

prof. dr hab. Anna Markowska
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Wrocławskiego

15 czerwca 2022

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Katarzyna Wincenciak
„Kino” Władysława Hasióra
Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty
napisanej pod kierunkiem dr hab. Marty Leśniakowskiej, prof. IS PAN
w Instytucie Sztuki, Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Z ogromnym zainteresowaniem podjęłam się zrecenzowania rozprawy doktorskiej poświęconej Władysławowi Hasiorowi, wybitnemu artyście i charyzmatycznej postaci, z którą po raz pierwszy zetknęłam się jeszcze podczas nauki w liceum. Miałam wówczas przyjemność być (pod koniec lat 70.) na jednym z odczytów artysty, na którym Hasiór – wyświetlając slajdy – zajmował się m.in. krytycznym spojrzeniem na polskie pomniki. Lekturą dysertacji nie zawiodłam się. Od autorki rozprawy „Kino” Władysława Hasióra. *Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty*, p. Katarzyny Wincenciak dowiedziałam się nie tylko, że uczestniczyłam w *Kinie*, ale zapoznałam się z wieloma sposobami interpretacji wydarzenia, które wywarło wówczas na mnie dawno temu niezatarte wrażenie. W międzyczasie twórczość zakopiańskiego popadła w zapomnienie, a jego reanimacja dzięki młodemu pokoleniu badaczy – do których należy także doktorantka – jest cennym wkładem w interpretację narodowego dziedzictwa. Pokolenie, które poznało Hasióra osobiście może dzięki temu zastanowić się ponownie nad tym, co właściwie przeżyło, jakie wartości artystyczne z dorobku PRL-u warte są dziś przypomnienia oraz co domaga się rzetelnej i kompetentnej refleksji. Sumienna i niepowierzchowna analiza doktorantki wychodzi naprzeciw tym potrzebom, pozwalając zrozumieć m.in. skomplikowane meandry gry artystów z władzą (także w ostatniej fazie życia artysty – w latach 80. – gdy dokonał złamania bojkotu władzy przez środowiska twórcze) oraz zmiany w modernizującym się pejzażu Polski. Hasiór jako artysta pragnący tworzyć dla ludzi „prowincjonalnych” i kształtować świadomość dużej grupy odbiorców – niekoniecznie wykształconych w kierunku wiedzy o sztuce – staje się twórcą szczególnie interesującym dzisiaj, gdy poddajemy w wątpliwość wykluczenia wynikające z elitarno-eksperskiego charakteru nowoczesności. Jego działania – które nie

nazywał ani happeningami ani performansami – każą przemyśleć przejęte z anglosaskich narracji terminy, które sytuują sztukę polską zawsze w relacji niższości. Tymczasem autorka podkreślając, iż *Kino* stawało się dziełem skończonym dzięki współobecności, a jedną z istotniejszych kwestii stawało się zbudowanie wspólnoty, uchyla podobną hierarchizację, optując raczej za wagą przeżycia i doświadczenia niż za wymogiem nowoczesnej inwencyjności oraz linearnego przebiegu historii sztuki.

Tematem rozprawy p. Wincenciak jest zbiór ponad 20 000 slajdów (dokładnie: 20 424) Władysława Hasiora (1928–1999), którego większą część artysta skatalogował w 381 zestawach i nazwał „kinem” ze względu na kinematograficzny – sekwencyjny, z dopowiedzianą autorską narracją – sposób ich pokazywania. Do zbioru zestawów opatrzonych tytułami dodać należy dwanaście grup przeźroczy bez nadanej nazwy. Slajdy są obecnie przechowywane w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem i dostępne na stronie internetowej instytucji. Liczba uczestników kinowych pokazów osiągnęła w sumie niebagatelną – choć jedynie szacunkową – liczbę kilkuset tysięcy, ze względu na niebywałą popularność tych prezentacji. Hasior fotografował i robił przeźrocza niemal do końca życia, o czym świadczy włączenie zdjęcia *Olimpii* Kozyry (1996), porównanej z reprodukcjami dzieł Tycjana i Maneta. Zmieniał też warianty zestawów. Prezentacji przeźroczy Hasior dokonywał od końca lat 60., a w latach 1983-1986 część zasobu drukowana była w czasopiśmie „Nowa Wieś” (razem w 23 numerach) pod tytułem *Notatnik fotograficzny*. Projekt *Kina* zajmował Hasiora zatem przez mniej więcej trzydzieści lat. Autorka słusznie zaliczyła slajdszoły artysty do dzieł audiowizualnych ze względu na to, że opiera się zarówno na obrazie (wyświetlanych przeźroczach), jak i na tekście (słownym komentarzu artysty, zachowanym na nagraniach na kasetach magnetofonowych). O trafności wyboru tematu świadczy najlepiej fakt, że w dotychczasowych omówieniach twórczości zakopiańskiego artysty slajdom nie poświęcono należytej im uwagi, gdyż skupiano się bardziej na innych jego dziełach – pomnikach i asamblażach. Dlatego nie bez słuszności zauważa doktorantka, że zbiór przeźroczy to w kontekście całości dzieł Hasiora biała plama. Przeprowadzeniu dogłębniejszych studiów sprzyjała niewątpliwie digitalizacja kolekcji, będącej w zasobach Muzeum Tatrzańskiego, a także ich powszechna dostępność na stronie internetowej wspomnianej instytucji. Ale rozprawa nie ogranicza się bynajmniej do tego, co można zobaczyć w internecie i co przedstawiono na zdjęciach – jest pełna pietyzmu także, gdy chodzi o odtworzenie warsztatu artysty: używanych aparatów, rzutników i magazynków do nich, filmów, ramek a także specjalnych stelaży do przeglądania zgromadzonego materiału oraz koncepcji realizowania spektakli audiowizualnych

(diaporam) – całej materialnej strony powstawania i oglądania fotografii; zwraca uwagę ponadto na meandry warsztatu – z jednej strony Hasior bowiem używał drogich materiałów, a z drugiej – nie obawiał się swoistej „niechlujności” czy surowości kadrów, które wydawać się wręcz mogą nieprzemysłane. Doktorantka bierze pod uwagę, analizując seanse *Kina*, nawet tak – wydawałoby się – nieważne jego elementy jak brzęczący dźwięk rzutnika czy strój artysty. Uwzględniono również kulturotwórczą rolę mieszkania-pracowni Hasiora i najrozmaitsze inne konteksty prezentacji tytułowego kina. Gruntowna, szczegółowa i dociekliwa praca nad dysertacją zajęła autorce dużo czasu i namysłu, objęła także badania ustne, o czym świadczy np. wywiad z Marzanną Raińską, partnerką artysty, przeprowadzony w kwietniu 2017, a także wywiady z Andrzejem Szarkiem i Danutą Rejdych (jeszcze w 2015 roku). Badania historii mówionej to ponadto także dobry przykład wieloaspektowego podejścia do interpretacji kina Hasiora. Składa się na nie także rozległa erudycja autorki i sięganie do różnych pozycji bibliograficznych – nie tylko do najnowszych publikacji (skądinąd niezwykle wszechstronnych, wydawanych ostatnio przez Muzeum Tatrzańskie), ale również sprzed kilkudziesięciu lat, a ponadto do filmów o artyście i nagrań dźwiękowych, zachowanych na kasetach. Szczególnie cenne jest to, że doktorantka dzieli się z czytelnikiem także kontrowersjami, jakie wywołała jej teza o performatywnym charakterze *Kina*. Wydawałoby się, iż twierdzenie, że działanie Hasiora w ramach *Kina* może być rozpatrywane w kategoriach performansu nie powinno skądinąd budzić dzisiaj aż takich wątpliwości, skoro mamy cały dział sztuki zajmujący się badaniami (*art based research*) i skoro dydaktyka była – co najmniej od czasów Beuysa – zasadniczym elementem praktyki artystycznej. Tymczasem, teza p. Wincenciak, wygłoszona w 2018 roku na konferencji naukowej *W pracowni. Hasior. Brzozowski. Rzasa* spotkała się z wieloma wątpliwościami. Faktycznie, także w książce Łukasza Guzka, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (2017) zakopiański artysta wspominany jest jedynie jako autor quasi-ludowej plastyki religijnej, zestawianej jedynie na zasadzie powierzchownej mody z Jerzym Beresiem, który – wedle autora – zasłużył w przeciwieństwie do Hasiora na miano performerera i artysty sztuki akcji. Fakt ten w sposób dobitny pokazuje, że dzięki Katarzynie Wincenciak twórczość Władysława Hasiora znalazła śmiałą i oryginalną interpretatorkę. Dlatego też jej pytanie dotyczące *Kina* – czy jest to performans czy raczej wykład mistrzowski – musi pozostać nierozstrzygnięte, nie tylko dlatego iż było ponadto „zasłoną, za którą mógł się ukryć” (s. 219).

Rozprawa zbudowana jest klasycznie, autorka klarownie przedstawia główne problemy badawcze i konsekwentnie je rozwija. Najpierw przedstawia stan badań i wyjaśnia w tym

kontekście, jakie wątki będzie sama rozpracowywała i przy pomocy jakich metod. Następnie przedstawia kontekst innych dzieł artysty, by naświetlić ramę interpretacyjną, do której będzie odwoływać się w czasie dalszego wywodu. Analizy twórczości Władysława Hasióra dokonane zostały w perspektywie sprawczości rzeczy i teorii aktora-sieci, intertekstualności i narratologii oraz performatyki.

Ciekawie postawiony jest już sam wstępny wątek czyli problem klasyfikacji zbioru do dyskursu archiwalnego, bowiem spuścizna dotycząca zdjęć i notatek jest generalnie dwojaka: część została skatalogowana przez samego artystę, a część – już po jego śmierci, przez pracowników Muzeum Tatrzańskiego. Tym samym trudno mówić o jednoznacznym odizolowaniu korpusu dokumentów, dającym im określoną autonomię o wyraźnie politycznym wydźwięku (ze względu na system porządkowania i zastosowanych reguł do porządkowania). Część dokumentacji powstała niewątpliwie w pełnej relacji z zaplanowaną przez artystę narracją, inna zaś – jest luźnym zbiorem, nie zmierzającym do jasnej konkluzji. Co więcej, artystyczne performowanie na zebranych materiale ikonograficznym, dodawanie subiektywnego i zmieniającego się komentarza powodowało – jak słusznie zauważa doktorantka – że stworzone dzieło wymykało się paradygmatowi archiwum. Z tego powodu innym operatywnym terminem na określenie kolekcji Hasióra staje się atlas, jako zasób uporządkowany, z przynależną mu narracją. Kategorie atlasu i archiwum pozwalają z kolei przyjrzeć się strategii montażu, która była charakterystyczna również dla asambliży Hasióra. To właśnie dzięki montażowi możliwa się stawała dla artysty analiza kultury wizualnej PRL-u i jej przestrzeni publicznej, co sam określał jako badanie stanu plastycznej świadomości i potrzeb 33 milionów jej obywateli. Doktorantka przywołuje ponadto inne kategorie klasyfikacyjne: szkic, reportaż, fotokino, dając do zrozumienia – także poprzez fakt, iż kulminacja pokazów nastąpiła w momencie uruchomienia świetlicy powiatowej (1984) – iż swoisty nieoficjalny rys wystąpień artysty pozwalał na zadzierzgiwanie relacji pomiędzy prelegentem a słuchaczami, otwierając możliwość interakcji. Bardzo operatywne okazało się też spojrzenie na Hasióra jako artystę-badacza, nie nastawionego na tworzenie dzieł, lecz na analizowanie rzeczywistości, badanie wizualności przestrzeni publicznej oraz zachodzących w niej zmian (w tym zakresie: m.in. porównanie z badaniami profesora Romana Reinfussa oraz z dorobkiem Cepelii). Tu ciekawe okazało się także ukazanie relacje pomiędzy asambliżami (które sam Hasiór wołał nazywać montażami) a *Notatnikami*. Z kolei filmy i programy telewizyjne z udziałem Hasióra stały się przedmiotem refleksji w ramach tego, co dzisiaj moglibyśmy nazwać zwrotem proto-kinematograficznym (by posłużyć się tytułowym zwrotem z popularnej książki Jakuba

Majmurka i Łukasza Rondudy). W oryginalny sposób wybrzmiewa zestawienie *Kina* z kryzysem tradycyjnej historii sztuki, powiązany z przekonaniem o mistyfikacjach tej uniwersyteckiej dyscypliny dokonywanych w celu stabilizacji (kapitalistycznego) systemu władzy. Choć oczywiście należy brać pod uwagę różny kontekst tego, co działo się za żelazną kurtyną i w socjalistycznej Polsce, to niewątpliwie istotnym elementem nie-konserwatywnego podejścia do sztuki i głównym założeniem polemicznej historii sztuki było zerwanie z autonomicznym myśleniem o dziele i włączenie go w kontekst społeczny, tak jak to robił zakopiański twórca. Wnikliwie przedstawiono zainteresowania pomnikowe zarówno w kontekście realizacji własnych, jak i narracji ze slajdów (stanowiących, jak się skądinąd dowiadujemy od autorkę, najliczniejszą grupę tematyczną zdjęć artysty, bo aż 17%). Doktorantka przyznając, iż choć działania Hasiora nie były tak bezkompromisowe jak działania Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz czy Krzysztofa Wodiczki, zauważa w nich impuls kontr-pomnikowy, wyrażający się w podejściu do przestrzeni, performatywności i uczestnictwa odbiorców.

Doktorantka trafnie przyjmuje, że punktem wyjścia realizacji pierwszych zdjęć stała się podróż stypendialna do Francji (listopad 1959 marzec 1960), choć zauważa jednocześnie iż mimo że zrobione wówczas fotografie nie wykraczały poza zwykłe, turystyczne fotografowanie nowych miejsc, to mogły być przydatne także w pracy dydaktycznej w liceum, gdzie artysta był zatrudniony. Ta przenikalność granicy między praktyką artystyczną i dydaktyczną okazała się w rezultacie ważnym elementem działalności Hasiora.

Wszechstronnie ukazano tytułowe kino w różnych dyskursach i perspektywach. Poruszono m.in. kwestię kolekcjonowania i wystawiania – charakterystyczną dla praktyki artystycznej Hasiora, której gromadzenie i prezentacja przezroczy była ważną częścią; w polu zainteresowań doktorantki pozostawała też słusznie taka tematyka fotografowania „wernakularnych obiektów zmian zachodzących w społeczeństwie” (s. 89), które da się powiązać z socjologią wizualną, a także z kwestią partycypacji i aktywnego widza oraz gościnności samego Hasiora, zapraszającego na swe seanse i podejmującego widzów herbatą i przekąską. Ważnym polem dociekań – ze względu na w dużej mierze dydaktyczny charakter seansów – jest refleksja nad edukacją samego Hasiora, przyjętymi wzorcami oraz różnymi fascynacjami. W tym kontekście autorka celnie podkreśla zakopiańską szkołę Kenara, dyplomową pracownię Mariana Wnuka w warszawskiej ASP (gdzie dużą część studentów stanowili absolwenci zakopiańskiego liceum plastycznego) oraz możliwość zetknięcia się w macierzystej uczelni z

postać Oskara Hansena. Metody Wnuka i Hansena Hasior znacznie rozwinął dzięki wzbudzaniu emocji u swoich uczniów, co dzisiaj z pewnością – przy takich praktykach jak nocne łapanie ciem, wycieczki do rzeźni, rzeźbienie w potoku ze znalezionych wokół śmieci – powiązaliśmy ze zwrotem afektywnym. W każdym z omawianych przypadków wnioski doktorantki są oryginalne i pogłębiają naszą wiedzę tak o sztuce Hasiora, jak i generalnie – o sztuce polskiej doby PRL-u.

Moje krytyczne uwagi dotyczą niektórych porównań autorki. Jest mało prawdopodobne, by Hasior znał atlas *Mnemosyne* Aby Warburga, to samo dotyczy serii przemysłowych budynków Bernda i Hilli Becherów, które są przywoływane w dysertacji. Trudno mi uznać także porównania z diaporamami Nan Goldin, wiedząc że slideshow i diaporama były popularną formą chociażby w polskich koncertach big-bitowych, a także używaną przez polskich performerów i innych artystów (sama zetknęłam się z tym badając m.in. działającą w latach 70. Galerię Sztuki Najnowszej we Wrocławiu). Oczywiście, porównania z Goldin czy Robertem Smithsonem pokazują jak, nie znający i niewiedzący o sobie, artyści w różnych częściach świata, podejmowali podobne praktyki i taktyki artystyczne – co jest instruktywne. Jednocześnie przyznać należy, że p. Wincenciak nie ogranicza się do przykładów z historii sztuki amerykańskiej, gdyż wspomina także polską i to na szczęście nie tylko te najbardziej znane i wielokrotnie omawiane slideshow KwieKulik. Rzecz w tym, że wpisując Hasiora w dominujące narracje historii sztuki podtrzymuje się te narracje. Dlatego, może w zbyt oczywisty sposób łączone są dzieła Hasiora z przykładami ze sztuki USA, np. gdy chodzi o zawłaszczenie autorka porównuje prace Hasiora ze Sturtevant i Levine, nie biorąc pod uwagę jego podróży m.in. do Ameryki Południowej, a praktyki zawłaszczenia były wszak stosowane w sztuce argentyńskiej lat 60. Jak się wydaje, „powiatowa” twórczość Hasiora byłaby szczególnie interesująca w ramie globalnej, odwołującej się szczególnie do krajów katolickich, choć nie tylko, bo przecież – jak sama autorka zauważa – już wyjazd stypendialny do Francji w 1959 – przyniósł fascynację dziełami sztuki światowej, pochodzącymi z różnych cywilizacji - m.in. dziełami sztuki afrykańskiej, meksykańskiej, australijskiej czy chińskiej, a także ekspozycją o charakterze raczej etnograficznym niż artystycznym (co notabene wskazuje, że zacierał artysta ten podział) w Musée de l’Homme. Trudno mi oczywiście winić doktorantkę za mainstreamowe porównania ze sztuką anglosaską czy niemiecką, gdyż dostępne w polskich bibliotekach publikacje nie zawsze umożliwiają porównań globalnych, horyzontalnych i prowincjonalnych – wymagają one przedsięwzięcia głębszych badań i podróży. Można uznać, że doktorantka umieszcza Hasiora w wielu ramach świadczących niekiedy bardziej o erudycji

jej samej, niż w takich które faktycznie wniosłoby świeże spojrzenie do twórczości Hasiora. Ta uwaga nie jest jednak (wbrew pozorom) krytyką doktorantki, a raczej – krytyką modelu kształcenia, w którym za kanoniczne uznaje się dzieła powstałe w centrach kulturowych. Nie tylko doktorantce, także innym badaczom zajmującym się PRL-em, byłoby trudno umieścić twórczość Hasiora w kontekście sztuki np. argentyńskiej czy brazylijskiej. Z tych powodów na zakończenie chciałabym namówić doktorantkę do wypełnienia w przyszłości – gdyby chciała kontynuować swoje badania – kolejnych białych plam, jakie objawiły się jej w trakcie pisania dysertacji. Autorka nie miała możliwości sprawdzić na miejscu w Buenos Aires, czy funkcjonujące w biografii Hasiora jako miejsce prezentacji jego sztuki Centrum Sztuki Współczesnej to – jak domniemuje – Centro de Arte y Comunicación (CAyC), prowadzone od początku (końcówki lat 60.) do 2012 roku przez słynnego Jorge Glusberga, który był w Polsce i promował wielu tutejszych artystów (skądinąd nie tylko Grotowskiego i Partuma, wspomnianych przez doktorantkę). Pisze ponadto, że trudno jest stwierdzić, czy w Buenos Aires rzeczywiście prezentowane były slajdy artysty oraz czy istnieje do dzisiaj zrealizowana tam rzeźba *Ekshumowany*. Myślę, że to ciekawe wątki, z pewnością warte wyjaśnienia jako ważna część narodowej spuścizny; dlatego namawiam do napisania grantu w tej sprawie i przekonania się na miejscu czy niewiadome z życiorysu artysty da się wyjaśnić. Przy okazji być może dałoby się naświetlić związki artysty z Leonem Ferrari (1920-2012), gdyż wiele prac obu artystów wydaje się dość podobnych.

Kolejna kwestia na którą można by bardziej zwrócić uwagę to kwestia klasowości, gdyż sztuka plebejska Hasiora niewątpliwie sprzeciwiała się elitarnemu podejściu awangardy. W tym znaczeniu Hasiorek obnażał polską „prześnioną rewolucję”, w której w sztuce nowoczesnej nie było miejsca dla tzw. zwykłego człowieka. Tu z kolei porównania z galerią Foksal wydają mi się niedostatecznie sprobematyzowane. Nie znaczy to oczywiście, że autorka omawianego wątku nie porusza, pisze wszak iż „umiejętność uznania dzieł ludowych, plebejskich, za równoważne sztuce wysokiej” (s. 108) wyniósł Hasiorek z nauki w szkole zakopiańskiej.

Trzecia kwestia to fakt, iż przy omawianiu dziedzictwa Musée de l’Homme autorka napisała, iż po reformach zbiory prezentowane były (są) „zgodnie z naukową taksonomią” (s. 115) i niejasno dodała, iż w momencie wizyty Hasioreka był tam zarysowany „rodzaj uniwersalizmu człowieczeństwa” (s. 116) – tak jakby autorka nie była do końca świadoma aktualności dyskursu postkolonialnego i długoletnich kłótni dotyczących nie tylko sposobów prezentacji zbiorów, ale samego faktu ich posiadania i pozyskiwania, co trwa przecież we Francji do dzisiaj (nie zakończyła się przecież nawet przy dyskusjach z Musée du quai Branly czy po niedawnym – z 2018 roku – raporcie *Restytucja afrykańskiego dziedzictwa kulturowego*.

Bénédicte Savoy oraz Felwine'a Sarra). W dyskursie postkolonialnym trudno zasłaniać się „naukową taksonomią”, która była listkiem figowym do zasłaniania niesprawiedliwych przeświadczeń i krzywdzących hierarchii. Choć te elementy pojawiają się w dysertacji, to jednak niezbyt dobitnie wybrzmiewają w tekście, bo jednak dowiadujemy się o naukowej taksonomii i uniwersalizmie francuskiego muzeum, bez określenia sugerującego iż umocowanie naukowe i rzekomy uniwersalizm dotyczył po prostu krzywdzących przesądów zachodniej nauki. Jestem przekonana, że udobitnienie wątku „ludowości”, „folkloru”, „etnografii” byłoby w kontekście popularnych aktualnie w Polsce badań dotyczących kultury chłopskiej szczególnie ważne. Tymczasem, w partii dysertacji dotyczącej działalności quasi-etnograficznej autorka woli zasłaniać się wieloma cytatami i koncepcjami innych badaczy, niż sformułować jasno własne zdanie.

Osobnym problemem jest historia tzw. zawłaszczenia jednego ptaka ze szczecińskiego pomnika Hasiora przez wrocławskich artystów Andrzeja K. Urbańskiego i Jerzego Kosałkę. Historię tę znam z kilku wywiadów ustnych, jako aktualna mieszkanka Wrocławia; jednak także moja wiedza jest niepełna i wymagałaby dalszych kwerend. Niemniej, trudno mi jest wedle aktualnego stanu wiedzy uznać że dzieło zostało „ukradzione”, dlatego że Urbański znalazł je – wedle swego ustnego świadectwa – (a konkretnie znalazł ptaka, czyli fragment dzieła) zarośnięte w trawie i bezskutecznie próbował je oddać miastu, które nie było tym zainteresowane. To zatem niestaranność służb konserwatorskich i władz miasta oraz urzędnicza niekompetencja i niedbałość stała się wedle świadectwa Urbańskiego powodem do przywiezienia ptaka Hasiora do Wrocławia. Gdy z kolei włączył się do ekspozycji w tamtejszym BWA Kosałka, chodziło mu natomiast m.in. o krytykę w traktowaniu dziedzictwa swojego ulubionego mistrza. O niechętnym stosunku do dzieł Hasiora w przestrzeni publicznej dużo przecież pisze sama doktorantka. Uhonorowanie samotnego, porzuconego i małego ptaszka w towarzystwie wrocławian było więc – wedle z kolei ustnych opowieści Kosałki – celem działań na dziedzińcu BWA. Artysta ten prowadził zresztą w zakresie propagacji sztuki Hasiora swoją własną taktykę, polegającą m.in. na podpalaniu tzw. płonącego pomnika (stojącego przed Muzeum Architektury) czyli rozniecaniu ognia w specjalnych niszach – miejscu specjalnie przeznaczonym na takie działanie przez Hasiora – by zaprezentować swoim studentom, jak faktycznie miał wyglądać ten monument w zamyśle twórcy. Tak czy inaczej, szczeciński ptak – przedmiot międzymiastowego sporu – podczas dyrektury Marka Puchały cały czas był przechowywany we wrocławskim BWA. Niestety, BWA uległo kilka lat później nieomal samozawaleniu, Puchała przestał być dyrektorem, a instytucję przeniesiono na

dworzec PKP. Los ptaka jest więc niejasny, bo nic mi nie wiadomo by wrócił do Szczecina. Doktorantka snując swoją opowieść o zagubionym ptaszku nie powołuje się na żadne źródła, a z tego co napisałam – należałoby do nich nie tylko dotrzeć, ale także je wszystkie dokładnie przebadać, łącznie ze świadectwami ustnymi. Z pewnością należałoby uważać z tak bezapelacyjnymi stwierdzeniami jak „kradzież” i „akt wandalizmu” (s. 192), bo to zakrawa na sprawę dla prokuratora, tymczasem instytucje porządku publicznego nie wkroczyły w spór między Wrocławiem a Szczecinem. Oczywiście, dyrektor Puchała wraz ze swym głównym kuratorem, Pawłem Jarodzkim, byli aktywnymi uczestnikami undergroundowej sceny lat 80. i ich włączenie się w akcję z ptakiem Hasiora – gdy byli już przecież urzędnikami podległymi władzom miasta – było swoistą manifestacją i kontynuacją polityki niezależności wobec władz, mimo stania się częścią miejskiego establishmentu. Nie zrobiliby wszak tego z pewnością, gdyby mieli cień podejrzenia iż dzieło zostało skradzione (przypomnę, że Jarodzki był w tym czasie profesorem na ASP, osobą o ogromnym autorytecie). Popieranie wandalizmu nie wchodziło w żadnym razie w rachubę. Pokaz wrocławski zapomnianego ptaszka można więc chyba prędzej rozpatrywać jako kontr-pomnik, skierowany przeciw ówczesnej władzy miasta Szczecina i jego urzędnikom, a metaforycznie, generalizując – przeciw rozdawaniu posad dotyczących rozwoju kulturalnego miasta z partyjnego klucza, co skutkuje skrajną ignorancją i niekompetencją.

Krytyczne uwagi merytoryczne – dotyczące ramowania dzieł Hasiora w dominującej narracji neo-awangardowej, głównie anglosaskiej oraz brak dobitnego podkreślenia krytycznie klasowego podejścia artysty w relacji do „prześlonej rewolucji” – nie są jednak, co warto z całą mocą podkreślić, tyleż zarzutem wobec samej doktorantki, co raczej – wobec kondycji samej dyscypliny historii sztuki. Jej dyskursy w Polsce, modernizowane gwałtownie o upadku starego reżimu politycznego, ciągle nie wypracowały metodologii pozwalającej na zadowalające poznawczo badanie sztuki lokalnej. Lokalność bywa na usługach narodowych fantazmatów, ideologicznie konstruowanej tradycji związanej z określonymi opcjami politycznymi, staje się zakładnikiem klaustrofobii i megalomanii. Co jakiś czas w głowach urzędników miejskich pojawiają się pomysły, by niszczyć pomniki najwybitniejszych twórców powojennych – nie tylko Hasiora, ale również Dunikowskiego (Olsztyn). Dlatego moje krytyczne uwagi – formułując postulat wypracowania metod badawczych osadzonych w lokalnej specyfice, stojący przed dyscypliną historii sztuki w Polsce – spotykają się jednocześnie z pełnym moim zrozumieniem, gdy chodzi o przyjęcie konkretnych strategii badawczych przez p. Wincenciak. Szczególnie ujmujący jest fakt, iż próbując wielu sposobów

interpretacji *Kina*, autorka podkreśla jego ceremonialną efemeryczność i niepowtarzalność każdego z pokazów, będących wynikiem „napięć, współpracy i interakcji” (s. 215) oraz kładąc nacisk na przeżycie i doświadczanie dzieła, a zatem – na pewną nieadekwatność i porażkę, jaka jest nieodwołalnym udziałem historyka. To bardzo cenna samoświadomość, uczciwa i wymagająca szczególnego pisarskiego zaangażowania, by czytelny był nie tylko przekaz dotyczący sukcesu badacza, ale również jego słabości.

Namawiałabym autorkę do publikacji doktoratu, jednak po dokonaniu stosownych poprawek redakcyjnych, gdyż wśród różnych drobnych błędów znalazłam uporczywą i nad wyraz denerwującą pisownię nazwiska wybitnej polskiej historyczki sztuki jako „Maria Poprzedzka” (m.in.: „według Marii Poprzedzkiej” – s. 56; „zdaniem Marii Poprzedzkiej” – s. 173).

Reasumując, rozprawa „*Kino*” Władysława Hasióra. *Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty* jest napisana niezwykle starannie, a jej układ został zbudowany logicznie w relacji do poruszanej tematyki. Szerokim i różnorodnym kontekstom w jakie doktorantka wpisała tytułową problematykę towarzyszy zasadność zastosowanych metod badawczych oraz poprawność analizy i wnioskowania. Bez zarzutu jest również dobór literatury oraz poszerzenie źródeł i analiz pisanych o historię mówioną. Dzięki temu, iż *Kino* Hasióra zostało ukazane z wielu perspektyw oraz wpisano je w różnorakie dyskursy sztuki polskiej i światowej, zachęca to do dalszych badań nad sztuką lat 60. 70. i 80. XX wieku, przy wykorzystaniu najnowszej metodologii nauk humanistycznych. Omawiana rozprawa jest cennym, oryginalnym wkładem do rozpoznawania znaczenia kultury polskiej w dobie szybkich zmian soc-modernizacji. Z tych powodów bez żadnych wątpliwości wnioskuję o przyznanie p. mgr Katarzynie Wincenciak stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie historia sztuki.

