

prof. dr hab. Anna Markowska
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski
anna.kutaj-markowska@uwr.edu.pl

Wrocław, 11 lutego 2020

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Katarzyny Oczkowskiej
*Brak. Zagadnienie nieobecności w trzech cyklach fotograficznych
polskich artystek z lat 1997-2010,*
napisanej pod kierunkiem dr hab. Marty Leśniakowskiej, prof. IS PAN

Dysertacja doktorska pani mgr Katarzyny Oczkowskiej *Brak. Zagadnienie nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997-2010* to praca stosunkowo krótka (na 179 stron – wraz z bibliografią – składają się też wprowadzone do tekstu ilustracje), ale wyjątkowo gęsta, starannie przemyślana gdy chodzi o cele badawcze, o logicznej strukturze i ciekawie postawionym temacie oraz znakomicie dobranej literaturze, świetnie wykorzystanej w analizowanych dziełach sztuki.

Na strukturę pracy składa się pięć rozdziałów, z których dwa pierwsze stanowią metodologiczny wstęp i przegląd używanych w trzech kolejnych rozdziałach efektywnych narzędzi badawczych, którymi autorka posługuje się by przeanalizować to, co na fotografiach trzech autorek – Agnieszki Brzeżańskiej, Anety Grzeszykowskiej oraz Ireny Kalickiej – pozostając tytułowym swoistym „brakiem” staje się elementem sprawczym, pozwalającym na zmianę. Chodzi tu o zmianę zarówno w ramach generalnie odczytywanego porządku symbolicznego przedstawienia, jak i zawartego w jego ramach feministycznego projektu tożsamościowego. Precyzyjnie zdefiniowany cel pracy to ukazanie możliwości przejścia od statusu podmiotu ideologicznego do podmiotu politycznego czyli emancypacyjny potencjał tkwiący w pracach omawianych artystek.

Budując ramy metodologiczne swojej pracy Oczkowska wyjaśnia dokładnie wieloaspektowe rozumienie tytułowego „braku”, funkcjonującego w kontekście wymazywania swojej figury z domowych zdjęć-pamiętek z dzieciństwa w strategii Grzeszykowskiej, celowego defektu w strategiach Brzeżańskiej i Kalickiej oraz – co niemniej ważne – braku w ujęciu psychoanalitycznym, będącym tu kluczowym doświadczeniem podmiotowości, wiązanym z pragnieniem oraz w perspektywie historii medium fotograficznego.

Koncepcja metodologiczna opiera się w najogólniejszych zarysach na psychoanalizie Jacquesa Lacana, zdekonstruowanej przez takie francuskie myślicielki feministyczne (będące pod jego wpływem), jak m.in. Hélène Cixous oraz takich filozofów jak Gilles Deleuze. Choć Lacana i Deleuze'a sporo różniło, to dla naszych rozważań jest istotne, iż artyści byli dla obu myślicieli *agents provocateurs*; znana jest m.in. schizoanaliza sztuk wizualnych Deleuze'a jak powoływanie się w trakcie swych wywodów na dzieła sztuki przez Lacana czy jego długoletnia przyjaźń z różnymi artystami (m.in. Salvatorem Dali). Gdy chodzi o psychoanalizę lacanowską, autorka wybiera dla swych interpretacji jako kluczową koncepcję *object petit a*. Dla Lacana w konstrukcji *object a* „a” oznacza *autre* (innego) i odnosi się do tego, co zostało zagubione w Realności – tego co, abjektualne bądź niesamowite. *Object petit a* to nazwa obiektu utraconego mającego w języku francuskim silne skojarzenia – gdy chodzi o grę słowną i fonetyczną wymowę z *objet petit tas*, co Steven Z. Levine w *Lacan Reframed. Lacan For Art Students* tłumaczy jako – w przypadku działań artystycznych – zredukowany do statusu towaru obiekt sztuki, będący już tylko obiektywnym brudnym odpadem utraconej pracy miłości artysty, wręcz ekskrementem jego działalności. Obraz jest wówczas domeną rozdźwięku między percypującym okiem i świadomą percepcją wzrokową a nadającym znaczenia spojrzeniem odnoszącym się do niewidzialnej sieci znaczeń, jest więc miejscem utraty. Za polacanowskim feministycznym dyskursem doktorantka podejmuje w takich ramach kwestię cielesnych ograniczeń i możliwości widzenia, interesuje ją jednak także artykułowana dobitnie przez Lacana kwestia niewidzialnego spojrzenia innych, gdy podmiot odkrywa siebie jako ofiarę obiektywizacji i wiążącej się z nią dolegliwości. Wówczas libidynalność spojrzenia wyraża się nie tylko w patrzeniu na to, co pożądamy, ale z chęcią sprawienia by inni postrzegali nas jako przedmiot pożądania; a zatem skopofilia związana jest zarówno z podglądactwem i matką (*m/other's lost object*), jak z ekshibicjonizmem i próbą przywrócenia tego, co utracone – podmiotowości wytwarzanej przez niewidzialny zaginiony obiekt spojrzenia matki/innego. *Obiekt a* wyraża pustkę utraconego przez matkę/innych obiektu, podmiotowość u Lacana odchodzi bowiem od kartezjańskiego zunifikowanego i przedustawnego „myślę więc jestem” w stronę „pożądam więc jestem”, czyni zatem z nieobecności i braku podstawową kwestię budowania własnej podmiotowości, nie będącej nigdy w stanie mistrzowskiej koherencji i pełnej samowiedzy. To nie myślenie, a język definiuje podmiot jako miejsce artykulacji reprezentacji i znaczeń, a kluczowa staje się decentralizacja racjonalnego, świadomego podmiotu. Jak tłumaczył Lacana Levine, utracony *object a* oralnego pożądania to sytuacja diady-jedności z matczyną piersią, a utracony *object a* analnego pożądania to podarek-

wypróżnienie związane z prośbą matki/innego wyrażoną z okazji czynności toaletowych; nie jest to pożądanie dążące do realizacji określonego celu, lecz niekończący się proces poszukiwania samego siebie, niemożliwy do zaspokojenia. Popęd libidynalny nieustannie obraca się więc wokół tego, co związane jest z utratą i jest wizualnie nieprzedstawialne. Jednak to nie oddzielenie od matki/innego buduje tożsamość, a związane z popędem doświadczenie *jouissance*, które chce powrócić do utraconego obiektu „a” i okrąża go jako zaginioną pozostałość Realności. To krążenie wokół pustki przypomina Lacanowi słynny ready made Duchampa *Koło rowerowe* (skądinąd także utracony w pomroce dziejów i zrekonstruowany wiele lat później, po tej stracie). Kwestia pragnienia odgrywa w koncepcji dysertacji kluczową rolę, gdyż autorka zakłada że pragnący podmiot nie tylko krąży wokół własnej niemożliwości, ale też posiada wymiar polityczny, ponieważ jest on zawarty już w samym zauważaniu potencjału przekroczenia porządku symbolicznego. Gdyż o ile celem ideologii jest wytworzenie wrażenia kompletności, fotografia jako miejsce manifestowania się spojrzenia „pozwała na transformację podmiotu ideologicznego w podmiot polityczny” (s. 71). Doktorantka wykorzystuje sumiennie lacanowskie tropy, m.in. maski, tłumaczonej u psychoanalityka przy użyciu obrazu Goyi *La Maja y los embozados*, a u doktorantki wykorzystanej w analizie cyklu Ireny Kalickiej czy opozycji pomiędzy linią geometryczną oka a porywającym i zniewalającym światłem spojrzenia do analizy cyklu fotografii Agnieszki Brzeżańskiej. Nawet zresztą seryjność, typowa dla trzech omawianych artystek, da się wytłumaczyć przez ciągły wysiłek powtarzania przez „zdesperowane oko”, nie mogące zaspokoić pożądanego spojrzenia i szukającego bezskutecznie odprężenia w ponawianej ustawicznie próbie jego odparcia.

Niezwykle ważny dopełnieniem oryginalnego spojrzenia na fotografię doktorantki jest rozdział pierwszy, w którym autorka z przenikliwością ukazuje m.in. za Rolandem Barthesem jak nieobecność (brak) i śmierć jest immanentnie wpisana w samo fotograficzne medium oraz – za Lacanem i jego słynnymi wykładami *École normale supérieure* – w obraz jako taki, który słynny francuski psychoanalityk odnosi do sytuacji pożądanego. Dzięki temu jej analiza – koncentrując się na tym, co nie mogło zostać przedstawione – przewrotnie odnosi się do wiązanych z fotografią nadziei dokumentalistycznych ukazywania świata jakim naprawdę jest, jako „maszynę faktów”, by odnieść się do cytowanego przez Oczkowską Allana Sekuli. Bowiem to właśnie Lacan inspirując się fenomenologią Maurice’a Merleau-Ponty’ego z całą mocą podkreślał, że obraz niewiele ma wspólnego z realistycznym naśladowaniem wyglądu rzeczy, będąc raczej wynikiem – w przypadku obrazów Cézanne’a analizowanych przez

Merleau-Ponty'ego – sumą gestów pędzla jako „namiętnie ucieleśnionego, ofiarnego gestu w obliczu głodnego spojrzenia Rzeczy” (Levine), czyli nieświadomą odpowiedzią malarza z Aix na spojrzenie Innego, jakby powiedział Lacan. Rozdział pierwszy i drugi tworzą wyraźnie wyodrębnioną część teoretyczną dysertacji. Choć taki zabieg mógłby spowodować, że między teorią a praktyką zaistniałaby przepaść, gdyż możliwości teoretyczne często trudno w pełni wykorzystywać w aspekcie praktycznym, to szczęśliwie w omawianej rozprawie cała część pierwsza jest bardzo funkcjonalna, a przy tym erudycyjna i oryginalna. Rozdział I noszący tytuł *Co znaczy nic? Od śladu rzeczywistości do reguł symulacji* wyjaśnia spory o reprezentacje będące kluczem do rozumienia kulturowych „wojen obrazowych” jakie przetoczyły się w drugiej połowie XX wieku. Już w procesie re-representacji doktorantka ukazuje klęskę przedstawienia, niemożliwego do uchwycenia, choć szczególnie zajmuje ją – co zrozumiałe w kontekście planowanej analizy serii fotograficznych Brzeżańskiej, Grzeszykowskiej i Kalickiej – pytanie, czy akurat fotografia jest medium za pośrednictwem którego nieobecność manifestuje się w sposób szczególny. W części tej znani i uznani teoretycy fotografii (Barthes, Baudrillard, Sekula, Sontag, Soulages, Stiegler) omówieni zostali w kontekście stanu badań czyli wkładu do rozważań na temat fotograficznych nieobecności, zanikania, przeoczeń oraz tworzenia symulacji i widzenia nicości. To w tym rozdziale autorka wprowadza też termin *object petit a* Lacana i ukazuje jego rozumienie przez francuskiego psychoanalityka odnosząc się do jego własnych przykładów, m.in. anamorfozy z *Ambasadorów* Hansa Holbeina oraz do przykładów słoweńskiego lacanisty, Slavojka Žižka. Ważną częścią jej rozważań jest tu także deleuzjańska koncepcja obrazu-czasu i obrazu-ruchu.

Jeśli chodzi o feministyczne ujęcie nadbudowane na psychoanalizie Lacana, warto zauważyć za Elizabeth Grosz ambiwalencję tych dwóch postaw, bo jak pisała australijska filozofka w *Jacques Lacan. The Feminist Introduction* nie jest tak naprawdę jasne, czy Lacan był „bardziej subtelnym mizoginistą niż Freud” czy może raczej jego czytanie Freuda konstituuje feministyczny przełom. Doktorantka przyjmuje jednak zdecydowanie tę drugą opcję, zresztą także Grosz uważa że jego postawa *może być* obroniona z pozycji feministycznych z powodu tego, że trzy zazębiające się domeny zainteresowań Lacana – podmiotowość, seksualność i język – pokrywają się z zainteresowaniami francuskich feministek, ponieważ podważanie przez psychoanalizę założeń o intencjonalności lub racjonalnej celowości patriarchalnej zdroworozsądkowości pomogły uwolnić feministyczną teorię z ograniczeń humanizmu, wynikającego w dużej mierze z metafizycznego i domyślnie męskiego pojęcia podmiotowości. Ponieważ Lacan podniósł możliwość innego – useksualnionego – rozumienia podmiotowości,

był dla rozwoju myśli feministycznej przydatny. Jednak w takich ramach feministki wykazują niedostatki psychoanalizy, a Luce Irigaray – co dla rozważań doktorantki jest szczególnie ważne – robi to skupiając się na brakach, przemilczeniach i nieobecnościach w psychoanalitycznym dyskursie. W tym kontekście feministyczna dekonstrukcja psychoanalizy przedstawiona na stronach 72-78 pokazuje, jak dokonano wytworzenia miejsca dla kobiecego podmiotu w języku mówionym i pisanim, w systemie symbolicznym oraz w historii, ukazując (demaskując) podstawowy znaczący jako phallus i podnosząc iż w takiej perspektywie kobieta funkcjonować może jedynie jako brak. Ta wiedza stanie się kluczowa dla zrozumienia strategii artystycznych trzech omawianych polskich artystek.

Warto podkreślić, że zachowując logiczną strukturę całości doktorantka eksperymentuje z formą pisarstwa naukowego, tyleż pod wpływem dzieł literackich Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda, co odpowiadając na wyzwanie *écriture féminine* Cixous z całą świadomością iż teoria Cixous ma dziś status historycznej i domaga się przepisania na nowo; tym samym proponuje dekonstrukcyjny projekt *écriture féminine*, a odczytanie poszczególnych poziomów dekonstrukcji – od feminizmu drugiej fali do postfeminizmu wymaga od czytelnika sporego wyrobienia. Dla doktorantki *écriture féminine* jest bowiem „rewolucyjną maszyną o charakterze dyskursywno-afektywnym, która może zaistnieć w tekście, powodując przy tym pęknięcie, związane ze śladami cielesności oraz seksualności. Te ostatnie infekują obszar białego kontynentu fallocentryzmu wraz z jego monumentem Braku i tym samym, kobiecy podmiot wytwarza swój *seks*, a więc „tekst płci: czy „płeć tekstu”, wskazując na to, że akt pisania nigdy nie jest neutralny” (s. 76-77) – pisze Oczkowska za Cixous, nie ukrywając że jej projekt jako ukazanie w sztuce trzech artystek „niewidocznych próżni” ma na celu ukazanie ich gotowość „do zupełnie nowego zaprogramowania” (s. 170), by się „porwać na ZMIANY” (s. 5).

Cykl Brzeżańskiej *How to Shine in Public* interpretuje doktorantka w ramach, jakie zapowiadała w części pierwszej: widzi strategię wydrapywania emulsji fotograficznej w miejscu głowy/twarzy i stworzenia promienistej formy emanującej światłem za Deleuzeum i Gauattarim jako uwolnienie kobiecego pragnienia wyzwolenia z normatywizującej dyscypliny porządku fallocentrycznego oraz za Cixous jako gotowość wybuchu świetlistym strumieniem (s. 102). Światło staje się tu fizyczne, a ta jego materialna obecność wytwarza fizyczną, cielesną obecność kobiecego podmiotu mówiącego swoim własnym językiem. *Album* Grzeszykowskiej dokonuje z kolei transferu tego, co domowe w publiczne, z przestrzeni bez-sztuki do sztuki oraz jednoczesnego wymazywania (zdejmowania) swojego wizerunku z prywatnych zdjęć

rodzinnych przez co – jak pisze doktorantka „zyskuje (...) status wirtualnego potencjału obrazu utajonego” (s. 116). A ponieważ w centrum wizualnego doświadczenia artystka sytuuje pustkę swej nieobecności, wyzywa codzienny porządek funkcjonowania w ramach struktur rodzinnych, a „dziura” po jej sylwetce staje się *objet petit a*, który wyzwala ruch pragnienia – pragnienia Innego jako możliwości wyjścia poza dotychczasowe uwarunkowania. Z kolei *Fototeatrzyk domowy* Kalickiej proponuje praktyki performatywne o charakterze subwersywnym, wykreowanie nowej podmiotowości na bazie buntu. Użycie zwierzęcych masek i zatarcie twarzy autorka przekonująco interpretacja łączy z koncepcją stawania-się-zwierzęciem Deleuza’ a i Guattariego.

Na koniec niniejszej recenzji pozostawiłam sobie wyrażenie różnych pytań i wątpliwości. Ponieważ praca jest logicznie zbudowana, z jasno zbudowaną tezą, prawidłowo zbudowanym aparatem metodologicznym i konsekwentnie przeprowadzonym rozumowaniem, krytyczne aspekty dotyczyć mogą – moich zdaniem – dwóch zasadniczych elementów: znaczących (nomen omen) pominięć oraz skonstruowanej ramy w jakiej przeprowadzony jest wywód, przy czym oba te elementy w niniejszej pracy właściwie się niemal pokrywają. Na początku zasygnalizuję pominięcia korzystne za wyvodu, choć – w kontekście tytułu o braku – wydawać się to może zaskakujące. Nie wnosiłoby jednak chyba nic do wyvodu wielokrotnie powtarzana i równie wielokrotnie podważana teza o uracie aury obrazów mechanicznie reprodukowanych, sformułowana przez Waltera Benjamina. Chodzi bowiem w dysertacji o szerszą kwestię, wręcz odwrotną w stosunku do tezy niemieckiego filozofa – którą Douglas Crimp nazwał „rodzajem obecności, która jest możliwa tylko poprzez nieobecność, o której wiemy, że jest warunkiem reprezentacji”, dodając przewrotnie iż „w naszych czasach aura stała się tylko obecnością, czyli duchem” (idem, *The Photographic Activity of Postmodernism*). Kwestia nieobecności postaci dokonywana poprzez wymazywanie – która jest tak istotna dla serii *How to Shine in Public* Brzeżańskiej i dla *Albumu* Grzeszykowskiej to procedura która nie jest nowa w historii sztuki; występuje na przykład w słynnym cyklu grafik Pierre’a Lombarta *Bez głowy jeździec*, gdzie autor zestawiał ten sam konny wizerunek, wymieniając jedynie głowę – raz jest to Olivier Cromwell, raz król Karol I, innym razem – wyskrobana pustka (pisze o tym W.J.T. Mitchell w książce, której nie znalazłam w bibliografii: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*). Kwestia nieobecności to zresztą sięganie do samych początków sztuki: Pliniusz Starszy twierdził przecież, że u początków malarstwa leży wykonany przez pewną koryncką dziewczynę rysunek opuszczającego ją kochanka, jaki wykonała na podstawie jego cienia. Zagadnienie tytułowej nieobecności drażnione było również, by powrócić do przykładów

bliższym naszym czasem, przez wielu artystów drugiej awangardy – Robert Smithson w Ameryce, a Zbigniew Dłubak w Polsce umieszczali fotografie konkretnych obiektów w ich bliskim sąsiedztwie, by pokazać że fotografia jest w stanie przekazać jedynie nieobecność. Kwestia nieobecności i wymazywania własnego wizerunku – tak ważna dla wywodów doktorantki – pojawia się już zresztą wcześniej, m.in. w fotografiach Edgara Degasa. Także ustawianie ostrości, zacieranie jej, skupianie się na niektórych detalach dzięki *chiaroscuro* pozwalało już wczesnym fotografiom postawić kwestię temporalności i podróżowania w czasie w którym obecność – jak na fotografiach Julii Margaret Cameron – jest kwestią ulotnego momentu, nieodłącznie związana z nieobecnością. Kwestia obecności/nieobecności w fotografii postawiona została też znacznie później i nie mniej wyraziście przez Sherrie Levine, która wystawiając reprodukcję zdjęcia Edwarda Westona przedstawiającego małego chłopca (syna artysty, Neila) odniosła się do chęci widzów, by – zachęceni przez reprodukcję Levine – zobaczyć oryginał Westona; artystka stwierdziła wówczas wszakże, że ta chęć przenosić się musi później logicznie na chęć zobaczenia samego chłopca; jednak gdyby to się dokonało – znikłaby sztuka. Z kolei – by przywołać inny jeszcze przykład – w rzekomo autoportretowych fotografiach Cindy Sherman nie ma nic z Cindy Sherman; jej tożsamość jest nieobecna, nieobecna jest jakakolwiek esencjonalnie istniejąca osoba, istnieją jedynie kulturowe konstrukty. Nie mam oczywiście zamiaru ciągnąć wywodu z historii fotografii, te wrywkowe przykłady służą mi bowiem do wyrażenia wątpliwości dotyczących ramowania rozprawy: szeroka część pierwsza dysertacji skupia się na teorytykach fotografii, druga skupia się na trzech współczesnych fotografkach polskich, przez co ukazany jest przepływ między rozbudowaną teorią a młodymi artystkami, z pominięciem oczywistej kwestii relacji z innymi fotografiami i fotografami. Taka wizja odgródzenia od innych artystów, tak jakby Brzeżańska, Grzeszykowska i Kalicka działały w artystycznej próżni, w relacji jedynie z dyskursami naukowymi wydaje mi się zubażająca. To, że tworzywem fotografii nie są zarejestrowane obrazy było oczywiste dla pokolenia Warsztatu Formy Filmowej. Ciekawe przykłady do porównań gdy chodzi o rodzimą fotografię znalazłaby autorka np. na wystawie Fotografów Poszukujących (Galeria Współczesna - Warszawa 1971). Być może przemawia przeze mnie anachroniczny, modernistyczny impuls pierwszeństwa, ale trudno mi myśleć o *Portretach* Grzeszykowskiej – będących wizerunkami nieistniejących osób – bez kompozytowych fotografii (np. *andere Porträts*) Thomasa Ruffa. To przecież m.in. dzięki niemu obserwujemy dzisiaj zmiany w fotografii, które zaszły nawet na poziomie językowym; bowiem choć po polsku ciągle „robimy fotografie”, to w języku angielskim zamiast „to take photography” mówimy dziś często „to

make photography”, a w owym „make” zatracą się dawna etyka fotografii a tzw. działania post-processing obejmują nie tylko przecież software ale materialną „analogową” manipulację w których wydrapywanie jest częścią wielu innych czynności: ręcznego kolorowania czy malowania na zdjęciach. Przywołane przykłady nie muszą być oczywiście uwzględnione (są one arbitralne), ale oczekiwałam w tej sytuacji deklaracji autorki, że o ile w twórczości Robakowskiego chodziło o mistrzowski popis przenikliwości „geniusza”, w fotografii Kalickiej chodzi o emancypację, a zatem to nie forma a cel przesądza o adekwatności porównań. Byłoby to fundamentalne stwierdzenie w kontekście dyscypliny historii sztuki – której fundamenty tkwią przecież w badaniu formy (jak mi się wydaje dla doktorantki ten fundament został w tak oczywisty sposób obalony, że nawet nie warto o tym mówić). Jednak przecież i w ramach sztuki budowanej wokół konkretnych celów społecznych dałoby się znaleźć porównania – być może im bardziej niewspółmierne formalnie, tym lepiej, gdyż tym oczywistsza stałaby się teza autorki o zmianach, jakie zaszły w myśleniu o sztuce i jej roli: nie jest już ona przecież dla niej zbiorem fetyszów-drogocennych towarów zgromadzonych w rzekomo bezstronnych, bo kierujących się uniwersalnymi kryteriami kolekcjach muzealnych. To bowiem właśnie oddzielenie obrazów od sytuacji konkretnych ludzi, zasadniczy element muzealnej autonomii obrazowej i formalnych analizy historii sztuki, jest przedmiotem jej najwyższego niepokoju. Przywołane powyżej przykłady dotyczące obecności (nieobecności) prawdy w fotografii także w sposób oczywisty nie należą do pytań, jakie stawia sobie pokolenie doktorantki. Oczekiwałam zresztą także porównań w zakresie artystycznej generacji, by uchylić kwestię pierwszeństwa. Podsumowując moje wątpliwości mogłabym więc skonkludować, że obracają się one wokół problemów typowych dla mojego pokolenia, a wręcz stwierdzić, że żyjemy w kulturze prefiguratywnej (bo faktycznie wiele się od doktorantki dowiedziałam), gdyby nie kwestia nieobecności innych artystek-fotografek, którym – tak jak Brzeżańskiej, Grzeszykowskiej i Kalickiej – bliska jest emancypacyjna wizja *robienia* fotografii. Uzupelnienie tego braku pozwoliłoby autorce nie tylko zrobić w przyszłości znakomitą wystawę, ale także wydać niezwykle potrzebną na rynku polskim książkę o współczesnej fotografii o sprecyzowanej feministycznej

wymowie, stawiającej sobie cele polityczne, a przy tym – dołożyć swój wyrazisty głos w kwestii metodologii historii sztuki.

Przedstawione pytania i wątpliwości nie deprecjonują w żadnym razie znaczącego osiągnięcia naukowego, jakim jest niewątpliwie rozprawa *Brak. Zagadnienie nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997-2010*, która uczy twórczego patrzenia na obrazy i uświadamia – by zapożyczyć konkluzję od tytułu książki *Enjoying What We Don't Have. The Political Project of Psychoanalysis* amerykańskiego teoretyka filmu Todda McGowana, którego koncepcje wybrzmiały w omawianej dysertacji – że można cieszyć się tym, czego nie mamy i wręcz tym właśnie wyrażać polityczność. Oznacza to bowiem ni mniej więcej – w przypadku analizy trzech cykli fotograficznych w niniejszej rozprawie – cieszenie się z bycia kobietą. Praca wyraźnie lokuje się w ramach nowej, afirmatywnej humanistyki, z pozytywnym rozumieniem władzy i przesłaniem wzmocnienia podmiotu oraz budowaniem przestrzeni do zmiany w przyszłości.

W konkluzji mojej opinii stwierdzam, że rozprawa doktorska pani magister Katarzyny Oczkowskiej *Brak. Zagadnienie nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997-2010*, w pełni spełnia warunki ustawowe stawiane pracom doktorskim. Z pełnym przekonaniem wnioskuję zatem o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o nadanie stopnia doktora.

