Ciśnień w Bydgoszczy jest znakomita, przede wszystkim ze względu na ujawnienie relacji zachodzących między pracami oraz to, co zostało określone za Bał, logiką przeciwieństw. Ciekawa jest też analiza dyskursu prasowego, w tym wskazanie na zaskakująco trafne ze współczesnej perspektywy stwierdzenie Agnieszki Kaniewskiej wyrażone na łamach „Tygodnika Płockiego”: »Ja i AIDS« potęguje strach i bezradność, jeżeli może być terapią, to chyba tylko dla samych twórców”. W jakimś sensie mogłaby to być konkluzja pracy Kempieńskiej, choć ona sama stara się zaprezentować wystawę w sposób przychylny i analizując w dalszej części doktoratu, poszczególne prace, mimo wszystko dostrzega w nich transgresywne znaczenia i przynajmniej część z nich postrzega jako swoiste „praktyki kłusownicze” wobec dominującego porządku. Przede wszystkim zależy jej na ukazaniu „wielogłosowości wystawy” i kolejne analizy ujawniają wręcz sprzeczne znaczenia poszczególnych prac. Szkoda tylko, że autorka nie wydobyla bardziej tych sprzeczności.

Wydaje się, że jeśli chodzi o podsumowanie, przydałaby się postulowana w założeniach metodologicznych „odmiana przez czasy”. Queerowy aktywista i publicysta, Mike Urbaniak, powiedział mi niedawno, że ta wystawa była wtedy odbierana jako rewolucyjna ze względu na podjęcie tematu AIDS, wciąż w tamtym czasie tabuizowanego. Swoją drogą można byłoby postawić też pytanie o recepcję tej wystawy właśnie w środowiskach queerowych. Z dzisiejszej perspektywy drażni paternalistyczny tekst kuratorski, ujawniony strach przed chorobą, wypowiedzianie się za innych, a także stereotypizacja ujawniająca się w części prac (ukazanie osób seropozytywnych jako ofiar czy swoistego zagrożenia, choć niektóre prace próbowały z tym zerwać, jak w przypadku „Nosicieli” Katarzyny Górnej). Mimo wszystko jednak wystawa petryfikowała podział między osobami zdrowymi a chorymi. W części opisującej poszczególne prace wyróżnia się analiza homoseksualnego archiwum Andrzeja Karasia, może jedynie mogłaby zostać uzupełniona pytaniem o transgresyjny

wymiar pornograficznych obrazów włączonych do kolaży artysty. Wszystkie analizy są zresztą rzetelne, przeprowadzone z wykorzystaniem adekwatnych narzędzi teoretycznych oraz w odniesieniu do aktualnych wystawie kontekstów społecznych.

Jednakże, jak już zostało powiedziane, prace te bronią się z punktu widzenia historycznego, współcześnie w większości z nich trudno dopatrzeć się subwersywnego charakteru.

W podsumowaniu Kempieńska przywołuje pojęcie traumy i zadaje pytanie o autentyczność reprezentacji w sztuce. Zauważa ona, że w przypadku zarówno prac na wystawie, jak i tekstu kuratorskiego, mamy do czynienia z mówieniem o cudzej traumie, a narracja prowadzona jest z perspektywy osób zdrowych. Z drugiej strony zauważa ona ważny aspekt uwidocznienia problemu i uwrażliwiania na niego części społeczeństwa. Można się z tym zgodzić, choć wydaje się, że zastanawiając się nad przyszłością tego rodzaju praktyk kuratorskich, należałoby głębiej wejść w problem, jak można tego rodzaju wystawę zrobić inaczej posługując się takimi kategoriami jak: inkluzywność, relacyjność czy etyka troski? Czy inny/inna ma szansę zostać poprzez wystawę usłyszany/usłyszana? Bo wystawa „Ja i AIDS” nie udzieliła tym innym, przede wszystkim podmiotom seropozytywnym głosu, wydaje się, że zabrakło w niej również etyki troski. Dlatego, muszę przyznać, że drażni mnie oddanie ostatniego głosu w pracy Kempieńskiej Arturowi Żmijewskiemu, którego słowa dotyczące strachu przed AIDS autorka odnosi do strachu przed koronawirusem i związanego z tym braku społecznej solidarności. Nie sądzę, żeby w temacie chorób i epidemii przydatne były tego rodzaju generalizacji. Ostatnia epidemia ujawniła przecież nie tylko strach, ale właśnie duże pokłady ludzkiej solidarności, choćby w kontekście pomocy przy zakupach czy bardzo popularnych grup osób pomagających w opiece nad towarzyszącymi zwierzętami. Ale jest to już zupełnie inna historia. Zakończenie wydaje się najsłabszym punktem całej pracy.

Przydałoby się w nim bardziej wyartykułować wnioski płynące z poszczególnych części pracy i wskazać na pominiętą wspomnianą już „odmianę przez czasy”, gdyż mogłaby ona ukazać, jak bardzo zdezaktualizował się już subwersywny wtedy potencjał wystawy, co zresztą może dotyczyć w ogóle sztuki krytycznej i otwierać możliwość dokonania jej rewizji.

Niemniej całą pracę doktorską oceniam bardzo wysoko, została rzetelnie napisana i zawiera bardzo ciekawe analizy. W interesujący sposób włącza też teorie kuratorskie, prowokując do namysłu nad tym, w jaki sposób tworzyć narracje wystawowe, w tym te dotyczące choroby. Uważam, że praca powinna zostać opublikowana, gdyż może stać się wartościową pozycją w polskiej historii sztuki współczesnej. Z całym przekonaniem stwierdzam, że dysertacja pani mgr Luizy Kempieńskiej spełnia warunki pracy doktorskiej i wnoszę o dopuszczenie jej do publicznej obrony. Zgłaszam też pracę do wyróżnienia.

Izabela Kowalczyk