

prof. dr hab. Anna Kutaj-Markowska
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski

8 lipca 2022

Recenzja osiągnięć naukowych i aktywności naukowej dr. Filipa Lipińskiego sporządzona na potrzeby postępowania w sprawie nadania mu stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce
(recenzja zlecona przez Radę Naukowej Dyscypliny Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Rzadko w swej wieloletniej pracy recenzenta prac habilitacyjnych miałam do czynienia z dziełem tak wybitnym i bezdyskusyjnym jak osiągnięcia naukowe dr. Filipa Lipińskiego. Habilitant jest aktywny naukowo w obiegu międzynarodowym, publikuje w znaczących naukowo czasopismach, wykłada gościnnie w prestiżowych uczelniach, zdobywa liczne granty badawcze, a monografia zgłoszona przezeń jako osiągnięcie naukowe jest pracą monumentalną i wnikliwą,

Dr Filip Lipiński jest z wykształcenia anglistą i historykiem sztuki (dyplom magistra filologii angielskiej uzyskał na UAM w Poznaniu w 2003 roku, dwa lata później na tamtejszej uczelni uzyskał dyplom z historii sztuki). Od początku swoje zainteresowania w zakresie historii sztuki skierował w stronę sztuki amerykańskiej (tytuł pracy magisterskiej: *Twórczość Edwarda Hoppera. Próba analizy hermeneutycznej*, pracy doktorskiej - *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*).

Jako swoje osiągnięcie Habilitant zgłosił (zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2a Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce [Dz. U. z 2018 r., poz. 1668 z późn. zm.]) monografię naukową *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021. Można uznać, że praca jest wynikiem wieloletniej pracy, gdyż jako pierwszy artykuł powiązany z głównym osiągnięciem naukowym wymienia artykuł o metodologii Rosalind Krauss pochodzący z roku 2012.

Książka przynosi więcej niż zapowiada, gdyż obok rewizji mitów, także analizę „ideologii w działaniu” (Bercovitch), poczynając od konotacji „Nowego Świata” jako barbarzyńskiego przeciwieństwa europejskiej cywilizacji, by skupić się na amerykańskiej wizualizacji świata i jej zróżnicowanych modelach. Choć pola wyobrażeń, obrazów oraz tekstów kultury związanych z USA jest ogromne i wielowarstwowe, autor podjął się ambitnego zadania jego zsyntetyzowania jako wizualno-dyskursywnego ekranu, nie tylko w momencie konsolidacji, ale także rozproszenia na różne (wręcz sprzeczne) modele widzenia, reprezentacji i postaw.

Jedną z zasadniczych zalet rozprawy jest wysoka świadomość metodologiczna. Habilitant używa wszystkich pojęć użytych w książce po ich gruntownym wytłumaczeniu, a zdobytą wiedzę systematyzuje, włączając w dyskursy. Praca napisana jest dzięki rozlicznym kwerendum i zbiera ogromny materiał w przekonującą całość. Warto podkreślić właśnie ten aspekt – książka jest pomyślana jako śmiała synteza, w opozycji do coraz częściej pojawiających się „małych narracji” i prolegomen, mających u podstaw przekonanie o końcu jednej, uniwersalnej, scalającej opowieści. Nie znaczy to oczywiście, iż Autor był w stanie wyczerpać zagadnienie w swej syntezie, jednak wykazał się chwalebną ambicją szerokiego i wszechstronnego ujęcia zagadnienia wizualnej rewizji mitu Ameryki, kierując się impulsem który Tim Morton nazwałby zapewne Thing Big. Książka jest erudycyjna, oparta na gruntownej znajomości literatury przedmiotu. Operuje znakomitym językiem, precyzyjnie i klarownie opisującym i analizującym zebrane przykłady. Kolejnym atutem książki są ilustracje, starannie dobrane i pozyskane z wielu źródeł. Licząca aż 623 strony książka jest ponadto starannie wydana, opatrzona indeksem nazwisk, bibliografią oraz znakomicie napisanym streszczeniem w języku angielskim z wytłuszczonymi – co także należy podkreślić – słowami kluczowymi, co znacznie ułatwia dotarcie do intencji autorskich.

Książka zaczyna się w Nowym Jorku, w szczególnym miejscu, uznawanym za środek świata – czyli na Times Square, u zbiegu Broadwayu, Seventh Avenue i 42nd Street – jako przestrzeni wielkoformatowych reklam i stojących za nim kapitałem, a kończy się także na Nowym Jorku. Ostatni rozdział poświęcony jest analizie panoramy Dolnego Manhattanu, będącej dla Autora wizualno-dyskursywnie różnicowanym obrazem, który jak w soczewce demonstruje i doprecyzowuje zagadnienie wizualnej mitologizacji i jej rewizji. Rewizje Habilitanta kończą się więc bramą Ameryki – ukazującą się przybyszom (imigrantom i osadnikom) od strony portu jako strefa przejścia między wyobrażeniem a konkretem.

Rozdział 1 *Flaga jako obrazowa matryca* rozpoczyna historię mitologicznych rewizji, gdyż – jak pisze autor – koncentruje jak w soczewce większość problemów, jakie podejmuje w książce, kodując przez swoje zmiany rozwój imperium, a jako jednocząca struktura – przykrywa nierówności, rasizm oraz kontrowersyjną politykę USA. Autor poddaje analizie dzieła wybitnych artystów, poczynając od malarskich realizacji Jaspersa Johnsa, a kończąc na fotografiach Roberta Franka, wskazując na tak zmienne aspekty flagi jak ochrona tożsamości, jej zagrożenie oraz ucisk, a także – gdy przykrywa trumny zmarłych żołnierzy – neutralizacja traumatycznej rzeczywistości. Rozdział 2 *Przekraczając Delaware, przekraczając historię* to analiza kanonicznej pracy Emmanuela Leutze *Washington Crossing the Delaware* (1851) oraz jej funkcjonowania i recepcji w amerykańskiej kulturze. Tu także przywołano ogromny materiał ikonograficzny, od Granta Wooda, poprzez Roya Lichtensteina po Kenta Monkmana. Autor wskazuje m.in. na niestabilność historii, posługując się m.in. koncepcją *Nachträglichkeit* – naznaczenia wstecznego, charakteryzującego się opóźnioną receptywnością, gdy doświadczenia oraz informacje w postaci śladu pamięciowego, dopiero po jakimś czasie zaczynają efektywnie oddziaływać na znaczenie i pojmowanie danego wydarzenia. Tym samym to, co początkowo wydawało się powiązane z ideą Objawionego Przeznaczenia i boskim powołaniem Amerykanów do krzewienia cywilizacji i chrześcijaństwa, dokonywało iteracji i zdecydowanie zmieniało sensy, by dziś – przedstawiona na płótnie Leutze’a przeprawa – stała się zadaniem dla każdego widza w „pamiętającym, krytycznie produktywnym spojrzeniu” (s. 172). Rozdział 3 *Kraj obrazu, obraz kraju* dotyczy reprezentacji amerykańskiego krajobrazu jako dziedziny kultury wizualnej (na którą składają się konkretne obrazy i dyskursy) oraz roli amerykańskiego malarstwa krajobrazowego i fotografii w tworzeniu wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych. Znajdziemy tu m.in. szczegółową analizę krajobrazów Alberta Bierstadta, Thomasa Morana, Thomasa Cole’a, Mount Rushmore, a także artystycznych inspiracji słynnym wzgórzem z napisem Hollywood.

Rozdział 4 *Zachód jako Ameryka* skupia się na mitycznej przestrzeni westernu, jego fluktuującej ikonografii, ze szczególnym uwzględnieniem figury kowboja, który personifikował w swych różnych wcieleniach rewolwerowca, bohaterskiego samotnika, trapera, a w rezultacie – „amerykańskiego Adama”. Taka mityczna – owiana heroiczną legendą – postać służyła, jak wiemy, neutralizacji cierpień rdzennych Amerykanów. To właśnie jest głównym przedmiotem analiz wybranych dzieł sztuki – autor wskazuje najpierw na dzieła budujące ten mit (Frederic Remington, Buffalo Bill), a następnie – go dekonstruujące (Raphael Montañez Ortiz, Richard Prince, Andy Warhol, Llyn Foulkes, Ed Ruscha, David Liventhal,

Laurie Simmons, Paul McCarthy). Co ciekawe, przeanalizowane są także rekonfiguracje narracji i tożsamości dokonywane przez nie-Amerykanów (Julian Rosefeldt, Piotr Uklański, Tomasz Sarnecki). W rozdziale tym widać dobrze europejskie usytuowanie autora (gdy porównuje strategię wystawienniczą Buffalo Billa do Gustave'a Courbета), a także specyficznie polskie (przykłady odwołujące się do – obok wspomnianego już Uklańskiego i Sarneckiego – do dzieła Zbigniewa Libery). Jedyne niedosyt w tym wnikliwym i nie pozbawionym osobistych akcentów, odnoszących się do własnych amerykańskich wojaży autora, pozostawiła mi zresztą właśnie polska analogia. W związku z analizą plakatu wyborów 4 czerwca 1989 autorstwa Sarneckiego autor nie wspominał nawet o jawnie anty-kobiecym elemencie mitu założycielskiego wolnej Polski, a przecież przemilczanie kobiet w dekonstrukcji mitów jest sprawą fundamentalną. Mit kowboja miał swoje janusowe oblicze także w naszym kraju. Warto ponadto zauważyć, że analizując sztukę amerykańską Habilitant nie zajmuje się jedynie sztuką wysoką, co nie jest oczywiste po edukacji na polskim uniwersytecie. Analiza widowisk rozrywkowych Buffalo Billa – z gruntu *lowbrow* – tłumaczy się oczywiście tytułową „wizualną mitologią”, jednak pokazuje też otwartość autora, jako wynik sumiennej nauki idiomu amerykańskiej kultury.

Rozdział 5 *Różnicowanie kolonialnej fantazji* opowiada o autoreprezentacji rdzennej ludności, ich wykorzystaniu wizualnych i mentalnych schematów do subwersji i przemieszczania znaczeń. Działania takie pokazane są na tle Indian Removal Act (1830), przymusowej „amerykanizacji” rdzennej ludności, ich stereotypizacji oraz muzeifikacji a także deterministyczno-cynicznego przekonania, iż zerwanie bliskich związków z naturą w związku z rozwojem cywilizacji usprawiedliwia mordowanie ludzi, którzy takie związki kultywują. W segmencie dawnych przekonań, umieszczono także słusznie ciekawe skądinąd działania fotograficzno-etnograficzne, wskazując iż ich celem było utrwalenie „ginącej rasy” w momencie gdy jej los nie był jeszcze przesądzony. Autor posługuje się tu kilkoma tropami interpretacyjnymi, m.in. wykorzystuje koncepcję mimikry Homi Bhabhy, rozszczelniającą totalną władzę kolonizatora oraz koncepcję kampu, w której dążenie do zmiany powiązane jest z wybujałą i ostentacyjną przyjemnością. Bohaterem jest także postać trickstera w jego kolejnych wcielaniach, m.in. Jamesa Luny czy Jimmy Durhama. Szczególną uwagę autor poświęcił postaci Kenta Monkmana aka Miss Chief Eagle Testickle o płynnej tożsamości, która wykpiwa patriarchalną fiksję kolonizatora na heteroseksualności.

Rozdział 6 *Przesłony widzenia* to analiza zmian w postrzeganiu Afrykańskich Amerykanów – takich, by równość obywatelska wyrażana była nie tylko na poziomie prawnym, ale także wyobraźniowo-symbolicznym, a więc także w obszarze wizualności. To właśnie do rasowych stereotypów (stanowiących alibi dla historii niewolnictwa i dyskryminacji rasowej) odnosi się tytułowa mediująca przesłona, będąca dla autora rodzajem wielowymiarowej, wizualno-dyskursywnej powłoki, wikłającej tę społeczność w ambiwalencję rozdwojonej tożsamości – bycia jednocześnie Afro-Amerykaninem i Amerykaninem. Autor odnosi się do wykreowania tożsamościowych stereotypów (muzykujący *sambo*, jowialna *mammy* oraz równie korpulentna i zabawna Aunt Jemima, miejski chytrus *zip coon* i przewracające oczami śmieszne i głupiutkie dziecko – *pickaninny*), zwracając jednocześnie uwagę, iż ich popularność całkowicie przysłoniła trudy pracy Afroamerykanów, okrucieństwa niewoli, gwałty, lincze oraz tortury. Z powodu tego właśnie braku Autor w niezwykle interesujący sposób wydobywa to, co miało na zawsze pozostać niewidzialne, niezapisane, niezobrazowane i wyrzucone z pamięci przy pomocy tytułowego konceptu „przesłony”. Dlatego odnotowuje nie tylko przykłady sztuki, ale również przedmioty codziennego użytku oraz różnego rodzaju memorabilia. Gdy chodzi o sztukę, rozdział przynosi wnikliwe analizy dzieł Carrie Mae Weems, tandemu Jacqueline Tarry i Bradley McCallum, Kary Walker, Lorraine O’Grady i Paula Mpagi Sepuya. Dzieło tego ostatniego pojawia się, by ukazać fakt wykrystalizowania się w ostatnim czasie afirmatywnego nurtu reprezentacji Afroamerykanów czyli takiego w którym tytułowa przesłona widzenia nie jest już kluczowym problemem. Jednocześnie jednak Habilitant zauważa, iż przyjmowana od pewnego czasu w studiach kulturowych perspektywa *post-black* (wspierająca wedle jej zwolenników samo pojęcie „rasy”, różnicy rasowej – nawet poprzez jej negację) – wydaje się aktualnie nadto optymistyczna. W rozdziale tym znowu daje znak wykształcenie na klasycznej europejskiej sztuce wysokiej – rękawy grubego sweter dziewczyny sfotografowanej przez Carrie Mae Weems kojarzą się autorowi z wytwornymi ubraniami postaci Tycjana, a jej dłonie – z portretami Leonarda da Vinci i Parmigianina. Ponieważ sama autorka deklaruje, iż jej prace bez końca rozsadzają granice tradycji, porównania Habilitanta mają na celu – o ile dobrze rozumiem jego strategię – nobilitować Afroamerykańską artystkę poprzez wywyższające porównanie jej do męskich geniuszy. To jednak oczywiście drobiazg, wskazujący wszakże jak trudno jest rewidować mity nawet przy szczerych chęciach.

Rozdział 7 *Ślady modernizmu* odnosi się do abstrakcyjnego ekspresjonizmu jako paradygmatu zawłaszczającego ideę wolnego świata w bipolarnym systemie zimnowojennym USA-ZSRR. Autor postrzega nurt abstrakcyjnego ekspresjonizmu jako kulminację tworzenia Ameryki w

sferze sztuki modernistycznej, gdyż po raz pierwszy sztuka ta nie tylko była traktowana jako wtórna w stosunku do Europy, ale również zyskała status globalnej atrakcji. Deklarowane odpolitycznienie tej sztuki oraz jej autonomia była – jak trafnie zauważa autor – kluczem do ideologicznego zawłaszczenia nurtu jako hegemonicznej domeny białych heroiczych, szorstkich i brutalnych mężczyzn. Specjalną rolę odgrywał tu Jackson Pollock, porównywany do kowboja. Ambiwalentne zrazu, a później dobitne i bezkompromisowe degradowanie Pollocka i innych ikon modernizmu (a raczej może ukazywanie ich konwencjonalno-akademickiego charakteru) omawia artysta na przykładzie pop-artu, a także kobiet-artystek (Niki de Saint-Phalle, Lynda Benglis). Po tych dość oczywistych przykładach autor podejmuje wątek demitologizacji modernizmu jako domeny samowystarczalnego i racjonalnego heteroseksualnego męskiego podmiotu i wiąże z modernistycznym lękiem przed brakiem panowania nad dziełem, powiązany z obawą zejścia na manowce i otwarcia się nieoczekiwane rozwiązania. Wiąże to z koncepcją obrazu jako miejscem utajonego pisma – swoistego, mnożącego się nieustannie, bezreferencjalnego zapisu, przyjmowanego zawsze jako potencjał niekonkluzywnej czytelności. Wątek ten Habilitant rozwija w rewizjonistycznym w stosunku do Pollocka projekcie obrazowym Cy Twombly’ego, w którym pismo-obraz jest celowo niezdarne, niezgrabne i pozbawione patosu, a także konsekwentnie dalej – w gniewnych inskrypcjach Louise Fishman oraz konfesyjnej sztuce Joan Snyder. Obok semiotycznej i genderowej rewizji abstrakcyjnych abstrakcjonistów, Autor sięga do prac Afroamerykanina Glenna Ligona, które – jego zdaniem – opierają się na oscylacji między czytaniem tekstu a wizualnym doznaniem w relacji do malarskiej abstrakcji. Tak się złożyło, iż w momencie gdy dr Lipiński ukończył swą książkę ukazała się publikacja Eweliny Jarosz, *Utrata i pustka. Ponowoczesny model recepcji malarstwa barwnego pola*, cała poświęcona rewizji mitologii amerykańskiej sztuki modernistycznej. Dr Lipiński zdążył ją umieścić jedynie przypisie i bibliografii przed drukiem własnej publikacji. Z jej perspektywy linia dekonstrukcji abstrakcyjnego ekspresjonizmu dokonana przez Habilitanta byłaby z pewnością nazbyt jednostronnie logocentryczna, a przez to wskazująca na impas - narcystyczne zapętlenie na zachodniej sztuce potomków Europejczyków. Jednak ujęcie dr. Lipińskiego pozostaje w pełni przekonujące w ramach przyjętych przez niego założeń.

Rozdział 8 *Nowy Jork jako obraz* przynosi analizę zakorzenionej w pamięci zbiorowej zmieniającej się tkanki obrazu Ameryki, symbolizowanej przez przemiany architektoniczno-urbanistycznej struktury Dolnego Manhattanu i jej panoramy od stronu portu. Dostajemy więc skrótowy szkic zmian, począwszy od momentu, gdy Manhattan zamieszkiwany był przez

rdzenną ludność, po zaznaczone kluczowe wydarzenia: założenie Nowego Amsterdamu, przemianowanie osady na Nowy Jork, wytyczenie siatki 2028 działek i traktów w postaci 13 alei i 156 ulic w roku 1811, ustawienie Statui Wolności, aż po atak na World Trade Center (WTC) i koncepcje odbudowy. Autor skupia się szczególnie na, po pierwsze - siatce prostokątnych działek jako strukturze mitycznej, która umożliwia co prawda różnicowanie, lecz jedynie w ramach wyznaczonych współrzędnych geometrycznego wzoru, oraz po drugie – na WTC – jego wznoszeniu jako pomnika globalnego biznesu i władzy, manifestacji amerykańskiej siły i wpływu, traumie zniknięcia Twin Towers i różnorodnych projektach odbudowy. To właśnie w nich pojawiają się sprzeczności w rozumieniu amerykańskości i przekształceń w pojmowaniu American Dream. Autor zauważa głosy niektórych Amerykanów, którzy chcieliby Manhattanu nie będącego jedynie agresywnym symbolem kapitalistycznego imperializmu i by w projekcie odbudowy upomniano się o przyjazne praktyki budujące więzi społeczne. W takim myśleniu musiałyby mieć jednak miejsce myślenie o słabym podmiocie i o kruchości świata. W tym kontekście dr Lipiński zwraca uwagę m.in. na zgłoszony na konkurs rozpisany przez „New York Times” w 2002 roku projekt trzech budynków biurowych przez Petera Eisenmana. Zaproponowane biurowce w swej środkowej części zdają się chwiać, generując wrażenie niestabilności, słabości i zniszczenia, co – jak słusznie zauważa autor – aktywizuje funkcję pamiętania zamiast sublimacji w bardziej stabilną, pomnikową postać. Ostatecznie jednak w projekcie odbudowy zwyciężyła, przetwarzająca oryginalny pomysł Daniela Libeskinda wizja Davida Childsa, która – jak suponuje autor – śmiałą wizję zmieniła w fortecę chroniącą przed światem zewnętrznym, podkreślając poczucie niepewności i strach przed kolejnymi atakami w przyszłości. Realizacja ta oraz inne niezrealizowane plany pokazują konflikt co do uniwersalnego i wspólnotowego rozumienia amerykańskich mitów fundujących oraz ich wieloletnich przeobrażeń. Konfliktowość różnych wizji i rewizji amerykańskiego mitu jest kluczowym wątkiem *Zakończenia*. Atak zwolenników byłego prezydenta Donalda Trumpa, którzy splądrowali siedzibę rządu USA Habilitant widzi jako kontynuację tego, co stało się 9/11, a ponieważ tym razem atak przyszedł od wewnątrz nazywa te wydarzenia implozją Ameryki. Habilitant diagnozuje, że zamiast deklaracji fałszywej jedności nastąpiła potrzeba otwarcia agonistycznej dyskusji i pracy nad wielogłosowością. Jego zdaniem pokaz tego, jak mogłoby to wyglądać - przez utworzenie rewizjonistycznej sfery różnicy i prawdziwej wielojęzyczności dzięki oddaniu głosu osobom różnej płci, o różnym statusie rasowym, ekonomicznym i rozmawiających o rzeczach dzielących naród (m.in. broni palnej, aborcji, imigrantach) – dał Krzysztof Wodiczko, polski emigrant, w pracy *House Divided...*, wystawionej w Nowym Jorku w 2020 roku. Wodiczko udało się utworzyć „pole sporu, które

nie tyle prowadzi do wzajemnego ustalenia stanowisk, co stworzenia strefy ich wymiany” (s. 565). To ciekawe uwagi, spinające klamrą różnorodności i sprzeczności mitologię Stanów Zjednoczonych potraktować można jako zaczyn do dyskusji i wyrażenia kilku wątpliwości co różnych pomysłach interpretacyjnych dr. Lipińskiego. Nie są one w żadnym razie poważaniem jego wybitnej książki, wskazują za to na jej potencjalną długą żywotność wśród lektur dotyczących sztuki amerykańskiej z powodu ważnego waloru wzbudzania dyskusji.

Odnosząc się zatem od końca, do rzekomo wspaniałej wizji Wodiczki dawania głosu różnym ludziom, których wizerunki i słowa były wyświetlane na dwóch kopiach figury prezydenta Lincolna z waszyngtońskiego pomnika, to moim zdaniem perspektywa dopuszczania do głosu np. kobiet przez artystę-mężczyznę poprzez jego autorsko skonceptualizowany film wyświetlany na męską figurę wydaje się pomysłem ze złego snu: dopuszczaniem do głosu na własnych zasadach. Taka sytuacja z pewnością nie wskazuje na to, iż artyście udało się wykreować sytuację „politycznie egalitarną” (s. 565), jak sugeruje Autor. Jednak nie te nieliczne – przyznaję – ślady patriarchy (do których zaliczyłam też uprawomocnienie zdjęcie afroamerykańskiej artystki przez renesansowych i manierystycznych Wielkich Mistrzów z Europy) zwróciły moją szczególną uwagę. Chciałabym poddać refleksji próbę usytuowania badań autora na szerszej płaszczyźnie studiów wizualnych, a nie jedynie historii sztuki (tytuł książki nie precyzuje, iż kultura wizualna dotyczy przede wszystkim tzw. sztuki wysokiej). Plusy takiej sytuacji już podkreślałam – jest nim możliwość włączenia w narrację rzeczy, które niekoniecznie mieszczą się w historii sztuki, jak na przykład showmańskie pokazy Williama „Buffalo Billa” Cody’ego, z zawodu żołnierza, myśliwego i sprytnego przedsiębiorcy. Autor włącza ponadto do swoich analiz anonimowe fotografie, które bynajmniej nie były intencjonalnie tworzone jako „sztuka”, a nawet swoje własne reportażowe zdjęcia amerykańskich pejzaży. Dzięki temu otrzymujemy tekst nie tylko odpowiadający najbardziej wyśrubowanym regułom pisarstwa akademickiego, ale także żywą opowieść, osadzoną w realiach i osobistym doświadczeniu Ameryki przez autora. To, co wywołało moje zdumienie jest jednak usytuowanie terrorysty wśród bohaterów książki o rewizji mitologii wizualnej. O ile bowiem wcześniej przedmiotem analizy uczynił Habilitant przede wszystkim dzieła sztuki – wariacje na tle flagi, obrazu Leutze’ego, obrazów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, czy autoreprezentacji rdzennej ludności, to w rozdziale 8. wychodzi od realnego pejzażu, więc ingerencje (interwencje) w ten pejzaż także są realne, niezapśredniczone. A jedną z najbardziej spektakularnych – widzianą notabene na milionach ekranów – była opisana przez dr. Lipińskiego interwencja terrorystyczna Osamy bin Lidena.

Terminy interwencji czy ingerencji są terminami z dziedziny historii sztuki współczesnej. Autor pisze: „Atak na WTC stanowił wstrząs diagnozujący kondycję współczesnej wizualności na niemal wszystkich jej możliwych obszarach i aspektach, nieomylnie dowodząc węzłowej roli Ameryki jako obrazu – obiektu pragnienia, oscylującego między różnymi porządkami wizualności i rzeczywistości.” I dalej: >Był to zatem atak punktowy, wymierzony, jak to określił tydzień później jego inicjator i terrorystyczny przywódca Osama Bin Laden, w „amerykańskie ikony ekonomicznej i militarnej władzy, czyli w symbole-figury kondensujące jednocześnie znaczenie i praktykę.” (s. 537). Co więcej gdy chodzi o wcześniejsze artystyczne przedstawienia katastrof >[P] przełamana została również ochronna bariera pozwalająca na bezkarne i pozbawione konsekwencji fantazjowanie na temat destrukcji Nowego Jorku w kinie i na ekranach telewizorów. Nowy Jork (...) już od dziewiętnastego wieku był przedmiotem realizowanych wizualnie, a w dwudziestym stuleciu zwłaszcza w Hollywood, fantazji o jego paradoksalnym „twórczym zniszczeniu” (s. 632).< Rozumiem oczywiście, że autorowi chodziło o ukazanie jak funkcjonował mit panoramy Manhattanu przed i po ataku, ale jeśli wcześniej autor pisze o samych artystycznych rewizjach i dociera do „ataku punkowego”, który przecież także można rozumieć jako rewizję, to niedaleko tu do stwierdzeń Damiana Hirsta, który stwierdził, iż terroryści stworzyli >"visually stunning" work of art< czy stwierdzenia Karlheinz Stockhausena, że ataki na WTC były „największymi jakie można sobie wyobrazić dziełami sztuki w całym kosmosie”. Na temat dzieła 9/11 jako dzieła sztuki jest spora literatura (np. Richard Schechner, *9/11 as Avant-Garde Art?*, PMLA, Oct., 2009, Vol. 124, No. 5, pp. 1820-1829), która pokazuje iż postulat zmiany w świecie dzięki sztuce wyobrażano sobie – jak to np. określił Marinetti – przez przemoc i okrucieństwo. U dr. Lipińskiego granica między wirtualnym i realnym w ostatnim rozdziale jest płynna, gdy pisze o przełamaniu bariery jaka wiedzie od hollywoodzkich filmów katastroficznych do dzieła Osamy bin Ladena. Bo – jak twierdzi – w rezultacie 11 września skorzystano z wyobraźniowego potencjału kina, czyniąc z niego rzeczywistość. Autor dalej zajmuje się relacją rzeczywistości do fantazji i obrazu (posługując się koncepcjami Jean Baudrillarda i Slavoj Žižka), ale w istocie nie wyjaśnia co spowodowało, że jego rewizje kultury wizualnej nie obejmują innych działań niszczących porządek (np. zabójstw prezydentów czy publicznych linczów, niszczenia pomników, przemocy stróżów prawa). Autor wcześniej wspomina inny atak – pocięcie obrazu Velazqueza przez Mary Richardson w 1914 – w kontekście pracy Rebekki Belmore *Frędzle* (2008) i pokaleczonych pleców nagiej kobiety. Czy Richardson i Osama bin Laden – a w obu przypadkach Habilitant używa tego samego słowa „atak” – należą do jakiejś wspólnej kategorii performerów? Te wątpliwości z ostatniego rozdziału

spowodowały, iż zaczęłam powątpiewać nawet, czy tytuł dotyczący „rewizji wizualnej mitologii” faktycznie pokrywa się z treścią książki. Gdy Autor pisze, iż widok Nowego Jorku, ukazujący się przybywającym do USA imigrantom, „stanowił wizualne pole będące strefą przejścia między Ameryką jako sferą wyobrażeń, przyszłości i nadziei oraz jej konkretyzacją w postaci materialno-społecznej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych” wydaje się iż zapomniał o takich wydarzeniach w historii kraju jak Middle Passage. Pierwsza aukcja niewolników odbyła się jeszcze w Nowym Amsterdamie w połowie XVII wieku. Dla milionów niewolników widok panoramy Manhattanu z pewnością nie był częścią afektywnej, zbiorowej pamięci związanej z realizacją amerykańskiego snu, o której tyle pisze dr Lipiński. Przyjął bowiem w jakimś dziwnym rozdzieleniu, iż Ameryka jest krajem imigrantów i osadników (s. 513), a także obiektem marzeń turystów i artystów oraz celem i miejscem dostępu (s. 515), jednocześnie tłumacząc iż perspektywa *post-black* wydaje się przedwczesna w kraju, w którym pamięć represji jest ciągle żywa także z powodu aktualnych zdarzeń. Dlaczego zatem agonizm, który autor wprowadza na koniec swej książki, nie pojawia się na początku, gdy mity Indian i Afroamerykanów zostają skonfrontowane z mitami osadników? Odpowiedź jest stosunkowo prosta: ponieważ autor jest historykiem sztuki i obracając się w ramach swojej dyscypliny chce pisać o tradycyjnych dziełach sztuki. Dlatego konstruuje swą opowieść europocentrycznie - od barbarzyńskiego przeciwieństwa europejskiej, cywilizacji do kraju muzeów, galerii i miejsca marzeń wielu artystów. W tej linii rozumowania nie ma miejsca na cienistość wyeksportowanej nowoczesnej cywilizacji europejskiej, w której galerie z pięknymi obrazami są w istocie listkiem figowym, a sztuka miejscem podtrzymywania hierarchii rasowych, klasowych, genderowych. Dobrze widać to w rozdziale o krajobrazie, który rządzi się ideologią wzroku, odległości i oddzielenia oraz – jak pisał Denis E. Cosgrove – reprezentuje sposób, w jaki pewne klasy ludzi wyrażały siebie i swój świat czyli wyobrażony związek z naturą oraz swoją rolę społeczną i rolę innych ludzi. Jak wiadomo, rdzenna ludność Ameryki nie wytworzyła malowanych krajobrazów, a wśród milionów ludzi wyrwanych z Afryki nie znajdziemy takich, którzy by poprzez przeprawy przez Atlantyk malowali obrazy olejne na płótnie, odnosząc się do wzniesłego lęku i zachwyty oceanem. Ani takich Afrykańczyków, którzy – stanąwszy na amerykańskiej ziemi – dokonywali rewizji amerykańskiej mitologii z perspektywy historii sztuki. Z pewnością robili to inaczej, jednak dowodów na to nie znajdzie się w galeriach, gdzie mitologia dotyczy przede wszystkim klasy panującej. Porządek sztuki to sublimacja relacji przemocy i władzy; będą nam o tym opowiadać zarówno najwznioślejsze realistyczne krajobrazy amerykańskie malowane białą ręką, jak i te abstrakcyjne, Pollockowskie. Odejście od takiej perspektywy oznaczałoby wychylenie się ze strefy komfortu, rozeznanie w tym, co

robią wspólnoty i społeczności osób kolorowych, jak wygląda aktywizm (artywizm). Przykłady autoreprezentacji Indian, jakie Autor podaje w swej książce pochodzą z czasu, gdy zrozumieli czym jest idiom amerykańskiej sztuki współczesnej i zaczęli działać w tej domenie. Przemówili zatem, owszem, ale na z góry ustalonych warunkach, podobnie jak to było z dziełem Wodiczki. Tytułowa „mitologia wizualna” mogłaby bodaj wspomnieć o nieodwołanym przypadku całkowicie innego rozumienia świata, jaki stanął u podstaw mitologii Stanów Zjednoczonych, choć – rzecz jasna – nie byłaby to książka z historii sztuki, bo wszak twórczość rdzennych ludów i Afrykańczyków zaliczamy ciągle do „etnografii” (choć pojawiły się już Cultural Studies, Black Studies). Jednak my, historycy sztuki, lubimy chodzić do muzeów sztuki, a gdy pojawimy się na Manhattanie to nie po to by dokonywać refleksji nad losem rdzennej ludności i handlem niewolnikami, tylko by pójść do MoMA czy The Whitney.

Powyższe uwagi krytyczne dotyczą bardziej kryzysu dyscypliny historii sztuki (która z koneserstwa, styloznawstwa i umiejętności atrybucji wyrosła na naukę, która bierze pod uwagę kontekst społeczno-polityczny i żywo interesuje się kwestiami reprezentacji) niż samej książki dr. Filipa Lipińskiego. Historia sztuki zmienia się gwałtownie co najmniej od wyewoluowania New Art History (NAH). Wszelkie postulaty NAH zauważania klasy, płci, rasy, podważania mieszczańskiego heteroseksualnego męskiego podmiotu są w rozprawie przestrzegane, jednak nie można zapominać, iż gdy mówimy o ludności rdzennej samo słowo „sztuka” jest problematyczne. Jednocześnie zwracając uwagę na wszelkie aspekty dotyczące władzy i hierarchii oraz dokonując krytyki społecznej, Autor obraca się ciągle w kręgu swoich nawyków historyka sztuki i woli sztukę od „produkcji kulturalnej” składającą się na mitologię wizualną. Demitologizacja, jaką referuje, jest więc także meta-tekstem, demitologizacją dokonaną przez naukowca o konkretnie usytuowanej wiedzy, urodzonego w Europie Środkowej, dla którego subiektywnie (bo bynajmniej nie obiektywnie i powszechnie – jak próbuje nas przekonać) kraj ten symbolizuje „nadzieje, marzenia i pragnienia” (s. 21). W świetle takiej perspektywy tym bardziej cenne są wszelkie europejskie porównania i zdefiniowana nieomal misjonarsko rola polskiego artysty-emigranta, który pokazuje Amerykanom, co powinni robić. To zatem nie tylko rozległa erudycja i bibliografia, przemyślana bibliografia, ale także *situated knowledge*, wyraźne lokowanie się narratora, stanowi o naukowej uczciwości omawianej książki. Praca bowiem, będąca w nurcie krytycznym i demaskatorskim względem amerykańskiej mitologii, ukazuje przez takie auto-refleksyjne elementy własne uwikłanie w budowanie mitologii Stanów Zjednoczonych (nawet wówczas, gdy autor robi to nie do końca świadomie).

Kontynuując dalej myśl o szybkich przewartościowaniach historycznych dziejących się na ulicach i w mass mediach, za którymi często nie nadąża refleksja naukowa, zwróciłabym jeszcze uwagę na kwestię nazewnictwa. W związku z licznymi wątkami „odmyślającymi” dawne historie spodziewałam się, że poddane zostanie refleksji brzmienie imienia przywódcy ludu Hunkpapa Lakota. Autor doszedł zapewne do wniosku, że skoro imię Sitting Bull jest tłumaczeniem z języka lakota, to on także dokona tłumaczenia, a właściwie odniesie się do polskiej tradycji nazewnicznej (np. książki Marka Fiedlera *Siedzący Byk* czy do polskiego tłumaczenia książki Roberta Utleya). „Siedzący Byk” jest faktycznie umocowany w polskiej kulturze; jednak brak refleksji nad rdzennymi imionami zaskakuje. Nie da się ukryć, iż prawdziwe imię wodza brzmiało (mniej więcej) Tatanka Iyotake, a zmiana imienia miała charakter unifikujący z amerykańską kulturą i nie była gestem neutralnym, a przemocowym. Nie zmienia tego nawet fakt, że Tatanka Iyotake występował jako Sitting Bull, więc teoretycznie zgodził się na nowe miano. Nie trzeba dodawać, iż dzieci w szkołach były karane za używanie swoich rdzennych języków oraz imion. Per analogiam, nawet po wojnie, ocaleni Żydzi zmieniali w Polsce swoje nazwiska na bardziej polskobrzmiące, bojąc się pogromów i powracali do swych pierwotnych nazwisk dopiero po emigracji do Izraela.

Początkowo w czasie lektury wątpliwość językową wzbudził ponadto zwrot „splecione w percytacyjnym uścisku obrazu” (s. 282), ze względu na stworzenie neologizmu od angielskiego słowa „percitation”. Jednak choć słowo percytacja (oznaczające zaskakującą sekwencję myślenia o czymś i przypadkowego napotkanie tego wkrótce potem) nie istnieje w języku polskim, to użycie go wskazuje, iż tłumaczenie obcej kultury oznacza nieodwołalnie uczenie się obcego języka. Użycie tego słowa w kontekście pamięci zakotwiczonej w krajobrazie było więc, jak mi się wydawało na tym etapie lektury – choć niefortunne gdy chodzi o język polski, szczęśliwe gdy chodzi o wydobywanie sensu z obrazu. Zdanie jednak diametralnie zmieniłam także gdy chodzi o jego dłuższe zadomowienie się w języku polskim, gdy okazało się, że sens tego określenia szczególnie ciekawie wydobyl Autor pisząc o ramowaniu wstecznym i anachronicznej optyce w kontekście porównań fotograficznej panoramy patetycznych ruin Ground Zero do widoku Wielkiego Kanionu na obrazie Thomasa Morana. Ostatecznie percytacyjne widzenie wybrzmiewa najsilniej w omówieniu kuratorowanej przez Petera Eleeya w dziesiątą rocznicę ataków na WTC wystawy *September 11* w MoMA P.S.1. Mieliśmy tu bowiem „widma powracające z przyszłości” (s. 548), gdyż autor omawia prace stanowiące niejako niejasne „przeczcucie” tego, co się stanie (Diany Arbus z lat 50., Barbary Kruger z lat 90. i Christo z lat 60.). Jak sam autor napisał o projekcie Christo opakowania budynków Dolnego Manhattanu jest to „bandaż owinięty wokół dopiero mającego nadejść zniknięcia, pod

którym goją się rany Nowego Jorku jako rozbitego obrazu-mitu”. Nie mam wątpliwości, że to co wydało się początkowo manierą użycia angielskiej kalki językowej okazało się w rezultacie znakomitym pomysłem stworzenia w języku polskim słowa, który ma szansę być używane w badaniach także nad sztuką polską. Taką tłumaczeniową inwencyjnością wykazano się w swoim czasie także dokonując śmiałej introdukcji do języka polskiego słowa „preposteryjność”, która okazała się trwałym i szczęśliwym przeszczepem (zrobił to, o ile się nie mylę – prof. Stanisław Czekalski). Percytacja i preposteryjność staną się zapewne w przyszłości jeszcze bardziej popularnymi słowami nie tylko w nurcie studiów pamięciowych, ale także w rozwijającym się nurcie badań heterotemporalnych, nie operujących na jednoliniowej idei czasu ze strzałką w przód.

Dr Filip Lipiński obok znakomitej monografii jest też autorem wielu ważnych tekstów naukowych, publikowanych zarówno w monografiach, jak i drukowanych jako artykuły w czasopiśmie. Dla przykładu *Przejścia: między obiektem, obrazem i słowem w powojennej sztuce amerykańskiej*, w: *Od Black Mountain Collage do Pop-Artu. Powojenna sztuka amerykańska i dokumenty z Archiv der Avantgarden* (red. P. Strożek, Sopot 2021) to refleksja nad drezdeńską kolekcją Archiv der Avantgarden. Jak napisał Autor, zbiory te pozwalają prześledzić fascynującą, powojenną historię sztuki amerykańskiej w sposób nieoczywisty, gdyż są to artystyczne i kulturowe parerga, dzieła mniej lub prawie w ogóle nie znane, które jednak przez swą różnorodność ukazują ogromny obszar heterogenicznych praktyk artystycznych w sztuce Stanów Zjednoczonych od lat 40. do 70. oraz problemów zajmujące artystów amerykańskich po wyczerpaniu się języka abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Wybór analizowanych dzieł, oscylujących pomiędzy rzeczą, obrazem i tekstem jest właśnie taką nieoczywistą, dokonaną jakby z tylnego rzędu, analizą (począwszy od wczesnych rysunków Willema de Kooninga, po „pudełkową” książkę artystyczną-katalog, wydany z okazji wystawy grafik Jaspiera Johnsa w Städtisches Museum Mönchengladbach oraz neo-awangardowe filmy), pozwalającą zobaczyć nie spenetrowane jeszcze tropy amerykańskiej historii sztuki oraz relacje ze sztuką polską. Niezwykle interesujący jest tekst *Official and Unofficial Introductions: the Reception of American Art in Communist Poland*, w: *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, ed. C. Hopkins Claudia, W. I. Boyd, New York-London 2020, s. 521-532), który jest też rodzajem wstępu do serii tłumaczeń tekstów wybitnych polskich autorów wypowiadających się o sztuce amerykańskiej (S. Morawski, M. Porębski, T. Kantor, W. Skrodzki, J. Ludwiński, U. Czartoryska, P. Piotrowski, S. Magala). Ta zwięzła synteza przynosi wiele pracowicie zebranych informacji i

trafnych spostrzeżeń dotyczących zainteresowania sztuką amerykańską w czasie zimnej wojny. Z kolei „Wartość ekspozycyjna”: artystyczno-kuratorskie praktyki Louise Lawler, w: *Artysta/kurator*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2019, s. 173-187, to studium wielorakich praktyk Lawler o ostrzu krytycznym, bynajmniej nie ograniczający się do najbardziej opisywanej strategii takiego kadrowania fotografii, by wydobyć skrywane hierarchie waloryzowania sztuki (m.in. przez spekulacje finansowe, politykę instytucjonalną). Autor zauważa wnikliwie także w jaki sposób artystka komentuje swoje własne uwikłanie w świat sztuki, który krytykuje. Urozmaiceniem, ze względu na skupienie się głównie na sztuce amerykańskiej, jest artykuł o znanym polskim konceptualizującym fotografie i filmowcu Józefie Robakowskim (*Układy scalone: energia jako synergia w sztuce Józefa Robakowskiego*, w: *Józef Robakowski. Bacność! Wysokie napięcie !*, red. M. Piłakowska, E. Chorzępa, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2018, s. 34-57). Tekst ten skupia się na problemie energii, jaka fascynowała wielu konceptualnych artystów, m.in. z powodu lęku, by nie popaść w akademizm. Dr Lipiński wydobywa te wątki w twórczości łódzkiego artysty, które z niepoddającej się werbalnym definicjom energii czyni rodzaj manifestu. Artykuł o Robakowskim nie jest jednak jedynym, gdy chodzi o zainteresowania dr. Lipińskiego sztuką nie-amerykańską. Zajmował się także twórczością poznańskich artystów: Izabeli Gustowskiej, Andrzeja Okińczyca, Jerzego Piotrowicza oraz generalnie poznańską sceną artystyczną, a także kwestią relacji pomiędzy sztuką a kinem. Z kolei w artykule *The Polish Connection. Cercle et Carré and the Avant-Garde in Poland* (w: *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, ed. L. Boland, Athens 2013, s. 292-306) Habilitant zajmuje się kręgiem polskiej przedwojennej awangardy związanej ze sztuką abstrakcyjną, w tym przede wszystkim – Henrykiem Stażewskim oraz Strzemińskim i bezcenną kolekcją Muzeum Sztuki w Łodzi.

Podsumowując wysoką wartość naukową wszystkich artykułów (nie tylko tych wzmiankowanych w niniejszej recenzji) trzeba zatem dodatkowo zauważyć, iż jakości towarzyszy szeroka perspektywa i różnorodność tematyczna.

Jeśli chodzi o działalność poza-publicacyjną, Habilitant wykładał w licznych ośrodkach naukowych – miał wykłady gościnne na wydziałach anglistyki: UAM w Poznaniu i UW w Warszawie, a ponadto w Muzeum Narodowym w Poznaniu oraz na konferencjach w Polsce i za granicą. Uczestniczył w grantie roku grantie badawczym pt. *Polskie dokumentalne filmy o sztuce, 1945-1989*, przyznany (2012-2015) w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (kierownik: prof. dr hab. Piotr Juskiewicz). Jest ponadto stypendystą Fundacji

Kosciuszkowskiej (2019), w ramach którego prowadził badania w Getty Research Institute w Los Angeles. Jest członkiem Zespołu Redakcyjnego [Editorial Board] czasopisma „Art in Translation” publikowanego przez Taylor&Francis, Routledge oraz od 2020 zastępcą redaktora naczelnego „Artium Quaestiones”. Praca dydaktyczna to głównie działalność w Instytucie Historii Sztuki UAM, gdzie od 2010 roku dr Lipiński prowadzi zajęcia jako adiunkt (wykłady i ćwiczenia kursowe, ćwiczenia terenowe, seminaria). Prowadził też zajęcia zleczone na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa oraz School of Form (SWPS) w Poznaniu. Habilitant ma ponadto na swoim koncie wiele artykułów i wykładów popularyzujących naukę.

Podsumowując, nie mam wątpliwości, że główne osiągnięcie naukowe *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* to praca wybitna, spełniająca – wraz z licznymi znakomitymi artykułami i inną działalnością naukową – z dużą nadwyżką wymagania stawiane osobom ubiegające się o stopień doktora habilitowanego. Jego dorobek jest wszechstronny, wnikliwy i międzynarodowy. Z tych powodów bez żadnych wątpliwości i z pełnym przekonaniem wnoszę o nadanie dr. Filipowi Lipińskiemu tytułu doktora habilitowanego nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.

