

Dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP

Poznań, 05.02.2020

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa,

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,

Al. Marcinkowskiego 29,

60-475 Poznań

**Recenzja rozprawy doktorskiej pt. „Brak. Zagadnienia nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997 - 2010”**

Przedłożona do recenzji praca doktorska Pani mgr Katarzyny Oczkowskiej pt. „Brak. Zagadnienia nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997 - 2010” dotyczy prac Agnieszki Brzeżańskiej (*How To Shine In Public*, 1997-98), Anety Grzeszykowskiej (*Album*, 2004) oraz Ireny Kalickiej (*Fototeatrzyk domowy*, 2009-2010). Praca podzielona jest na dwie części: teoretyczną i analityczną. Dwa rozdziały składające się na pierwszą część dotyczą teorii: pierwszy problematyki braku w kontekście fotografii, drugi – teorii psychoanalitycznych oraz ich krytycznych interpretacji. Trzy pozostałe rozdziały poświęcone są analizie poszczególnych cykli fotograficznych, będących tematem pracy. Cykle te zostają omówione w kontekście teorii psychoanalitycznych, ze szczególnym uwzględnieniem psychoanalitycznej teorii kina, a także krytyki samej psychoanalizy: teorii feministycznych oraz schizoanalizy.

Autorka stawia tezę, że w pracach tych ujawnia się możliwość doświadczenia spojrzenia jako *objet petit a*, a także ma miejsce propozycja podmiotowo-politycznej transformacji. Teza ta sformułowana jest w zasadzie bardzo ogólnie i od razu można zauważyć, że jest to praca z przyjętą z góry tezą, zaś przeprowadzone w późniejszej części analizy nie wzbudzają raczej wątpliwości, co do jej słuszności.

Tytułowy brak, jak wyjaśnia doktorantka we wstępie, nie odnosi się tylko do nieobecności, nieistnienia czegoś, nicości, ale także do wady, defektu, elementów niepotrzebnych. W odniesieniu do analizowanych cykli pojęcie to oznacza zarówno nieistnienie czegoś, jak w *Albumie* Grzeszykowskiej, ale też celowy defekt, jak to dzieje się w pracach Brzeżańskiej oraz Kalickiej. W ujęciu psychoanalitycznym, jak pisze Oczkowska, „nieobecność ulokowana w samym centrum podmiotowego doświadczenia, zyskuje możliwość wizualnego manifestowania się pod postacią zniekształconego spojrzenia jako *objet petit a*” (s. 7). Takie zniekształcenia czy luki wymagają, jak deklaruje autorka za Žižkiem, „patrzenia z ukosa”. Ów brak zyskuje

zatem, w opinii doktorantki, „rewolucyjny potencjał stawiania się [chciałoby się zapytać – czym?], który w psychoanalizie – jak kontynuuje autorka – w pewnym momencie napotyka wyrażny opór, związany z koniecznością akceptacji konstytutywnej nieobecności” (s. 8). Wiąż w pracy doktorkiej pani Oczkowskiej mamy do czynienia z tego rodzaju dość ogólnymi stwierdzeniami, co powoduje problem z uchwyceniem szczegółowych argumentów potwierdzających tezy pracy. Prawdopodobnie problem wynika też z tego, że autorka porusza się – trzeba jej oddać, że sprawnie – po bardzo szerokim obszarze psychoanalizy teorii, filozofii, krytyki literackiej, psychoanalizy teorii filmu czy krytyki i teorii feministycznej, w tym dyskursu z obszaru *Écriture féminine*, który w kontekście teorii postfeministycznych wydaje się już dość mocno przebrzmiały, zaś wszystkie te teorie warunkują też same analizy. I choć niektóre z nich wchodzą ze sobą w konflikt, to w przypadku analiz, autorka zongluje nimi dość dowolnie, biorąc z nich te elementy, które akurat pasują do omawianych w danym momencie prac, nie zauważając niestety pojawiających się między nimi sprzeczności. Następny, związany z poruszoną powyżej kwestią, problemem jest to, że w zasadzie analizowane prace zdają się być ilustracjami określonych teorii, autorka nie wchodzi w szczególne analizy tych elementów, które do owych teorii nie pasują. Tym samym ich analiza wydaje się zdecydowanie zubożona. Brakuje zresztą przedstawienia obranej metodologii, która pomogłaby w usystematyzowaniu przeprowadzonych analiz.

Najmniej wątpliwości budzi rozdział pierwszy poświęcony relacji pomiędzy fotografią, przedstawieniem, wskazując, że to właśnie fotografia jest medium, w którym nieobecność przedstawieniem a nieobecnością. Autorka przywołuje tu rozważania dotyczące reprezentacji i manifestuje się w sposób szczególny. Przywołane zostają tu między innymi rozważania Willema Flussera, według którego fotografie pełnią rolę wytwarzających projekcje ekranów i pełnią funkcję abstrakcji trzeciego stopnia. Pojawia się tu też kwestia zaniżu rzeczywistości oraz jej przemiany w obraz. Następnie autorka wskazuje na rozważania Susan Sontag traktujące fotografie jako pseudooobecność a zarazem świadectwo nieobecności. Autorka przypomina też jedną z tez Sontag, że fotografię można traktować jako sztukę załobną. Jeśli chodzi o odniesienia do śmierci przywołany zostaje również Roland Barthes. W kontekście tych rozważań autorka podkreśla wielokrotnie związek fotografii z nieobecnością. (s. 35). Refleksja Barthesa zostaje poddana, jak deklaruje Oczkowska, dekonstrukcji w kontekście *Estetyki fotografii* François Soulaage’a i pojawiającego się w niej pojęcia „to-co-zostało-odegrane”. Przywołane zostają tu kwestie inscenizacji oraz związków fotografii z teatrem. Także w tym rozumieniu fotografia stanowi dowód utraty, zaś estetyka fotografii jest estetyką tego, co pozostaje po stracie (s. 38). Podobnie dzieje się u Baudrillarda, który w centrum

fotograficznego obrazu dostrzega figurę nieobecności, nicości i nierzeczywistości. Autorka odnosi się tu również do nicości u Lacana, przywołując między innymi rozważania Slavoj Žižka. Reasumując, rozdział wydaje się dość dogłębnym przebadaniem problematyki braku, nicości, nieobecności w kontekście fotografii. Brakuje jednak podsumowania, które wskazałoby, w jaki sposób rozważania te zostaną wykorzystane w dalszej części pracy i jak się mają do postawionej w pracy tezy.

W następnym rozdziale zatytułowanym „Od psychoanalizy do *écriture féminine*, czyli spojrzenie z fotografii” autorka prezentuje wybrane tezy z obszaru psychoanalizy, psychoanalitycznej teorii kina, teorii feministycznych oraz krytycznego namysłu nad psychoanalizą. Zależy jej, jak zadeklarowała na wstępie, na przybliżeniu psychoanalitycznej teorii spojrzenia jako *objet petit a*. Przeplatają się tu więc fragmenty odnoszące się zarówno do Lacana, jak i do psychoanalitycznej teorii kina, m.in. Slavoj Žižka czy Todda McGowana, a dodatkowo autorka włącza w to odniesienia do refleksji Susan Sontag na temat związków fotografii i filmu. Tym samym rozdział jawi się jako nieco chaotyczny, łączący w sobie różne dyskursy, nie tylko z obszaru samej psychoanalizy. W pewnym sensie tłumaczy autorkę deklaracja, w której wskazuje na próbę łączenia tych różnych wątków. Pisze ona, że obierając różnorodne ujęcia nieobecności, konstytuujące fotograficzne medium, które zostały przedstawione w poprzednim rozdziale, zmierza do wykazania „jak ową nieobecność można rozważyć za pomocą narzędzi psychoanalitycznych”, gdyż fotografia, według niej, „posiada potencjał manifestowania spojrzenia jako *objet petit a*” (s. 58). Można jednak postawić tutaj zarzut, że te narzędzia psychoanalityczne traktowane są bardzo dowolnie, brakuje jasnego wskazania, które z nich będą dla autorki użyteczne i dlaczego. Pojawiają się w tym rozdziale też drobne błędy, jak na przykład nieprawidłowo zapisane nazwisko Siegfrieda Kracauera (s. 62). Problematiczne jest też korzystanie z psychoanalitycznej teorii kina do analiz fotografii, choć jak chce autorka, w przywołanych przez nią teoriach udaje się przekroczyć istniejący między nimi antagonizm. Zaznacza, co prawda, że nie chodzi jej o proste przeniesienie filmowych kategorii do obszaru fotografii, ale o „reinterpretację tego, jak spojrzenie w formie *objet petit a* może manifestować się w kinie, a jak za pośrednictwem zdjęć”, czy inaczej: „w jaki sposób spojrzenie kierowane jest na nas przez obraz-czas” (s. 65). Ten potencjał manifestowania się spojrzenia zarówno w kinie, jak i fotografii, świadczy, jak pisze Oczkowska, o radykalnym charakterze tych mediów oraz możliwości przejścia od podmiotu ideologicznego do politycznego w sensie zakwestionowania porządku symbolicznego. Jak jednak rozumiana jest sama polityczność – tego już autorka szczegółowo nie wyjaśnia. W dalszej części rozdziału doktorantka przybliży feministyczną dekonstrukcję psychoanalizy,

odwołując się między innymi do takich autorek jak Hélène Cixous czy Lucy Irigaray. Pojawiają się więc teorie, które są krytyczne wobec wielu przywołanych wcześniej założeń Lacana. Na marginesie, należy wskazać tu na niezrozumiałe zdanie (s. 72): „Pisarstwo Cixous, nielogiczne, gdyż to raczej postfeministyczne dyskursy mogły stanowić pokłosie pisarstwa Cixous. Autorka zdaje sobie sprawę z historyczności koncepcji francuskiego feminizmu, z wiążącego się z nim esencjalizmu, ale deklaruje, że można podjąć próby ich przepisania. Czy jest to jednak w ogóle możliwe i czy teorie te są obecnie użyteczne – stanowi osobny problem. Czy wciąż bowiem można mówić o nieistnieniu kobiety w porządku symbolicznym, o braku jej podmiotowości i języka? Czy te rozważania mogą w ogóle cokolwiek jeszcze wnosić do współczesnej krytyki literackiej i artystycznej? Czy ich ciągle przywoływanie nie jest wyważaniem otwartych drzwi? Pani Oczkowska deklaruje w dalszej części rozdziału, że chce dokonać mariażu feministycznej dekonstrukcji psychoanalizy oraz teorii spojrzenia jako *objet petit a*, poprzez sięganie do kategorii okulocentryzmu oraz skopofilii. Przywołany zostaje tu znany esej Laury Mulvey o przyjemności wzrokowej i kinie narracyjnym. Jej rozważania połączone są z rozważaniami Lucy Irigaray. Według tej ostatniej autorki oraz według Helène Cixous, to, że kobieta stanowi granicę Symbolicznego, jest źródłem jej siły oraz umożliwiania akty filozoficznej czy artystycznej dywersji i, jak deklaruje autorka pracy, to właśnie w tej perspektywie będzie analizowała wybrane cykle fotograficzne, które, cytując: „staną się metaforą nie tylko spotkania ze spojrzeniem jako *objet petit a*, ale również metaforą spojrzenia z perspektywy feministycznej dekonstrukcji psychoanalizy”. (s. 82). Pojawia się tu jednak następująca wątpliwość – czy dekonstrukcji nie powinna zostać poddana w tym kontekście sama teoria *objet petit a*? Choć autorka pisze o próbie jej feministycznego „wyczyszczenia” i spojrzeniu na nią z ukosa, nie do końca wiadomo, w jaki sposób ma to nastąpić. Ponadto w przywołanym fragmencie doktorantka wciąż pisze o kobiecie w liczbie pojedynczej, a więc jako o figurze uniwersalnej. Klóci się z tym przywołana wcześniejsza teoria „wiedzy usytuowanej” Donny Haraway. Czy więc faktycznie teorie Irigaray i Cixous mają szansę zostać w tej perspektywie przepisane, czy jest możliwe przezwycięzenie ich esencjonalizmu?

Pierwszy analizowany cykl to praca *How To Shine In Public* Agnieszki Brzezańskiej. Artystka w przywołanych fotografiach w miejscu swojego wizerunku, ale też na zdjęciach ukazujących pejzaże dokonała wydrapania świetlistej plamy. Wszystkie zdjęcia zostały wykonane podczas pobytu Brzezańskiej w Japonii i Oczkowska odnosi je do fotografii domowej. Analizuje je w kontekście fotografii, której podstawowym elementem jest światło a także odwrócenia relacji spojrzenia między podmiotem a przedmiotem. Pojawia się tu kwestia usytuowania artystki

pochodzącej z Europy Środkowo-Wschodniej, wykonującej zdjęcia jako cudzoziemka i przyglądającej się japońskiej – patriarchalnej kulturze. W tym momencie można odeprzeć postawiony wcześniej zarzut, że autorka rozprawy traktuje kobietę jako figurę uniwersalną. Mniej interesują ją zdjęcia ukazujące tokijską rzeczywistość oraz pejzaże, a więc te, w których nie pojawiają się ludzkie figury. Mniej pasują one bowiem do przywołanych w pracy teorii. Tymczasem, jeśli cykl stanowi całość a podkreśla to również forma albumu, w którym prezentowane są zdjęcia, to należałoby konsekwentnie przeanalizować nie tylko te zdjęcia, gdzie artystka wydrapuje świetlną plamę w miejscu swojego wizerunku, ale też fotografie, w których świetlna plama przypomina słońce, gwiazdę czy jakiś rozbłysk światła na niebie. Jeśli bowiem przyjąć, że celem pracy jest, jak pisze Oczkowska, zasłanianie, to, co w przypadku zdjęć pejzażowych podlega zasłonięciu? W ten sposób prowadzona analiza nie bierze jako punktu wyjścia samych prac a interesujące autorkę teorie, dlatego też pewne aspekty tego cyklu umykają jej uwadze. Drażni przyjęta przez doktorantkę metoda interpretacyjna, w której analizy rozpoczynają się od przywołania fragmentów teorii, co potwierdza, że niestety prace traktowane są w zasadzie jako ich ilustracje. Przez to też niektóre fragmenty wydają się urwane, jak choćby ten dotyczący skrajnego seksizmu w japońskiej kulturze (s. 98). Można jednak zapytać, czy ten skrajny seksizm został w fotografiach Brzeżańskiej ujawniony? Dalej Oczkowska wskazuje, że wydrapania na powierzchni fotografii wskazują na obecność *fotografującego* spojrzenia z zewnątrz, poprzez które konstruowana jest tożsamość. Autorka zwraca uwagę na kwestię odwracania spojrzenia oraz uchwycenia go poprzez zniekształcenie, jak dzieje się to w pornografii. Jednak wątpliwości rodzi porównanie cyklu Brzeżańskiej do pornografii tylko ze względu na gest wydrapania, który można porównać z gestem cenzorskim. To zasłonięcie przesuwając akcent w stronę produkcji fantazji, jak wskazuje autorka, a także dokonuje uwidocznienia samego spojrzenia. Konkludując omawiany fragment Oczkowska pisze: „W cyklu Brzeżańskiej nadmiarowa wobec rzeczywistości społecznej jest kobieta jako inna [chodzi o autorkę cyklu], również jako inna rasowo i kulturowo. Artystka dosłownie ‘naświetla’ ów nadmiar, związany z fantazją, dotyczącą pozycji kobiet w fallocentrycznych społeczeństwach, a zwłaszcza pozycji kobiet w skrajnie seksistowskiej Japonii” (s. 101). Gdyby jednak przyjąć taką interpretację, to wciąż niejasne jawi się w tym cyklu znaczenie fotografii pejzażowych. Autorka pracy stosuje w dalszej części rozważań błyskotliwą figurę retoryczną, jaką jest porównanie świetlistych wydrapań do słów Helene Cixous: „Gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem” w kontekście wyłaniania się nieobecnego w porządku Symbolicznym podmiotu kobiecego, jak i uwolnienia kobiecego pragnienia. Mowa jest tu o „ucieleśnionym świetle”, zaś tytuł cyklu „Jak świecić w przestrzeni publicznej” autorka

odczytuje jako odpowiedz, „jak podmiot kobiecy, a więc podmiot polityczny wkracza w strukturę Symbolicznego, wykorzystując narzędzia fallogocentrycznego dyskursu do znoszenia jego samego. Bowiem światło, traci tutaj swój metafizyczny wymiar na rzecz czystej fizyczności – fizyczności ciała i fizyczności fotografii” (s. 103, 104). I choć można przyjąć taką interpretację, prowokuje ona, aby zapytać, co światadczy o tym „ucieleśnieniu światła” i czy faktycznie fizyczny gest wydrapania fotografii pozwala mówić w odniesieniu do całego cyklu o fizyczności ciała? Nie wiemy przecież nawet, czy to wydrapanie nastąpiło przy użyciu paznokci czy przy użyciu jakiegoś ostrego przedmiotu, na przykład noża czy zyletki, może więc zostało wykonane jako efekt mechaniczny (a kontekście namysłu nad ucieleśnieniem ma to znaczenie). Według autorki rozprawy w cyklu Brzezańskiej „zmienia się pozycja kobiety jako mówiącej swoim językiem, lecz także adresist(ka) jej wypowiedzi” (s. 104). Tu jednak znówu pojawia się problem z uniwersalizowaniem „kobiety”, bo jeśli autorka tej interpretacji ma na myśli artystkę to, co można powiedzieć o innych kobietach ukazanych na zdjęciach? Raczej tak samo jak przedstawieni na fotografiach mężczyźni nie mówią one „swoim językiem”. Można więc zapytać, kim są w przypadku, kiedy stają się również adresat(kami) wypowiedzi artystki?

Następny rozdział dotyczy *Albumu* Anety Grzeszykowskiej, a więc pracy, w której użyła ona prywatnych zdjęć, których sama była bohaterką – od niemowlęctwa po okres dorosłości, ale dokonała wymazania z nich własnego wizerunku. W centrum tego domowego albumu tkwi, jak pisze Oczkowska, fotograficzna nieobecność (s. 107). Część zdjęć ukazuje jedynie jej matkę lub ojca, inne prezentują puste przestrzenie, jeszcze inne ukazują grupy, w których można domyślać się nieobecności postaci artystki. Warto podkreślić, że jest to jedna z ciekawszych prac Grzeszykowskiej analizująca fotograficzne medium oraz rodzinne i społeczne relacje, w których wzrastamy. Oczkowska plasuje *Album* w obrębie sztuki postprodukcyjnej, ale też w kontekście kategorii niesamowitego (*das Unheimliche*) – za innymi interpretatorami tej pracy. Ta niesamowitość staje się w tym przypadku – w myśl rozważań Freuda – formą grozy, która odsyła do tego, co dobrze znane; zaś w kontekście Lacana autorka wskazuje na znaczenie Grzeszykowskiej nie mają wypetniać braku, ale manifestować jego konstytutywną dla rozbicia dobrze znanej „domowej” rzeczywistości” (s. 120). Według doktorantki, prace Realnego, gdzie dochodzi do zatarcia obszaru między „psychicznym” a „rzeczywistym” oraz fantazję na rzecz dostrzeżenia wybrakowania, fundującego porządek społeczny oraz Innego, który nie posiada tego, co miałoby zaspokoić pragnienie podmiotu” (s. 122). A przecież *Album* prowokuje widza do fantazji – wyobrażania sobie dziecka czy młodego człowieka, które

wypełnia puste miejsca na zdjęciach. Fotografie pozwalają na fantazję dotyczącą rodzinnych relacji, czułych gestów, nieobecnego obiektu, który jawi się jako obiekt miłości. Wydaje się, że sama artystka, aby dostrzec relacje ujawnione na fotografiach, dokonała wymazania swojego wizerunku, aby zobaczyć innych, ich gesty i spojrzenia skierowane w jej stronę, ale też miejsca, w których była sytuowana jako dziecko czy już jako dziewczynka i nastolatka. Wydaje się, że właśnie fantazja sprowokowała artystkę do stworzenia *Albumu*, aby dostrzec nie siebie jako centrum spojrzenia, ale innych, którzy ją otaczali i fotografowali a zarazem na nią spoglądali. Oczywiście w tym miejscu można zgodzić się z Oczkowską, która wskazuje na to, że w cyklu mamy do czynienia z wyłonieniem się spojrzenia w formie *objet petit a*. Doktorantka odczytuje gest Grzeszykowskiej, „która w centrum wizualnego doświadczenia sytuuje plamę nieobecności, pozostałą po dosłownym wymazaniu swego wizerunku” jako polityczny. Jest to zwrot w stronę nieobecności w polu widzenia, co staje się wyzwaniem wobec zwykłego porządku patrzenia. Czy jednak ma rację Oczkowska, pisząc, że *objet petit a* zostaje wyeksponowany w formie „plamy po Grzeszykowskiej”? Bo jeśli tak, czy wobec tego sama artystka (i nieobecność jej wizerunku) staje się dla siebie obiektem pragnienia? Czy można powiedzieć, jak pisze Oczkowska, że gest wymazania swojego wizerunku „staje się rodzajem wizualizacji Lacanowskiej teorii” (s. 126)? Bo, czy jakakolwiek praca artystyczna tworzona jest jako wizualizacja jakiegokolwiek teorii? Wydaje się to dużo bardziej skomplikowane. Zaś ten niejasny fragment nie wyjaśnia też, w jaki sposób mamy tu do czynienia z, cytując: „Kwintesencją polityczności psychoanalizy – przejściem od podmiotu ideologicznego do podmiotu politycznego”. Ów polityczny gest ma też polegać, według autorki, na zakwestionowaniu funkcjonowania w ramach struktur rodzinnych, a więc elementarnej komórki porządku społecznego oraz podważenie swojego statusu i relacji społecznych, jako radykalna odpowiedź na nieustanne żądanie Innego” (s. 126). Oczywiście, to znowu jest kwestia interpretacji, ale wydaje się, że Grzeszykowska właśnie uwidoczniała te relacje, wymazując siebie, pokazała ich strukturę, związane z nimi konwencje i gesty oraz charakterystyczne dla nich przestrzenie. Gdyby była obecna na zdjęciach na tę strukturę nie zwrócilibyśmy uwagi, gdyż byłyby to po prostu konwencjonalne fotografie z rodzinnego albumu. Zastanawia więc taka interpretacja *Albumu*, która nie bierze pod uwagę możliwości interpretacji tej pracy w kontekście fazy lustra. Podmiotowość rodzi się poprzez oddzielenie od Innego i dostrzeżenie siebie jako osobnego ja. W tym przypadku, wydaje się, że Grzeszykowska nie tyle chce zobaczyć siebie, ile swoich własnych, bliskich Innych i dlatego dokonuje wymazania własnego wizerunku, a więc właśnie oddzielenia się od nich. Trudno więc mówić tu o podważeniu relacji społecznych, gdyż gest wymazania służy raczej ich

uwidocznieniu. Tymczasem Oczkowska wiąże *Album* z agresją czy też autoagresją oraz wskazuje na kwestionowanie relacji rodzinnych poprzez stawianie się przez artystkę współczesną Antygona w kontekście tekstu Judith Butler analizującej bohaterkę Sofoklesa jako emblemat „heteroseksualnej fatalności” i zakazu kazirodztwa. Prawdę mówiąc trudno te rozwiązania powiązać z *Albumem* Grzeszykowskiej, zwłaszcza, że gdyby fotografia faktycznie kwestionowała pozycję kobiety w ramach Symbolicznego, to musiałaby wymazać też własną matkę. Tymczasem pojawia się ona w cyklu zdjęć a jej figura odgrywa w nim znaczącą rolę, jak choćby w przypadku zdjęć, które ukazuje ją całującą pustą przestrzeń. Tymczasem rozwiązania kończące rozdział dotyczące Antygony i zakazu incestu, w zasadzie nic nie wnoszą do interpretacji tej pracy. Brakuje tu też jakiegoś, choć krótkiego, podsumowania całego rozdziału.

Ostatni rozdział traktujący o *Fototeatrzyku domowym* Ireny Kalickiej rozpoczyna ją rozważania na temat subwersywnego potencjału performansu(ów) wobec struktur społecznych, instytucjonalnych i politycznych. W tym kontekście Oczkowska chce rozpatrywać psychoanalizę w kategoriach performatywności, zaś proces psychoanalityczny postrzegać w ramach performatywnego zdarzenia. Według niej, psychoanaliza, podobnie jak performans „nabiera politycznego rysu o charakterze himinalnym, związanym, między innymi, z transgresją struktur społecznych” (s. 135). Dopiero po tych rozważaniach pojawia się opis cyklu Kalickiej, który jawi się jako „przetysowany spektakl, wchodzenie w rolę, pozowanie i kulturowe cytowania”. Artystka, jak pisze Oczkowska, „porusza się na przecięciu estetyki improwizacji, dokumentalnego charakteru zdjęć, poetyki fragmentu, niedoskonałości, zakłócenia oraz kreatywności” (s. 138). Mamy tu do czynienia z poruszeniem się „na przecięciu afirmacji i krytyki teatralności”. Konstatacje te są jak najbardziej słuszne. Autorka wskazuje również na celowe podkreślanie estetyki fotografii domowej. Zwraca też uwagę, że w cyklu mamy do czynienia z przetysowanym „odgrzywanym poz, gestów, zachowań konstytuujących strukturę symboliczną” (s. 145). Niemżliwe jest jednak, jak pisze, wyjście poza tę strukturę, a jedynie negocjowanie pozycji i przesuwanie akcentów w jej ramach. Nie chodzi więc – jak kontynuuje doktorantka – o stworzenie przestrzeni buntu, „ale ruch wykraczający poza istniejące uwarunkowania, skupiając się na podmiotowej suwerenności” (j.w.). Można mieć wątpliwości, czy ta suwerenność nie jest już jednak wykreconiem poza strukturę Symbolicznego. Zważając, że ukazana tutaj nadmiarowa cielesność, podkreślona dodatkowo zbliżoną (w pracy kompletnie brakuje analizy strojów przedstawionych postaci), dziwne pozy oraz maski zwierząt i klaunów, ambiwalencja piciora, bardzo mocno przekraczają uarte sposoby pokazywania normatywnego ciała. Wydaje się też, że nie do końca można mówić tu o



podmiotowej, w sensie jednostkowej, suwerenności. Następuje raczej jej przekroczenie w stronę podmiotowości płynnej, ludzko-zwierzęcej, budowanej w interakcjach i relacjach z innymi (te interakcje są w cyklu Kalickiej bardzo mocno podkreślane). Jest to więc raczej podmiotowość postludzka w odniesieniu do myśli Rosi Braidotti, której jednak autorka pracy doktorskiej w tym rozdziale nie przywołuje.

Aby oddać sprawiedliwość pani Oczkowskiej, trzeba jednak wskazać, że w dalszej części rozważań akcentuje ona przekroczenie w cyklu Kalickiej tego, co ludzkie w stronę stawania-się-zwierzęciem, według koncepcji Deleuze'a i Guattariego oraz ich koncepcji schizoanalizy. Tutaj autorka zauważa już obecne w *Fototeatryku domowym* przekroczenie podmiotowości, ale zarazem jest to jeden z przykładów pokazujących sprzeczność przywoływanych teorii w odniesieniu do konkretnej pracy. Bo albo dotyczy ona skupienia na suwerennej podmiotowości, albo jej przekroczenia; albo wskazuje na niemożność wyjścia poza strukturę, albo akcentuje przepływ związany ze stawaniem się nie-podmiotem (osobiście optuję za tą drugą opcją). Kalicka w swojej pracy wzięła na warsztat rozmaite retoryki pozy zaczerpnięte z historii sztuki, na co wskazuje Oczkowska, ale także z reklamy, pornografii oraz amatorskiej fotografii, zwłaszcza pornograficznej. Najbardziej zaskakuje, że doktorantka nie zauważa tutaj gry z pornografią podjętej przez artystkę czy też odniesień do takich twórczyń fotografii jak Nan Goldin czy Cindy Sherman. Interesuje autorkę doktoratu moment manifestowania się spojrzenia, dlatego zaskakuje też brak zwrócenia uwagi na bardzo silną grę spojrzeń, która pojawia się na niektórych zdjęciach (np. pewne spojrzenie na widza – il. 26; spojrzenia postaci, które się rozmijają – il. 27, czy też lękliwe spojrzenie „z ukosa” na coś, co jest ukryte w niewidocznym narożniku pokoju – il. 28). W tym rozdziale, tak jak w poprzednich, drażni, że to nie zdjęcia są punktem wyjścia prowadzonych rozważań, ale teorie, do których te fotografie mniej lub bardziej pasują. Niestety ponownie prace są traktowane jako ilustracje teorii. Cytuję: „Cykl staje się formą wizualizacji Deleuzjańsko-Guattariańskiej koncepcji stawania-się-zwierzęciem wraz ze wszystkimi jej procesualnymi punktami podmiotowego oporu” (s. 162). W konkluzji tego rozdziału, Oczkowska stwierdza, że *Fototeatryk domowy* „można potraktować jako psychoanalityczną scenę ze schizoanalitycznym potencjałem jej opuszczenia” (s. 167). Może jednak, wobec tego, trudno mówić tu w ogóle o „psychoanalitycznej scenie”? W zakończeniu brakuje jasnych konkluzji, powrotu do tytułowego braku i tego, jak manifestuje się on we wszystkich trzech omówionych cyklach, doktorantka raczej podkreśla związki omawianych prac z innymi pracami tychże artystek. Tym samym brakuje wskazania na podobieństwa i różnice pomiędzy omawianymi cyklami, a jako cecha wspólna jawi się proces, który można w nich odnaleźć, który jest, według Oczkowskiej zbliżony, do procesu



zachodzącego w filmie *Blowup* Michelangelo Antonioniego: „od momentu pojawiających się zakłóceń, pęknięć, powstających w ramach porządku Symbolicznego, aż po polityczną transformację” (s. 168). Te ostatnią najtrudniej jednak dostrzec w cyklach w myśli interpretacji autorki, nawet w kontekście przywołany tu teorii feministycznych.

Reasumując, należy wskazać, że doktorantka posługuje się dość przestarzałymi teoriami, raczej nie podaje ich w wątpliwość, a traktuje je jako pewniki. Teorie te stanowią też przedwstępne założenia przeprowadzonych analiz. Szkoda, że tak się dzieje, bo należałoby bardziej zawierzyć samym pracom i dostrzec w nich właśnie to, co z tych teorii się wyłamuje, je przekracza lub wręcz jest z nimi sprzeczne. W owe teorie można wierzyć lub nie, nie sposób zaś zaprzeczyć temu, co prezentują same prace, ich wizualnej sile i przekroczeniom, których dokonują. Należy jednak umieć to zobaczyć, a to nie zawsze pani Oczkowskiej się udaje.

Przedłożona do recenzji praca zawiera wiele mankamentów i niedociągnięć, momentami wydaje się chaotyczna i niekonsekwentna, autorka unika też jasnych konkluzji. Niemniej jednak jest to próba samodzielnej i odważnej analizy mającej na celu zmierzenie się z psychoanalizą w kontekście prac fotograficznych autorek, które można uznać za najciekawsze polskie artystki-fotografki ostatnich lat. W tym sensie praca jest nowatorska i mimo wskazanych wad spełnia ona warunki pracy doktorskiej. Dlatego też wnoszę o jej dopuszczenie do publicznej obrony.