

**Recenzja osiągnięć naukowych dra Łukasza Białkowskiego
przedstawionych w związku z wnioskiem o nadanie stopnia doktora habilitowanego
nauk humanistycznych w dyscyplinie „nauki o sztuce”**

Pan dr Łukasz Białkowski uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie filozofii, nadany przez Radę Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego 17 listopada 2011 r. Materiały przekazane recenzentowi nie informują, czy Kandydat ubiegał się wcześniej o stopień doktora habilitowanego. Od czasu uzyskania magisterium z filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2005 do roku 2014 dr Białkowski nie był zawodowo związany z żadną instytucją naukową, jak podaje w autoreferacie – publikował teksty w prasie artystycznej i w katalogach wystaw, od 2011 prowadził działalność kuratorską, pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, a następnie w BWA Sokół w Nowym Sączu. Działalność akademicką podjął wraz z zatrudnieniem na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN (obecnie UKEN) w Krakowie jesienią roku 2014, gdzie najpierw uzyskał etat asystenta w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej Instytutu Sztuki, a od października 2015 pracuje jako adiunkt w Katedrze Nauk o Sztuce Instytutu Sztuki i Designu. Postępowanie habilitacyjne prowadzone na wniosek dra Białkowskiego z dnia 3 września 2025 r. podlega regulacjom ustawy z dnia 2 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2018 poz. 1668) w wersji ze zmianami, które weszły w życie przed datą 3.09.2025, a z których ostatnią wprowadziła ustawa z dnia 9 lipca 2025 r. o zmianie tejże ustawy (Dz. U. 2025 poz. 1162). Kryteria oceny recenzenckiej określa art. 221 ust. 8 ustawy, zgodnie z którym należy ocenić, „czy osiągnięcia naukowe osoby ubiegającej się o stopień doktora habilitowanego odpowiadają wymaganiom określonym w art. 219 ust. 1 pkt 2” – a zatem, czy osoba ta „posiada w dorobku osiągnięcia naukowe albo artystyczne, stanowiące znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny, w tym co najmniej:

- a) 1 monografię naukową wydaną przez wydawnictwo, które w roku opublikowania monografii w ostatecznej formie było ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. a, lub
- b) 1 cykl powiązanych tematycznie artykułów naukowych opublikowanych w czasopiśmie naukowych lub w recenzowanych materiałach z konferencji międzynarodowych, które w roku

opublikowania artykułu w ostatecznej formie były ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. b, lub

c) 1 zrealizowane oryginalne osiągnięcie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne lub artystyczne”.

W przypadku osiągnięć naukowych przedstawionych przez dra Białkowskiego ocena dotyczyć będzie kwestii, czy stanowią one znaczny wkład w rozwój dyscypliny wskazanej we wniosku – „nauki o sztuce”.

Osiągnięcie naukowe wskazane jako podstawa wniosku stanowi autorska monografia *Utopia na ludzką miarę. Cyniczne wprowadzenie do estetyki relacyjnej*, wydana przez Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” w 2024 r. (recenzja wydawnicza: prof. dr hab. Anna Markowska).

Dane naukometryczne osiągnięć Kandydata, na podstawie informacji zawartych we wniosku:

Liczba cytowanych publikacji wg Google Scholar – 10

Liczba cytowań wg Google Scholar – 26 (bez autocytowań)

Indeks Hirsha wg Google Scholar – 3

Liczba publikacji zgłoszonych jako osiągnięcia naukowe stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny „nauki o sztuce”:

monografie autorskie – 1 (*Utopia na ludzką miarę. Cyniczne wprowadzenie do estetyki relacyjnej*)

rozdziały w monografiach – 10 (po uzyskaniu stopnia doktora – 7)

artykuły w czasopismach – 13 (po uzyskaniu stopnia doktora – 10)

Najważniejsze czasopisma, w których Kandydat publikował po uzyskaniu stopnia doktora, to:

– „Art Inquiry” (wydawca: Łódzkie Towarzystwo Naukowe; w 2018 r. 8 pkt, w kolejnych latach 70 pkt) – 4 publikacje

– „The Polish Journal of Aesthetics” (wydawca: Instytut Filozofii UJ) – jedna publikacja w 2018 r., 12 pkt

– „Sztuka i Dokumentacja” (wydawca: Akademia Sztuk pięknych w Gdańsku) – jedna publikacja w 2022 r., 40 pkt

– „Folia Philosophica” (wydawca: Uniwersytet Śląski w Katowicach) – jedna publikacja w 2017 r., 8 pkt

Ocena wskazanego przez Kandydata osiągnięcia naukowego według miary jego wkładu w rozwój dyscypliny naukowej „nauki o sztuce”:

Książka *Utopia na ludzką miarę* pomyślana została jako „wprowadzenie” w problematykę ważnego i szerokiego nurtu sztuki współczesnej, który promowany był pod hasłem „estetyki relacyjnej” i którego teorię sformułował francuski kurator i krytyk Nicolas Bourriaud. Dr Białkowski ambitnie i odważnie podjął temat o znacznej wadze i rozpiętości, niełatwy do opracowania, a przy tym zaproponował jego ujęcie krytyczne, problematyzujące wizję sztuki Bourriauda – co samo w sobie jest godne pochwały. Aby zaprezentować estetykę relacyjną możliwie najszerzej, pod kątem różnych zagadnień, Autor ukazał ją w czterech przecinających się perspektywach. Jedną wyznacza paradygmat nowoczesnej myśli estetycznej, drugą teoria nowoczesnego cynizmu Petera Sloterdijka, trzecią teoria „pustego znaczącego” Ernesta Laclau, kluczowa dla ukazania szerokości otwarcia idei Bourriauda na rozbieżne interpretacje. Potwierdzeniu tego otwarcia służy następnie obszerny przegląd kontrowersji, które powstały wokół estetyki relacyjnej w polemicznym dyskursie – czwartą jest zatem perspektywa recepcji.

Pierwsza z wymienionych perspektyw odsłaniała ideowe zaplecze poglądów Bourriauda, który sam lokował swoją teorię w tradycji modernizmu. Podążając tym tropem, a jednocześnie nawiązując do literatury przedmiotu (prac takich autorów, jak Mark Pennings, Claire Bishop, Amy J. Elias, Jason Miller czy Juliane Rebentisch), dr Białkowski wywodził estetykę relacyjną z identyfikujących linię modernistycznej awangardy projektów „emancypacji sztuki i emancypacji przez sztukę” – utopijnych wizji, które przewidywały możliwość przełożenia autonomii działań w sferze artystycznej na zmianę w świecie społecznym (s. 71). Jak na filozofia przystało, mocno podkreślał przy tym rolę i wagę odniesień filozoficznych teorii Bourriauda, począwszy od koncepcji „szczeliny” Michela de Certeau, poprzez marksizm szkoły frankfurckiej z Walterem Benjaminem, Theodorem Adorno i Herbertem Marcuse, ale także idee Emmanuela Levinasa, skończywszy na najgłębiej sięgających korzeniach, które Autor wskazuje w filozofii Immanuela Kanta i którym poświęca najwięcej uwagi. Wnikliwa analiza tyleż nieoczywistych, co istotnych związków estetyki relacyjnej właśnie z myślą filozoficzną Kanta, mającą – jak wielokrotnie zaznaczał dr Białkowski – znaczenie fundamentalne dla oświeceniowo-modernistycznej formacji reprezentowanej przez idee Bourriauda, należy do najciekawszych fragmentów monografii. W paru miejscach książki znajdujemy esencjonalne podsumowania omawianej teorii, prezentujące filozoficzny jej wymiar jako kluczowy: wyraża ona optymistyczną wiarę, „że oświecenie i nowoczesność – mimo chwilowych perturbacji – nie wyczerpały się jako

projekt cywilizacyjny” (s. 28); „koncepcja deklarującego oświeceniową proveniencję swoich poglądów francuskiego kuratora to próba rozwiązania mającego swoje źródło w oświeceniowym problemie stosunku estetyki do etyki – a szerzej: estetyki do polityki” (s. 202); Bourriaud, „głosząc oświeceniowo-nowoczesne *credo* w swoich tekstach i w swojej praktyce kuratorskiej, nie robił nic innego, niż tylko przepracowywał na wszelkie możliwe sposoby rdzeniowo oświeceniowy lejtmotyw, jakim jest napięcie między indywidualizmem a możliwością wytworzenia wspólnoty” (s. 254); albo w ujęciu bardziej marksistowskim: estetyka relacyjna jest teorią „działań artystycznych, które problematyzują procesy społeczno-ekonomiczne związane z przechodzeniem od kapitalizmu towarowego do jego usługowo-informacyjnej wersji” (s. 125). Ogólnie rzecz biorąc, dr Białkowski z dużą starannością i sprawnością osadził estetykę relacyjną w różnych nurtach tradycji filozoficznej, a przede wszystkim w wewnętrznej logice modernistycznego i awangardowego paradygmatu.

Za klucz do krytycznej, i to bardzo surowo krytycznej oceny teorii Bourriauda posłużyły w książce również koncepcje dwóch filozofów: „cyniczny rozum” Petera Sloterdijka i „puste znaczące” Ernesta Laclau. Ujęcie estetyki relacyjnej na zasadzie *pars pro toto* modernizmu wiązało się z odniesieniem do niej poglądu Sloterdijka o strukturalnie wpisanej w całą myśl oświeceniową i nowoczesną, „cynicznej” mechanice rozbieżności i sprzeczności między idealistycznymi założeniami a w praktyce przyjmowanymi rozwiązaniami, które obracają głoszone idee w „intelektualny listek figowy” (s. 22), maskujące hasła czy – jeśli odwołać się do koncepcji Laclau – „puste znaczące”. Dr Białkowski proponuje więc poddać propozycje estetyczne Bourriauda „testowi Sloterdijkowskiego cynizmu” (s. 28), przy czym wprost uprzedza, że wynik testu jest z góry przesądzony: przyznaje, że sprzeczności wewnątrz estetyki relacyjnej muszą się ukazać dlatego, że rozstrzyga o tym przyjęta przez badacza optyka, „inspirowana *Krytyką cynicznego rozumu*, która każe z niezmaconą pewnością wyczekiwać na zaistnienie sprzeczności wszędzie tam, gdzie pojawiają się idee inspirowane duchem oświeceniowo-nowoczesnym” (s. 34). Ta deklaracja bezkrytycznego, dogmatycznego przywiązania do teorii nowoczesności Sloterdijka, złożona bez żadnych uzasadnień, tyleż zdumiewa, co bezpośrednio odsłania największą słabość książki.

Po pierwsze, takie stanowisko koliduje z podstawową zasadą naukowego krytycyzmu, wymagającą, by przyjęcie jakiegokolwiek teorii było decyzją uwarunkowaną racjonalnym osądem jej wartości poznawczej i odpowiednio uargumentowaną. Po drugie, dr Białkowski prezentuje przyjętą przez siebie teorię jako rodzaj samosprawdzającej się przepowiedni, która nie jest otwarta na krytyczny sprawdzian co do swojej zgodności lub niezgodności z faktami,

lecz zamknięta w niewzruszonej pewności własnych założeń i nastawiona wyłącznie na to, aby w przedmiocie analiz doszukiwać się potwierdzenia owych założeń – pozornego, skoro możliwość zaprzeczenia im zostaje apriorycznie wykluczona. Żadna tego rodzaju samopotwierdzająca się teoria nie ma wartości poznawczej, bo może służyć jedynie utrwalaniu i projektowaniu na kolejne przypadki poglądów już wyznawanych i niesprawdzonych, o ile w ogóle sprawdzalnych. Po trzecie, świadomie decydując się na zinterpretowanie estetyki relacyjnej w sposób tendencyjny, bo podporządkowany ogólnym założeniom koncepcji „cynicznego rozumu”, dr Białkowski zniweczył możliwość badawczego (w przeciwieństwie do stronniczego) rozpoznania zarówno teorii Bourriauda, jak i teorii Sloterdijka. Trudno zrozumieć, z jakich powodów Autor, dostrzegając w tej pierwszej reprezentatywny przykład i wytwór filozofii nowoczesnej, nie wybrał drogi „przetestowania” za jej pomocą ogólnych tez *Krytyki cynicznego rozumu*, czyli zbadania, na ile poglądy Sloterdijka na modernizm rzeczywiście bronią się w konfrontacji z tym konkretnym przypadkiem, a na ile, być może, pozwala on je zakwestionować. Zamiast drogi własnych, bezstronnych dociekań, dr Białkowski wybrał drogę opowiedzenia się za arbitralnie i dogmatycznie przyjętym poglądem, że „losy estetyki relacyjnej – krytyki kapitalizmu, która świetnie umościła się w jego epicentrum – świetnie wpisały się w cyniczną trajektorię każdej oświeceniowej idei” (s. 122). Po czwarte, zabieg subsumcji estetyki relacyjnej pod ogólną teorię oświeceniowego cynizmu zamyka myślenie o niej w układzie sylogistycznym: wszystkie przejawy „ducha oświecenia” podlegają cynicznej mechanice opisanej przez Sloterdijka, koncepcja Bourriauda mieści się w obrębie modernistycznego paradygmatu – więc musi się okazać, że ona również podlega mechanice cynizmu. Konsekwencją takiego rozumowania jest skupienie uwagi na tych ogólnych aspektach estetyki relacyjnej, które są typowe dla różnych nowoczesnych projektów czy teorii o oświeceniowej proveniencji i dlatego dają się zinterpretować według jednego, uniwersalnego klucza cynizmu jako strukturalnego inwariantu, co zarazem odwraca uwagę od cech indywidualnych projektu Bourriauda jako drugorzędnych, stanowiących jedynie wariant reguły zasadniczej. Przez takie ujęcie książka *Utopia na ludzką miarę* wpisuje się w tradycję badawczą metodologii holistycznej, której łabędzim śpiewem był strukturalizm trzeciego ćwierćwiecza XX wieku i która nazaczyła jeszcze generalizującą teorię „cynicznego rozumu” Sloterdijka z początku lat osiemdziesiątych, ale która na gruncie filozofii nauki już w połowie tamtego stulecia została skutecznie zdyskredytowana i odrzucona na rzecz metodologicznego indywidualizmu. Sylogistyczna metoda subsumcji różnych dzieł ludzkiego umysłu pod ogólne prawo, określające czy to „ducha epoki”, czy to jakąś strukturalną regułę, nie może tych dzieł

odpowiednio wyjaśnić, gdyż konieczne jest ich zrozumienie w kategoriach racjonalności indywidualnych wyborów ze względu na konkretne, lokalne czynniki sytuacyjne. Im większy nacisk kładzie dr Białkowski na przynależność projektu Bourriauda do formacji modernistycznej czy oświeceniowej postrzeganej bardzo szeroko, ogólnie i całościowo, a w całości podlegającej bezwzględnie regułom mechaniki cynizmu, tym wyraźniej zaznacza się w jego książce deficyt podejścia indywidualistycznego, sytuacyjnego, czyli historycznego w dzisiejszym – a więc przeciwstawnym logice holistycznej, historycystycznej czy strukturalistycznej – tego słowa znaczeniu. Takie podejście musiałoby skupić się głównie na cechach indywidualnych i „środowiskowych” badanego projektu, rozumianych jako wyniki decyzji krytyka i kuratora, odpowiadających na to, co budowało jego motywacje w miejscowych warunkach, gdy podejmował swoje przedsięwzięcia i formułował wypowiedzi. Tymczasem holistyczna perspektywa „cynicznego rozumu”, odniesiona do estetyki relacyjnej jako późnego wariantu awangardy, sprowadza ją do stałego i dobrze znanego schematu tragizmu, określającego strukturalny inwariant wszelkich awangardowych projektów, w którym ideały i utopijne wizje sztuki jako narzędzia transformacji społecznej nieuchronnie muszą się zderzyć z koniecznością ugodowego funkcjonowania jej twórców czy promotorów w realiach i na warunkach zastanego systemu, co zawsze rodzi podobne dylematy, problemy i wątpliwości natury etycznej, pytania o wiarygodność, wierność głoszonym ideom, zgodność ideowych założeń z praktyką i konsekwencję w przyjmowanej postawie. Taki właśnie ogólny i zgrany, nieodkrywczy schemat przyjęty został w „cynicznej” charakterystyce estetyki relacyjnej. Wreszcie po piąte: przy całej sile przekonania Autora, że w świetle teorii modernizmu cynicznego ta modernistyczna koncepcja estetyki musi odsłonić swoje wewnętrzne sprzeczności, niewspółmiernie słabo wypadają próby ich wykazania na poziomie konkretnych.

Dr Białkowski zamierzał znaleźć domniemane sprzeczności estetyki relacyjnej, uwzględniając dwa desygnaty tego terminu, ale niestety nie zawsze jasno je rozróżniając: 1) treść samej koncepcji estetycznej Bourriauda jako jego teorii sztuki, artykułowanej w różnych wypowiedziach i egzemplifikowanej wskazaniami na konkretne praktyki artystyczne, 2) szeroki nurt sztuki odwołujący się do tej teorii lub w jakiś sposób z nią łączony. Zasadniczy problem polega na tym, że badacz naprzemiennie odczytywał estetykę relacyjną w dwóch skrajnie odmiennych, a wręcz antytetycznych perspektywach. Jedną z nich (skrótowo określiłbym ją jako optymistyczną, pozytywną lub życzeniową) wychodziła z punktu widzenia racjonalności poglądów samego Bourriauda, zakładających możliwość budowy alternatywnych „modeli” relacji społecznych w „szczelinie”, jaką przestrzeń sztuki tworzy

wewnątrz kapitalistycznego systemu, podczas gdy druga (pesymistyczna, negatywna lub demaskatorska – ale wyznaczona przede wszystkim ideą cynizmu) była perspektywą zewnętrzną i nieprzychylnie nastawioną oceny, wychodzącej z pryncypialnego poglądu o nieprzewycięzalnej sprzeczności między wpisywaniem się w kapitalistyczny system a działaniem na rzecz zmiany społecznej. Wzajemnie sprzeczne są narracje o estetyce relacyjnej prezentujące ją raz z jednego, raz z drugiego punktu widzenia, a nie poglądy Bourriauda, które syntetycznie przedstawia ta pierwsza.

Z jednej strony więc strony Autor *Utopii na ludzką miarę* przyjmował perspektywę logiki jej własnych założeń, które przy uwzględnieniu różnych dylematów, przeciwstawnych potrzeb i sprzecznych interesów składały się w formę racjonalnie wykalkulowanej i wewnętrznie spójnej, osadzonej w marksistowskim dyskursie propozycji stanowiska nie rewolucyjnego, lecz reformistycznego, umiarkowanego, kompromisowego, próbującego pogodzić rozbieżne racje utopizmu i realizmu w konkretnym, zdroworozsądkowo i pragmatycznie ograniczonym zakresie. Jak zauważa badacz, koncepcja ta „proponowała utopię, która uznała własne ograniczenia, ze świata idei zeszała na ziemię, idąc na kompromis z tym, co rzeczywiste i konkretne” (s. 15). „Pozwalała wrazić niezgodę na wszelkie problemy targające światem i bezpośrednie zaangażowanie w siatkę relacji międzyludzkich, a jednocześnie dawała wszystkim zatroskanym, oburzonym i zrewoltowanym możliwość pozostawania w komfortowych warunkach przestrzeni muzealno-galeryjnych” (s. 14). Tak określone stanowisku estetyki relacyjnej, bardzo świadomie i sprytnie zakrojone na polubowne wyjście z układu sprzeczności – stanowisku, które dr Białkowski, streszczając poglądy Bourriauda, przedstawiał z dużym zrozumieniem – trudno zarzucić, że ono samo jest wewnętrznie sprzeczne. Badacz nie wskazał też żadnego miejsca w różnych wypowiedziach francuskiego krytyka, gdzie rzeczywiście przeczyłby on własnym twierdzeniom na temat estetyki relacyjnej. W logice jego koncepcji, przedstawionej przez badacza jako forma rozsądnego i pragmatycznego kompromisu, nie występuje ten szereg rzekomych sprzeczności, które teoretycznemu stanowisku Bourriauda zostały przypisane na początku książki jako „cyniczne momenty” (s. 30-34) i które miałyby zachodzić „między kontestacją a akceptacją reguł świata sztuki”, między przyjęciem kategorii estetycznych a postulowanym wyjściem „poza wyłącznie estetyczne rozumienie sztuki”, między ideą budowania dialogicznej relacji twórców z odbiorcami a zachowaniem w niej stosunku przewagi tych pierwszych nad drugimi, między pozytywną a negatywną oceną roli technologii w relacjach międzyludzkich, między naciskiem na działania budujące relacje możliwe w przestrzeni

lokalności i bliskości a zgodą na praktykę lokowania takich projektów w różnych miejscach świata przez globalnie funkcjonujących artystów.

Teoria Bourriauda w powyższych kwestiach proponowała konsekwentnie realistyczny pragmatyzm zamiast idealistycznego puryzmu, rozwiązania umiarkowane zamiast radykalnych, pomyślane koncyliacyjnie zamiast konfrontacyjnych czy wywrotowych, wskazywała wyważony „złoty środek” pomiędzy przeciwnymi skrajnościami – a to oczywiście znaczy coś zupełnie innego niż wniosek, że jest wewnętrznie sprzeczna lub że „miota się między idealizmem a koniunkturalizmem” (s. 30), jak próbuje zasugerować dr Białkowski wchodząc w narrację „cyniczną” i wtórując zarzutom oponentów takiej kompromisowej linii. Co do kwestii pierwszej, francuski kurator w swoich wypowiedziach całkiem otwarcie przyjmował „reguły świata sztuki” czy istniejące warunki jego funkcjonowania i nie głosił ich kontestacji, lecz tylko przekonywał, że można je dobrze wykorzystywać dla celów, na które zorientowana była estetyka relacyjna. Co do kwestii drugiej, zachowując kategorie „estetyki” i „formy”, Bourriaud używał ich właśnie po to, aby wyjść poza ich wąskie, „wyłącznie estetyczne rozumienie” i rozciągnąć sens obu pojęć na sferę kształtowania relacji międzyludzkich – Autor *Utopii na ludzką miarę* cytuje jego słowa: „Forma współczesnego dzieła sztuki wykracza poza jego materialną postać. Jest elementem spajającym, dynamiczną zasadą akumulacji”. Tak poszerzone pojęcie formy wskazywało, jak słusznie zauważa Badacz, że można nim objąć „całokształt relacji, które dzieło sztuki wytwarza” (s. 203, 204). Bourriaud – czytamy dalej – „celowo rozdziela estetyczne od etycznego i politycznego, żeby następnie – już na innych zasadach – zespolić je ze sobą” (s. 210). Reguła wyważonego czy wyrachowanego umiaru, dyskretnie przywołana przez dra Białkowskiego w związku z ambiwalentnym stosunkiem Bourriauda do technologii – ta sama substancja, zależnie od sposobu użycia, może działać korzystnie lub niekorzystnie i co za dużo, to niezdrowo – dotyczy również zakresu postulowanej dialogiczności sztuki (estetyka relacyjna nie zakładała całkowitego zrównania ról twórców i odbiorców, które ostatecznie zniosłoby ten podział ról, a w konsekwencji granice artystycznych działań) oraz kwestii jej lokalności. Podsumowując, logika pragmatycznego umiarkowania i trzeźwo skalkulowanego kompromisu, w której badacz prezentuje stanowisko teoretyczne Bourriauda w jednej narracji, przeczy zarzutom wewnętrznej sprzeczności tej teorii, stawianym w drugiej, „cynicznej” narracji. Efekt jest taki, że wielokrotnie powtarzana na poziomie ogólnym teza, jakoby francuski krytyk głosił poglądy wzajemnie sprzeczne, nie znajduje konkretnego uzasadnienia, a ponadto nie zgadza się z tym, jak spójność, przemyślność i racjonalność owych poglądów sam Badacz w innych miejscach książki jasno przedstawia.

Chcąc mimo wszystko uwikłać teorię estetyki relacyjnej w sprzeczności i niekonsekwencje, dr Białkowski ucieka się do chwytu zderzenia pragmatycznie kompromisowego, reformistycznego stanowiska Bourriauda z perspektywą bezkompromisowego i pryncypialnego puryzmu we wszystkich podnoszonych kwestiach: albo konformistyczna zgoda na warunki kapitalistycznego systemu, albo jego bezwzględne zwalczanie, albo ortodoksyjna wierność tradycyjnym kategoriom estetycznym, albo ich odrzucenie, albo jednoznaczna afirmacja nowych technologii, albo ich konsekwentne potępienie, albo do końca konsekwentne, prawdziwie emancypacyjne zniesienie różnicy ról między artystami a odbiorcami, albo opresyjna wobec tych drugich dominacja pierwszych itd. Słowem – to wszystko, co francuski kurator próbował zmyślnie godzić w pragmatycznym kompromisie, krakowski badacz w ramach swojej „cynicznej” narracji radykalnie rozdziela i polaryzuje jako nieusuwalne i niezgadnialne przeciwieństwa, po czym pisze o nich tak, jakby stanowiły wewnętrzne niekonsekwencje teorii Bourriauda. Tylko na takiej zasadzie, w krzywym zwierciadle purystycznej, czarno-białej fikcji (wykreowanej pod kątem poglądów Sloterdijka), rzekome sprzeczności wewnątrz tej teorii zostają „ukazane” – nie zaś wykazane w sposób metodologicznie poprawny i właściwy dla naukowej analizy.

Mimo starań nie udało się również dr. Białkowskiemu wykazać rzekomych sprzeczności między teorią Bourriauda a 1) praktyką jego funkcjonowania w świecie sztuki i 2) praktykami artystycznymi, które promował. Ponieważ teoria wskazywała drogę wykorzystywania ram i możliwości oferowanych przez instytucjonalny, organizacyjny i rynkowy system, aby służyły one realizacji projektów „relacyjnych”, trudno się dziwić decyzjom Bourriauda budującym jego wysoki status w świecie sztuki, które Badacz uznał za „dość osobliwe, jak na zaangażowanego promotora” przedsięwzięć o relacyjnym charakterze (s. 115). Wszak zabiegi wzmacniające w tym systemie prominentną, wpływową pozycję autora teorii działań relacyjnych mogły jedynie zwiększać skuteczność ich promowania, a także poszerzać przestrzeń „estetycznych szczelin” dla ich praktykowania i – w zamierzonym rezultacie – realnego oddziaływania „modeli światów możliwych”. Decyzje Bourriauda na rzecz rozwoju własnej kariery były więc całkiem racjonalne i zgodne z wyznaczanym przez niego pragmatycznym, reformistycznym kierunkiem estetyki relacyjnej. Tam, gdzie dr Białkowski chciał widzieć sprzeczność, przystawiając „cyniczne” zwierciadło, zachodzi raczej konsekwentny przekład teorii na praktykę. Jakkolwiek dosadne określenia postawy Bourriauda w kategoriach koniunkturalizmu i konformizmu Badacz stosował, i tak nie zdołał wykazać, że była ona zaprzeczeniem jego koncepcji wprowadzania relacyjnych projektów w dostępnym – na warunkach systemu – przestrzeni sztuki i jej społecznego obiegu.

Co się tyczy prób wykazania sprzeczności między teorią estetyki relacyjnej a praktykami artystycznymi przywoływanymi przez Bourriauda jako przykłady realizacji jej założeń, do problemu określonego wyżej dochodzą jeszcze inne. Aby uzasadnić przyrównanie tej teorii do „pustego znaczącego” według Laclau, dr Białkowski mocno akcentuje jej „ogromną płynność i niedookreślony charakter” (s. 218), ogólnikowość, elastyczność i inkluzyjność, niemal bezgranicznie szeroką otwartość na dalece rozbieżne interpretacje (czego świadectwem miałyby być skrajne opinie krytyków i komentatorów – ale o tym później). W konsekwencji jednak torpeduje on własny zamiar sprowadzenia stosunku między teoretyczną a praktyczną stroną estetyki relacyjnej do zasady nowoczesnego cynizmu, którą jest „współwystępowanie dyskursu opisującego jakieś zjawisko oraz przeczących mu faktów” (s. 117). Logika, a za nią metodologia nauki podpowiada, że w przypadku każdej ogólnikowej, rozmytej i inkluzyjnie zarysowanej teorii, jeżeli nie wynika z niej, jakie konkretne fakty są w jej świetle wykluczone, niemożliwe jest stwierdzenie sprzeczności między teorią a faktami, ponieważ pozwala ona zinterpretować wszelkie fakty jako pozostające z nią w zgodzie. Sprzeczność między teorią estetyki relacyjnej a jakąkolwiek odnoszoną do niej praktyką artystyczną mogłaby zostać wykazana tylko w przypadku, gdyby teoria ta wskazywała konkretne granice dla możliwości interpretacyjnego podciągnięcia pod jej założenia pewnego rodzaju czy pewnej formy praktyk w dziedzinie sztuki – a teoria Bourriauda takich granic nie wyznacza, wręcz przeciwnie. Ponieważ badacz postawił sobie dwa zadania sprzeczne logicznie – jednocześnie wykazać skrajną rozciągłość interpretacyjną teorii i sprzeczność zachodzącą między nią a praktykami artystycznymi, które Bourriada uznawał za jej egzemplifikacje – oczywiście drugiego z tych celów nie zdołał w żadnym omawianym przypadku osiągnąć. Raz więc dr Białkowski przyznaje, że „rozumienie relacyjności proponowane przez Bourriauda było zadziwiająco szerokie”, łączył on bowiem relacyjność z samą naturą każdego dzieła sztuki, w której „tkwi potencjał dialogiczny i [...] w tym właśnie sensie jest ono współtworzone przez widza” (s. 83). Mimo to innym razem przekonuje, że praktyka twórcza artystów łączonych przez francuskiego kuratora z estetyką relacyjną i odwołujących się do niej nie spełnia jednak teoretycznych założeń – na przykład sztuka Douglasa Gordona, która „jeśli [...] odnosiła się do kwestii relacyjności i dialogowała z widzem, to tylko bardzo metaforycznie, tak jak [...] dialoguje dosłownie każde dzieło sztuki” (s. 114). Autor sam przeczy swojej tezie i zarazem mimowolnie stwierdza zgodność teorii z praktyką – obie traktują relacyjność i dialogiczność sztuki tak samo szeroko. Kilka stron dalej dr Białkowski zauważył wprost, że „płynność grupy artystów opisywanych przez Bourriauda świetnie odpowiadała płynności samej koncepcji” (s. 118). Również przyjmując

perspektywę „cynicznego” radykalizmu i puryzmu, bezkompromisowej polaryzacji między opresyjnością systemu a drogą jego rewolucyjnej, wyzwoleniczej zmiany, Badacz stwierdził zgodność reakcyjnego stanowiska teoretyka z tak samo reakcyjnymi w swoim kompromisowym wymiarze praktykami artystów, których promowaniu ta teoria służyła: „Bourriaud i opisywani przez niego artyści [...] przenosili zaangażowanie społeczne na poziom spektaklu. Usprawiedliwiali w ten sposób *status quo*, czyli tryb funkcjonowania całego systemu instytucjonalnej sztuki, który, opierając się na społecznych nierównościach i generując je, jest niechętny jakimkolwiek rewolucjom” (s. 112-113).

Ze względu na podkreślaną przez dr. Białkowskiego niekonkretność i elastyczność teorii estetyki relacyjnej, uniemożliwiająca przeciwstawienie jej praktyk artystycznych podawanych przez Bourriada za przykład, niemożliwe jest również stwierdzenie sprzeczności między „oryginalną” wersją sztuki odpowiadającej jego koncepcji, którą reprezentowały przykłady bardzo rozmaite, a całym znacznie szerszym nurtem sztuki, która w najróżniejszych swoich odmianach przyjmowała szyld tej teorii już poza jego kontrolą. Na przekór wysiłkom Autora monografii, zamiast skutecznie przeciwstawić teoretycznej stronie estetyki relacyjnej praktykę artystyczną tak czy inaczej związaną z koncepcją Bourriada, jego książka mimowolnie ukazywała tylko stosunek luźnej ciągłości między teoretycznymi założeniami, wskazywanymi przez samego kuratora egzemplifikacjami i wszelkimi późniejszymi praktykami spod znaku estetyki relacyjnej – a nie stosunki sprzeczności.

Aby naprawdę zbadać i rzetelnie określić relację praktyki do teorii, należałoby przede wszystkim przeprowadzić pod tym kątem własne analizy konkretnych prac artystycznych, prezentowanych na wystawie *Traffic* (jak pisze dr Białkowski, miała ona „materializować” koncepcję estetyczną Bourriada, s. 9) i przywoływanych za przykład w książce *Estetyka relacyjna*. Takich samodzielnych analiz krakowski Badacz nie wykonuje i jest to bardzo znamienne. Zamiast tego, co rzeczywiście można by nazwać porównaniem teorii z praktyką, dla poparcia swojej tezy o zachodzących sprzecznościach dr Białkowski ucieka się do dwóch chwytów: po pierwsze, za punkt odniesienia przyjmuje znów purystyczną fikcję – ideał pełnej zgodności i tożsamości zadań stawianych sztuce w teorii Bourriada z zadaniami, które wskazywani przez niego artyści stawiali swoim pracom jako ich twórcy (np. s. 82, 98-99). Taki ideał uprzedniego skomunikowania zamysłów teoretyka z zamysłami leżącymi u podstaw wszystkich artystycznych działań, które w świetle swoich idei omawiał, niewiele ma wspólnego z realiami świata sztuki i nie tylko sztuki. Na tym wyobraźniowym tle doskonałej przyległości intencji autora teorii i intencji autorów promowanych przez niego prac wszelkie oznaki niecałkowitego utożsamiania się artystów z teorią, jakichkolwiek różnic w ich

myśleniu o pracach interpretowanych przez Bourriauda wedle jego założeń – miały być świadectwami niezgodności, a więc sprzeczności praktyki artystycznej z teorią (na zasadzie: co nie jest idealnie zgodne, jest sprzeczne). Aby w ten przewrotny sposób konflikt praktyki z teorią ukazać, dr Białkowski sięga po drugi chwyt: nie porównuje teorii bezpośrednio z praktyką konkretnych artystycznych rozwiązań, lecz zderza teorię z innym dyskursem, jaki stanowią komentarze albo samych artystów, których twórczość służyła kuratorowi za egzemplifikację, albo krytyków i badaczy. Przy takim postawieniu sprawy świadectwem odstawiania teoretycznej wizji kuratora wystawy *Traffic* (1996) od tego, jak pokazywane wówczas prace postrzegali ich twórcy, miało być np. stwierdzenie Pierre’a Huyghe’a, sformułowane osiem lat później (2004), że nie uznaje on książki *Estetyka relacyjna* (1998) „za adekwatny opis swoich prac” (s. 99). Fakt, że artysta mówił po latach, z daleko przesuniętej pozycji i perspektywy, kiedy idee Bourriauda straciły już walor świeżości, od dłuższego czasu kojarzone były wtórnie i bardzo swobodnie ze znacznie szerszym nurtem sztuki i obrosły kierowaną przeciwko nim krytyką, oraz że przywołane słowa padły w szczególnej sytuacji, bo w odpowiedzi na uwagę jego rozmówcy o niejednorodności praktyk całej grupy artystów relacyjnych – wszystko to nie przeszkadzało dr. Białkowskiemu prezentować wypowiedzi Huyghe’a na dowód niezgodności zamysłów kuratora i promowanych na wystawie artystów, niepokrywania się teoretycznej i praktycznej strony estetyki relacyjnej już w pierwszej jej odsłonie. Częściej jednak rolę świadectwa na rzecz swojej tezy autor *Utopii na ludzką miarę* przypisuje zdystansowanym wobec estetyki relacyjnej opiniom innych komentatorów, krytyków i badaczy – jak np. wówczas, gdy bezkrytycznie powołał się na wątpliwości Juliane Rebentisch wyrażone w artykule z 2015 roku, dotyczące relacyjnego charakteru prac Rirkrita Tiravaniji i Felixa Gonzaleza-Torresa, a wynikające z jej własnej interpretacji programu Bourriauda (s. 115).

Takie autorytatywne przywołanie opinii niemieckiej filozofki jest tylko składową szerszego problemu funkcji, którą Autor przyznał cudzym wypowiedziom charakteryzującym, a zwłaszcza krytykującym estetykę relacyjną, aby służyły wskazywaniu jej rzekomych sprzeczności. W tym celu dr Białkowski wykorzystuje opinie innych badaczy lub krytyków bardzo intensywnie i we wszystkich partiach książki, uznając je za miarodajne świadectwa prawdziwych stanów rzeczy. Jako pierwszy powód do przypuszczeń, że „propozycja Bourriauda [...] wpisuje się w matrycę, którą proponuje Sloterdijk”, czyli w teorię nowoczesnego cynizmu, badacz wprost podał rozbieżne zarzuty stawiane jej przez różnych komentatorów, jak „z jednej strony naiwność (na przykład Claire Bishop), z drugiej strony antyemancypacyjny wydzwitek i reprodukcja zastanego układu stosunków

społeczno-ekonomicznych (Hal Foster)” (s. 30). W różnych kwestiach, w których dr Białkowski próbował określić domniemane sprzeczności estetyki relacyjnej, przytaczanie kontrastujących ze sobą opinii nadawało im rolę wskaźników i mierników tych sprzeczności.

Powyższa zasada znalazła rozwinięcie w strukturze odrębnego i najobszerniejszego rozdziału książki, który poświęcony został dyskursywnej recepcji estetyki relacyjnej (tylko od 2003 r.), otrzymał wymowny tytuł *Wewnętrzne sprzeczności pustego znaczącego* i prezentuje typologicznie uporządkowane zestawienie podstawowych kontrowersji dzielących opinie komentatorów. Wydobyte szerokiej skali rozejścia się tych opinii w przeciwne strony miało poświadczać jednocześnie dwie tytułowe tezy: polaryzacja różnych sądów interpretujących, podsumowujących i oceniających estetykę relacyjną wynika z jej radykalnej mglistości i otwarcia na skrajnie odmienne sposoby rozumienia i krytyki, przez co stała się ona szyldem bez własnej treści, „pustym znaczącym”, a zarazem przyczyną tej polaryzacji jest rozpięcie teorii Bourriauda między przeciwieństwami, które kłócą się ze sobą w jej wnętrzu i stanowią owe „wewnętrzne sprzeczności pustego znaczącego”. Pisałem już o tym, jak karkołomna ze względów logicznych była próba potwierdzenia jednej tezy w związku z drugą, teraz chcę zwrócić uwagę na inny problem: z reguły dr Białkowski uznaje sądy komentatorów o estetyce relacyjnej – zarówno w wymiarze jej teorii, jak i utożsamianej z teorią praktyki – za miarodajne określenia, wskaźniki lub symptomy jej własnej podatności na różne i rozbieżne kierunki krytycznych odczytań. Jeżeli z niektórymi podejmuje polemikę, nie narusza to zasadniczego poglądu Autora, że sprzeczne interpretacje pozostają bliższym lub dalszym echem wewnętrznych niejasności i sprzeczności samej estetyki relacyjnej. Analiza krytycznego dyskursu służy wskazaniu tych niejasności i sprzeczności jako jej cech własnych, immanentnych, i w tym sensie skupia się jedynie na funkcji poznawczej, informacyjnej przytaczanych wypowiedzi, dotyczącej właściwości ich przedmiotu. Tym samym dr Białkowski abstrahuje od czynnika sytuacyjnych dostosowań przekazu adresowanego z określonej pozycji nadawcy i skierowanego na określoną pozycję adresatów, które współkształtują treść i sens każdej wypowiedzi informującej o danym przedmiocie, wobec czego nie można jej dobrze zrozumieć bez uwzględnienia tego czynnika. Jeżeli więc komentatorzy formułowali dalece rozbieżne sądy na temat estetyki relacyjnej, „partykularnie” uwypuklali jedne kwestie a umniejszali lub pomijali inne, nie świadczy to bynajmniej wprost i tylko o jej własnych cechach bezkształtności czy wewnętrznej sprzeczności, lecz przede wszystkim o istotnych różnicach w sposobie podejścia do niej ze strony poszczególnych komentatorów, który zależał od ich sytuacji i motywacji, celów i interesów kierujących ich przekazem. Wszak dr Białkowski deklaratywnie przyjął za Pawłem Przyłęckim pogląd, że

„puste znaczące” są efektem interpretowania pojemnych idei na odmienne sposoby, motywowane partykularnymi celami czy interesami stron interpretacyjnego sporu (s. 18-19). Pogląd ten nie przełożył się na typologiczne zestawienie „modelowych stanowisk” i zarzutów formułowanych z różnych pozycji wobec programu Bourriauda, które odwraca uwagę od sytuacyjnych uwarunkowań i funkcji jego krytyki – chociaż nie w każdym przypadku. Wyjątkiem jest krótkie omówienie związku opinii Jacquesa Rancièrè’a, do którego odwoływał się Bourriaud, z jego filozoficzną koncepcją sztuki – wszak dr Białkowski jest filozofem. Z reguły jednak stosowany zabieg odcięcia wypowiedzi o estetyce relacyjnej od skądinąd znanych poglądów autorów tych wypowiedzi na łączące się z nią szersze zagadnienia sztuki współczesnej służył sprowadzeniu całej palety różnych opinii do roli zwierciadła, w którym miała się odbijać jedynie giętkość i otwartość samej teorii Bourriauda na rozmaite interpretacje, a przez to zasadność nazwania jej „pustym znaczącym” – ale takie zwierciadło jednostronnie wykrzywiało obraz.

Szczególnie dobitnym świadectwem oderwania przeglądu polemicznej recepcji estetyki relacyjnej od podłoża tej recepcji jest fakt, że najwięcej uwagi poświęcił Badacz dyskusjom wokół estetyki relacyjnej, dla których forum stanowił magazyn „October”, ale w żaden sposób nie odniósł zebranych tam wypowiedzi do specyfiki ideowego profilu pisma i rozwijanego w nim dyskursu na temat sztuki modernistycznej i awangardowej. Uderza zwłaszcza brak powiązania opinii Hala Fostera z jego wyrazistym stanowiskiem w kwestiach twórczości podejmującej tradycję modernistycznej awangardy, politycznie zaangażowanej i krytycznej wobec instytucjonalnego systemu sztuki – stanowiskiem znanym choćby z takich głośnych prac, jak *For a Concept of the Political in Art* (1984) czy *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996). Ze względu na środowiskową pozycję Fostera, również jako współredaktora pisma „October”, jego poglądy wyznaczały nadzwyczaj ważny punkt odniesienia dla recepcji i oceny tego francuskiego importu, jakim był program estetyki relacyjnej na gruncie amerykańskim. Szokuje fakt, że Foster pełni w książce właściwie tylko rolę jednego z szeregu autorów komentarzy dotyczących wprost estetyki relacyjnej, oderwaną od roli jednego z najbardziej opiniotwórczych – i to w skali światowej – krytyków i teoretyków sztuki współczesnej, w dodatku skupiającego swoje analizy dokładnie na tych samych kluczowych problemach, które dr Białkowski wiązał z koncepcją Bourriauda. Co więcej, w książce *Powrót realnego* Foster przyjął teorię „cynicznego rozumu” Sloterdijka za ramę ujęcia sztuki ostatnich dekad XX wieku, tyle że zrobił to inaczej niż potem dr Białkowski i odmiennie w przyjętej ramie ukazał problem cynizmu artystycznych kierunków tamtego czasu. Przedstawiając własną reinterpretację teorii awangardy i opartą na niej wizję

kontynuacji awangardowej linii po modernizmie, autor *Powrotu realnego* słusznie wskazywał na zasadnicze znaczenie książki Petera Bürgera i jej amerykańskiego wydania dla refleksji nad tym, czym w istocie była sztuka awangardy modernistycznej i w jakim stosunku do niej sytuują się neoawangardowe nurty drugiej połowy wieku, zwłaszcza ze względu na instytucjonalne warunki, w jakich współczesna sztuka funkcjonuje.

Wobec powyższego należy wskazać na trzy poważne braki w książce *Utopia na ludzką miarę*. Po pierwsze: jest to nieuwzględnienie dyskursu o awangardzie w kontekście modernizmu i postmodernizmu, stanowiącego odpowiedź na teorię Bürgera, jako podłoża, które warunkowało i kształtowało perspektywę międzynarodowej recepcji teorii Bourriauda. Po drugie: jest to pominięcie tego dyskursu o sztuce awangardy, który odnosił się najpierw do kategorii modernizmu, a potem również postmodernizmu, ale rozwijał się nie w obrębie filozofii, ale na poziomie krytycznej analizy i interpretacji konkretnych dzieł czy zjawisk w sztuce nowoczesnej i współczesnej, a podejmowany był przez kolejne pokolenia wybitnych krytyków i badaczy sztuki. Główna linia rozwoju teorii awangardy zbudowanej w tym dyskursie – teorii, która porządkowała namysł płynący z wnikliwej obserwacji artystycznych praktyk – łączy prace Clementa Greenberga, Bürgera i Fostera, czyli autorów koncepcji właśnie pominiętych w ujęciu dra Białkowskiego, odnoszącym estetykę relacyjną do horyzontu awangardy i modernizmu, ale utrzymanym na poziomie dyskursu filozoficznego, mimo że przecież także Bourriaud formułował swoją koncepcję przedłużenia awangardy jako krytyk i wnikliwy obserwator sztuki, a nie filozof. Po trzecie: jeżeli z powodów wskazanych wyżej pominięcie stanowiska teoretycznego Fostera w sprawach stanowiących przedmiot rozważań Badacza musi bardzo dziwić, to ze względu na pomysł użycia teorii „cynicznego rozumu” jako koncepcyjnego klucza przemilczenie książki *Powrót realnego* już wprost obnaża niekompetencję Habilitanta. Albo dr Białkowski próbował ukryć wtórność wykorzystania tego pomysłu, albo po prostu nie zna pracy Fostera, której zakres przedmiotowy i problemowy ściśle odpowiada przecież tematyce *Utopii na ludzką miarę*. Gdyby jednak zdawał sobie sprawę z ważności książki amerykańskiego badacza dla stanu wiedzy dotyczącej zagadnień omawianych w związku z estetyką relacyjną, dr Białkowski zapewne nie ryzykowałby próby ukrycia faktu, że wtórnie wykorzystuje jego pomysł a nie informuje o tym – musiałyby wiedzieć, że taki plagiat wyjdzie na jaw, gdyż łatwo będzie go zdemaskować każdemu, kto orientuje się w temacie, a orientując się, sięgnął po kanoniczną pozycję Fostera. Na drugą z możliwości wskazują ponadto dwa znaczące fakty: 1) brak *Powrotu realnego* w bibliografii, 2) przywołane kontrowersje dotyczące czy to afirmatywnego, czy krytycznego stosunku twórczości Warhola do kultury konsumpcyjnej – dr

Białkowski przywołał je za popularną książką Urszuli Czartoryskiej *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* z 1973 roku (w przypisie figuruje wydanie późniejsze), podczas gdy kwestię tę obszernie przedstawił Foster właśnie w *Powrocie realnego* i sam związał ją z teorią Sloterdijka. Raczej nie jest to więc przypadek świadomego zdublowania pomysłu Fostera, tylko zwyczajnej nieznamomości pracy tego autora.

Cały szereg wskazanych wyżej i poważnych błędów bardzo psuje opracowanie tematu estetyki relacyjnej w książce dra Białkowskiego i sprawia, że trudno ją uznać za istotne osiągnięcie naukowe. Obowiązkiem recenzenta jest jednak rozstrzygnąć, czy przedłożona praca stanowi znaczący wkład nie do nauki w ogóle, lecz do rozwoju wskazanej we wniosku Habilitanta dyscypliny naukowej. Kwestia ta nabiera szczególnej wagi ze względu na fakt, że Wnioskodawca, doktor filozofii, nie uzyskał ani akademickiego wykształcenia, ani doktoratu w dyscyplinie, w której ubiega się o habilitację.

Aktualnie obowiązujący w Polsce podział dyscyplin nauk humanistycznych oddzielił cały zespół tzw. nauk o sztuce – obejmujący łącznie historię sztuki, muzykologię, filmoznawstwo i teatrologię – od filozofii, w której zakres wchodzi również estetyka czy filozofia sztuki. Dla pełnej jasności: nie powstały inne nauki o sztuce niż cztery wymienione wyżej, którym odpowiadają też cztery kierunki studiów akademickich, wobec czego pytanie o przynależność osiągnięć Habilitanta do tych nauk jest *de facto* pytaniem, czy są to osiągnięcia z zakresu naukowej historii sztuki (skoro nie dotyczą muzyki, teatru, czy filmu). Tym, co łączy nauki o sztuce i zarazem wyraźnie oddziela je od filozofii, jest przedmiot badań, określony przez poszczególne dziedziny twórczości artystycznej, a więc praktyk związanych z powstawaniem, funkcjonowaniem i oddziaływaniem wytworów sztuki, do których odnosi się pytania badawcze dotyczące materialnych i strukturalnych właściwości wytworzonych i zachowanych dzieł. Skupienie uwagi na konkretnych, historycznie usytuowanych artystycznych wytworach, praktykach, strukturach i procesach włącza w zakres zainteresowań nauk o sztuce poglądy estetyczne danego czasu jako jeden z historycznych czynników rzutujących z jednej strony na obszar intencji twórców, z drugiej na obszar dziejów wartościującej recepcji wytworów sztuki. Wyróżnikiem nauk o sztuce w stosunku do filozofii pozostaje w każdym razie warsztat badawczy koncentrujący analizy i interpretacje przede wszystkim na dziełach sztuki i procesach istotnych dla ich historycznego rozumienia. Z kolei filozofia odnosi się do obszaru artystycznych praktyk jedynie pośrednio, poprzez komentujący je dyskurs, gdyż wyróżnikiem tej dyscypliny jest badanie filozoficznych i estetycznych koncepcji czy poglądów na sztukę w ogóle, które formułowane były w różnych historycznych okresach i łączyły się z szerszymi systemami filozoficznymi. Filozofia i

estetyka jako jej dział zajmuje się różnymi odmianami teoretyzacji sztuki, konceptualnymi ujęciami tego, czym ona jest, łączonymi z nią ideami, wartościami czy innymi kategoriami, teoretycznymi modelami nakładanymi na tę dziedzinę kultury, kierunkami jej interpretacji filozoficznej, dawnymi i współczesnymi. Obie dyscypliny naukowe mogą dobrze się uzupełniać, ale pozostają wzajemnie niewymienne. Osiągnięcia z zakresu jednej z nich nie są osiągnięciami z zakresu drugiej, nie ma między nimi równoznaczności. Po której zatem stronie tego podziału dyscyplin sytuuje się książka *Utopia na ludzką miarę* – czy poświadcza, że Autor przekwalifikował się z jednej dyscypliny na drugą, czy przedstawia estetykę relacyjną od strony wyników jego własnych badań nad praktykami i strukturami artystycznymi, które łączono z teorią Bourriauda? Czy dowodzi opanowania wysokich umiejętności badawczych wchodzących w zakres warsztatu naukowego historii sztuki?

Odpowiedź musi być jednoznacznie negatywna. Dr Białkowski utrzymuje swoje rozważania o estetyce relacyjnej w granicach dyskursu *par excellence* filozoficznego i w horyzoncie filozoficznej koncepcji modernizmu czy nowoczesności, przyjętej za Sloterdijkem, a opartej na pojęciu oświecenia jako formacji kulturowej trwającej od połowy XVIII w. po dzień dzisiejszy, „której głównym celem jest emancypacja podmiotu na planie politycznym, poznawczym i ekonomicznym” (s. 23, przypis 14). Do tego filozoficznego dyskursu sprowadzona też została sama teoria estetyki relacyjnej, aby okazała się późnym wariantem modernistycznej i awangardowej koncepcji sztuki, reprezentującym typowe i stałe dla wszystkich oświeceniowych projektów, „cyniczne” sprzeczności. Dziedzinę artystycznych praktyk dr Białkowski z góry wpisał w tak filozoficznie wyznaczoną perspektywę i uwagi na temat dokonań artystów podporządkował przyjętej tezie o nieprzystawaniu tych praktyk do teoretycznych założeń Bourriauda. Konkretnie przykłady sztuki relacyjnej zostały w książce odsunięte na dalszy plan i przesłonięte przez trzy warstwy pośredniczącego komentarza: teorię francuskiego kuratora, wypowiedzi artystów, różnych krytyków i badaczy oraz dominującą nad wszystkim narrację filozoficzną Autora, skupioną na podciąganiu estetyki relacyjnej pod ogólną teorię nowoczesności i koncepcję „cynicznego rozumu”. Należy jeszcze raz podkreślić, że dr Białkowski nie prowadził samodzielnych analiz prac artystycznych, wyręczając się przytaczanymi ich omówieniami innych autorów, a gdy już z rzadka wypowiadał się o sztuce bezpośrednio, to poprzestawał na najbardziej elementarnych i ogólnych informacjach. Jeżeli w takich fragmentach wskazywał przez odsyłacze na źródła podawanej wiedzy o zjawiskach artystycznych wykraczających poza ramy samej estetyki relacyjnej i należących do obszaru jej awangardowej lub neoawangardowej tradycji, wskazywane źródła reprezentowały wiedzę jedynie podstawową i od dawna nieaktualną (jak

w sprawie Warhola odsyłacz kierował do popularnonaukowej syntezy Urszuli Czartoryskiej, tak w sprawie relacji między produktywizmem a socrealizmem przywołany został jedynie artykuł Janosa Brendla, również z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku). Treść książki *Utopia na ludzką miarę* nie wykazuje więc żadnego przesunięcia zainteresowań badawczych, kompetencji i warsztatu analitycznego jej Autora z zakresu filozofii i estetyki, w którym mieszczą się rozważania mające za przedmiot estetyczne koncepcje sztuki i ich filozoficzne zaplecze, na zakres właściwy dla nauk o sztuce jako dyscypliny odrębnej od filozofii i mającej za przedmiot konkretne artystyczne dokonania, ich własną strukturę i historię – wszystko to, co niesprowadzalne do dyskursu filozofii i estetyki. Wybrany przez Habilitanta kierunek podejścia do tematu estetyki relacyjnej i sposób jego opracowania nie odpowiada dyscyplinie wybranej jako ta, w której ubiega się on o stopień doktora habilitowanego.

Podsumowując: po pierwsze – książka *Utopia na ludzką miarę* nie jest osiągnięciem prezentującym wysoką jakość naukową, po drugie – nie wnosi ona znacznego wkładu w rozwój dyscypliny „nauki o sztuce”, ponieważ w ogóle tej dyscypliny nie reprezentuje.

Również inne publikacje Kandydata nie zaznaczają żadnego przejścia z dziedziny filozofii, w której uzyskał on doktorat, na stronę nauk o sztuce. Żadna z nich nie świadczy o tym, by na przestrzeni kilkunastu już lat od uzyskania stopnia doktora dr Białkowski samodzielnie wykształcił się zdobywając wiedzę i profesjonalne kompetencje na miarę akademickich studiów historii sztuki, opanował jej warsztat badawczy i owocnie z niego korzystał w swojej pracy naukowej, podejmował i rozwiązywał problemy poznawcze właśnie z zakresu nauk o sztuce, a nie filozofii czy innych dyscyplin. Taki zwrot wcale nie nastąpił, o żadnym doksztalceniu się, bliższym poznaniu warsztatu naukowej historii sztuki i reorientacji badań w tym kierunku nie ma też mowy w autoreferacie. Osiągnięcia publikacyjne dra Białkowskiego, jakkolwiek odnoszą się do zagadnień sztuki – ale wyłącznie współczesnej, z uwzględnieniem jej nowoczesnej tradycji – to niezmiennie zachowują profil filozoficzny. Nie prezentują wyników samodzielnie przeprowadzonych badań na polu historii sztuki, ponieważ takich przedsięwzięć badawczych Habilitant nie realizował. Kwestie dotyczące twórczości artystycznej stawia on i rozpatruje głównie z perspektywy filozofii współczesnego marksizmu, co prowadzi do ujmowania tej sfery w kategoriach produkcji kulturowej i jej zależności od warunków narzucanych przez system społeczny i ekonomiczny. Jeżeli więc w podejściu Habilitanta do zagadnień związanych ze sztuką współczesną rysuje się nastawienie interdyscyplinarne i jakieś przekierowanie uwagi z dziedziny filozofii na obszar innych dziedzin wiedzy naukowej, prowadzi ono nie w stronę dyscypliny nauk o sztuce (historii

sztuki), lecz – poprzez ujęcie „świata” lub „pola” artystycznego w system pojęć jego instytucjonalnych i socjologicznych teorii – w stronę socjologii (ściślej, socjologii sztuki czy kultury). Dociekania dra Białkowskiego ogniskują się wokół problematyki współczesnej reinterpretacji kluczowych pojęć teoretycznego myślenia o sztuce czy raczej o związkach między składnikami jej społecznego „pola” – pojęć takich jak dzieło, forma, wartość estetyczna, autorstwo, rola twórców i odbiorców, zaś sfera samych dokonań artystycznych ujmowana jest poprzez zagadnienia, które wyznacza konceptualno-teoretyczna rama. Prace Habilitanta mają charakter rozważań problematyzujących te ogólne kwestie na poziomie filozoficznym i odnoszą je w sposób ilustracyjny do wybranych przykładów, a jeżeli konkretna twórczość wysuwa się w niektórych publikacjach na plan pierwszy – tak jest w przypadku tekstów poświęconych dziełom wybranych, aktualnie czynnych artystów polskich – zasada odnoszenia ich do ogólnych zagadnień teoretycznych zostaje zachowana, tyle że zmieniają się proporcje i same dzieła omawiane są obszerniej, a wówczas zmienia się również styl całego tekstu: przyjmuje on postać rozważań i komentarzy swobodnie snutych wokół tych dzieł i wkraczających w problemy ogólne z zakresu filozofii sztuki czy socjologii kultury. Jest to rodzaj pisarstwa dość typowy dla filozofującej czy teoretyzującej krytyki artystycznej – na tym polu „świata sztuki” dr Białkowski też się realizuje – czyli dla dyskursu o większej lub mniejszej ważności czyichś konkretnych, aktualnie prezentowanych dokonań ze względu na kwestie generalnie ważne z punktu widzenia pewnej koncepcji sztuki współczesnej. Niezależnie od proporcji, w jakich poszczególne teksty dra Białkowskiego reprezentują dyskurs filozofii sztuki i socjologii kultury, wiedzy akademickiej i krytyki artystycznej jako formy promowania i przymnażania „kapitału symbolicznego” (by sięgnąć po język chętnie używany przez Habilitanta) wybranych, konkurujących na rynku twórców – z całą pewnością w żadnym przypadku nie wchodzi one w dyskurs naukowych analiz i wywodów z zakresu nauk o sztuce, a więc, tak samo jak książka *Utopia na ludzką miarę*, nie lokują się swoją treścią i profilem podjętych zadań badawczych w dyscyplinie, do której Kandydat przypisał swoje osiągnięcia publikacyjne. Przedstawiony dorobek nie potwierdza jego wysokich kwalifikacji naukowych w żadnej z nauk sztuce, wobec czego nie spełnia on kryteriów uzyskania stopnia doktora habilitowanego właśnie w tej, a nie innej dyscyplinie.

Informacja dotycząca kwestii realizowania przez Kandydata istotnej aktywności naukowej w więcej niż jednej uczelni lub instytucji naukowej, w szczególności zagranicznej:

Dr Białkowski wskazał dwa kilkutygodniowe pobyty badawcze w instytucjach zagranicznych. Jeden z nich obejmował kwerendę czasopism w paryskiej Bibliotece Narodowej i służył przygotowaniu bazy tekstów źródłowych dla monografii *Utopia na ludzką miarę*. Ani Bibliothèque National de France, ani szkoła artystyczna będąca gospodarzem pobytu nie są jednak uczelniami czy instytucjami naukowymi, więc w tym przypadku ustawowe kryterium (dotyczące stopnia doktora habilitowanego w obszarze nauki, a nie sztuki) nie jest spełnione. Choć sposób wyzyskania zebranego materiału w narracji książki jest niezadowolający, pod względem zakresu oparcia jej na tekstach publikowanych we francuskiej prasie artystycznej lat 90. XX w. monografia nie budzi zastrzeżeń. Drugi pobyt, na Uniwersytecie w Aberdeen, obejmował kwerendę źródeł dotyczących społecznej recepcji obrazów wytwarzanych przez sztuczną inteligencję oraz ich wpływu na profesjonalną sztukę. Rezultatem był artykuł w łódzkim czasopiśmie „Art Inquiry”, odnoszący kwestię wykorzystywania i społecznego obiegu sztucznie generowanych obrazów do filozoficznie ugruntowanych przekonań na temat sztuki i jej autorstwa. Ponieważ jest to publikacja z zakresu filozofii sztuki a nie nauk o sztuce, nie podejmuję się oceny jej wartości naukowej w dyscyplinie „filozofia”. Nie chcę również rozstrzygać, w jakiej mierze samo odbycie kwerendy w zagranicznej instytucji nauki stanowi rodzaj „istotnej aktywności naukowej”, ale nie widzę przeciwwskazań, by formalnie tak zaklasyfikować ten kwerendalny wyjazd.

Na podobnej zasadzie nie ma przeciwwskazań dla formalnego uznania prezentacji referatów na konferencjach za przejaw znaczącej aktywności naukowej. Wśród wymienionych we wniosku konferencji międzynarodowych, na których dr Białkowski wygłaszał referaty, jedna była organizowana przez zagraniczną uczelnię naukową (uniwersytet w Lublanie). Poza tym wygłosił on referaty na dwóch konferencjach krajowych zorganizowanych przez uczelnie naukowe w Polsce: Uniwersytet Zielonogórski i Uniwersytet Śląski. Habilitant nie realizował natomiast żadnego projektu badawczego w uczelni lub instytucji naukowej, który byłby finansowany w drodze konkursu przez krajowy lub zagraniczny organ administracji państwowej do spraw nauki (nie należy do tej kategorii przedsięwzięć naukowych wskazany we wniosku projekt, którego realizację finansowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a który polegał na badaniu „środowiska polskich artystów i kuratorów w obliczu praktyk krytyki instytucjonalnej”).

Bilans aktywności naukowej spełniającej kryteria formalne określone przez ustawę co do miejsca jej realizacji stanowią: jeden pobyt badawczy (kwerenda) w zagranicznej uczelni naukowej i trzy referaty na konferencjach zorganizowanych przez uczelnie naukowe, w tym jedną zagraniczną. Pod względem ilościowym nie jest to wiele, pod względem jakościowym trudno ocenić te zaangażowania nie znając treści wygłoszonych referatów, które nie weszły do obiegu naukowego w formie publikacji. Uznając wszakże, iż kwerenda materiałów źródłowych do przygotowywanej monografii i prezentacja referatów na konferencjach organizowanych przez uczelnie naukowe stanowią z zasady istotne formy aktywności naukowej, można stwierdzić, że warunki uzyskania stopnia doktora habilitowanego w obszarze nauki, które określa art. 219.1.3 ustawy, zostały przez dr Białkowskiego formalnie spełnione, na poziomie przynajmniej dostatecznym.

Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych i popularyzujących naukę:

W autoreferacie dr Białkowski przedstawił swoje osiągnięcia dydaktyczne, organizacyjne i popularyzujące naukę.

Prowadził różne rodzaje zajęć dla studentów i doktorantów w czterech polskich uczelniach, dwóch naukowych (poza UKEN także na Uniwersytecie Śląskim) i dwóch artystycznych. Ich tematyka odpowiadała zainteresowaniom badawczym Habilitanta, dotyczyła więc teoretycznych, filozoficznych, a także socjologicznych zagadnień współczesnej sztuki i kultury wizualnej.

Jako osiągnięcia organizacyjne Habilitant podał rolę inicjatywną w utworzeniu dwóch nowych kierunków studiów na UKEN, poświęconych współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, i przewodniczenie gremiom ds. jakości kształcenia na tych kierunkach. Ponadto wymienił swój udział w organizacji konferencji naukowych, zaangażowanie w program Erasmus oraz członkostwo w uczelnianej komisji rekrutacyjnej.

W zakresie osiągnięć popularyzatorskich dr Białkowski wskazał występy w audycjach telewizyjnych i radiowych, artykuły prasowe, udział w panelach dyskusyjnych, działalność na polu krytyki artystycznej i kuratorstwo wystaw.

Należy zaznaczyć, że informacje o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych i popularyzatorskich, których podania wymaga umowa z recenzentami podyktowana przez UKEN, nie mogą mieć wpływu na ocenę dorobku kandydata do stopnia doktora habilitowanego, regulowaną przepisami ustawy.

Konkluzja:

- 1) Przy założeniu, że kwerendy źródeł i wystąpienia na konferencjach naukowych są z zasady istotnymi formami aktywności naukowej, Kandydat spełnia warunki uzyskania stopnia doktora habilitowanego określone w art. 219.1.3 ustawy o szkolnictwie wyższym i nauce.
- 2) Cały dorobek naukowy dra Białkowskiego, absolwenta studiów filozoficznych i doktora filozofii, poświadcza konsekwentne przywiązanie Habilitanta do macierzystej dyscypliny, w ramach której całkowicie mieszczą się jego publikacje ujmujące zagadnienia sztuki współczesnej jako przedmiot rozważań teoretycznych z zakresu filozofii, a szczególnie filozofii sztuki i estetyki, przy czym zaznacza się również nachylenie w stronę socjologii sztuki i kultury. Rozważania te mogą być mniej lub bardziej interesujące z punktu widzenia różnych innych dyscyplin naukowych, także i nauk o sztuce, co w żadnej mierze nie zmienia ich jednoznacznej kwalifikacji do zakresu przedmiotowego i problemowego filozofii.
- 3) Cały dorobek naukowy dra Białkowskiego poświadcza, że nie posiadając akademickiego wykształcenia w zakresie historii sztuki ani żadnej z pozostałych trzech nauk o sztuce, nie opanował on warsztatu naukowego tej dyscypliny, nie prowadzi żadnych badań w jej zakresie, a konsekwencji osiągnięcia publikacyjne Habilitanta nie prezentują wyników takich badań, które mogłyby stanowić wkład w rozwój dyscypliny „nauki o sztuce”, a nie dyscypliny „filozofia”. Wobec powyższego ubieganie się o stopień doktora habilitowanego w dyscyplinie nauk o sztuce jest całkowicie bezpodstawne i w dorobku naukowym Kandydata nie znajduje uzasadnienia.
- 4) Ze względu na zasadnicze błędy metodologiczne, daremność i jałowość usilnych prób sprowadzenia estetyki relacyjnej (poprzez chwyt bliższe retorycznym środkom perswazji niż logice argumentacji naukowej) do bezkrytycznie przyjętego modelu „cynizmu” jako inwariantu projektów nowoczesnych, monografia *Utopia na ludzką miarę* prezentuje swój przedmiot w sposób znacznie ograniczający wartość poznawczą tej filozoficznej prezentacji, a jeśli chodzi o sztukę, którą Autor omawia bardzo pobieżnie w ramach przyjętych założeń, wartość poznawcza książki jest szczególnie znikoma.
- 5) Monografia mająca stanowić główne osiągnięcie naukowe Habilitanta opiera się na pomysłe ujęcia idei i praktyk sztuki końca XX wieku jako nawiązań do tradycji awangardy i sproblematyzowania ich w kategoriach teorii „cynicznego rozumu” Petera Sloterdijka – pomysłe, którego wcześniejszą i oryginalną wersję przedstawił Hal Foster w książce *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Brak jakiegokolwiek sygnału o tym fakcie albo świadczy o zaryzykowaniu łatwo wykrywalnej podróbki autorskiej koncepcji Fostera – w co aż nie chce się wierzyć – albo dowodzi nieznamomości podstawowego opracowania zagadnień

sztuki najściślej związanych z tematyką książki Habilitanta – w co uwierzyć jest już nieco łatwiej, zważywszy na inne świadectwa jego ograniczonej orientacji w aktualnym stanie wiedzy o nowoczesnej i współczesnej twórczości artystycznej, który zbudowała literatura naukowa z zakresu historii sztuki. Tak czy owak, każda z obu wersji oznacza złamanie reguł rzetelności naukowej i uchybienie na tyle poważne, że dyskwalifikujące badacza nowoczesnych i ponowoczesnych praktyk artystycznych oraz dyskursu teoretycznego na ich temat.

6) Inne osiągnięcia naukowe Kandydata, podobnie jak monografia mająca stanowić jego osiągnięcie główne, również nie wykazują wysokich kwalifikacji naukowych w dyscyplinie nauk o sztuce i nie stanowią znacznego wkładu w rozwój tej dyscypliny.

7) Dr Łukasz Białkowski nie spełnia warunków uzyskania stopnia doktora habilitowanego określonych w art. 219.1.2 ustawy o szkolnictwie wyższym i nauce.