

Warszawa, dn. 8 grudnia 2020

dr hab. Krzysztof Pijarski  
Szkoła Filmowa w Łodzi

## **Ocena dorobku artystycznego oraz recenzja pracy doktorskiej mgra Witolda Orskiego,**

**doktoranta Wydziału Animacji i Intermediów UAP, składającej się z dwóch części: pracy artystycznej zatytułowanej *Obrazy, które wolałyby milczeć: Pustej Kartki Syndrom* i rozprawy doktorskiej *Post-prawda i nędzne obrazy. Rozważania o współczesnych przemianach medium fotograficznego*, przygotowanych pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Bosackiego.**

„Prowadzę dociekania filozoficzne z wykorzystaniem obrazów wytworzonych zarówno mechanicznie, jak i cyfrowo” – tak mgr Witold Orski określa własną praktykę artystyczną. Wytwarzane przez niego obrazy zawsze wychodzą poza „czysto” fotograficzny status: stają się częścią foto-objektów czy instalacji, a ich prezentacja jest zawsze pieczołowicie inscenizowana. Nigdy nie są przezroczyste; oscylując między reprezentacją a przedmiotowością, są przede wszystkim obrazami myślowymi, myśleniem za pomocą obrazów, wizualnym uprawianiem teorii. Wśród tematów podejmowanych przez artystę znajdziemy tożsamość, tyleż trudny co bliski związek obrazów ze śmiercią, czy obrazowanie jako narzędzie władzy. W świetle tych zainteresowań nie powinno być zaskoczeniem, że za temat swojej pracy doktorskiej obrał zasadnicze zagadnienie, jakim jest natura i współczesny status obrazów fotograficznych. Pracę tę byłbym skłonny odczytywać jako artystyczne *credo* artysty, a zarazem „stopień zero” jego twórczości. W tym, co nastąpi, postaram się rozwinąć tę myśl, rozważając zarówno dorobek artystyczny, jak i pracę doktorską Witolda Orskiego.

## I. dorobek

Orski w 2011 roku ukończył studia filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim na poziomie magisterskim, gdzie obecnie przygotowuje rozprawę doktorską. W międzyczasie rozpoczął działalność artystyczną. Z początku związał się z warszawską Galerią Czułość, gdzie uwagę krytyków i odbiorców zwróciły dwie indywidualne wystawy młodego artysty: *Wulgarne* (2012) i *Ćwiecenie* (2014). Przywołuję je dlatego, że w tych projektach ujawnia się rys charakterystyczny dla obrazowej praktyki Orskiego: jego prace często podkreślają, posługując się językiem Charlesa Sandersa Peirce'a, przedmiotowość przedmiotu (kamienie, drut łąający płót) lub też reprezentamenu (zdjęcie palety kostek Bauma postawiona na stosie takich kostek podkreślają status zdjęcia jako obiektu, kostka bauma z marmuru jest jednocześnie obiektem i reprezentacją, fotografia lamperii zbliża się do statusu fresku lub też pracy Lawrence'a Weinera), pozostawiając interpretanta (odbiorcę, choć niekoniecznie człowieka), w stanie niepewności: czym jest rzecz, na którą patrzymy? Swoisty kaczkozając, a raczej ich kaskada: kamień czy kawał mięsa? kawałek ściany czy jej obraz? I wreszcie: obraz czy też zwyczajny przedmiot? Nie jest to jednak czcza zabawa, lecz, można powiedzieć, gra o pewną stawkę. Niejedna zgodziłaby się, że wysoka. Bo nieodmiennie chodzi o sposób, w jaki fotografia znaczy, w jaki sposób generuje sens, ruch myśli (nie tylko, choć przede wszystkim w przestrzeni sztuki).

Od tych pierwszych manifestacji Orski jest stałym uczestnikiem życia artystycznego w kraju za granicą; brał udział w wystawach zbiorowych w najważniejszych polskich instytucjach artystycznych, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, CSW Zamek Ujazdowski, BWA Wrocław, Galeria Arsenał w Białymstoku, czy wreszcie Muzeum Narodowe w Warszawie. Swoje prace prezentował w uznanych prywatnych galeriach, takich jak Raster czy Rodriguez, a także BWA Warszawa, z którą to galerią jest obecnie związany. Wystawiał także w

takich instytucjach, jak Deutsche Bank Kunsthalle w Berlinie i Kunsthalle Bratislava. Zwłaszcza jednak jego wystawy indywidualne i prezentowane na nich nowe projekty kontynuują drogę, która została tu już naszkicowana. Niech za przykład posłużą prezentowana w białostockim Arsenale *Dziury w ziemi* (2017) – z jednej strony interpretatorzy słusznie wskazują, że artysta sonduje tu głębię związku obrazu fotograficznego ze śmiercią, a także próbuje przybliżyć się do polskiego kompleksu wizualnego grobu, co jest interpretacją tyleż ciekawą, co dosłowną, skupioną na przedmiocie. Ale jeśli pozostaniemy przy tym, w jaki sposób ów przedmiot się jawi i uznamy istotową abstrakcyjność obrazu fotograficznego (do której wspomniana interpretacja swoją drogą odsyła), będziemy zmuszeni rozpoznać rozmaite sposoby, na które Orski wchodzi w tej serii prac w relację z malarstwem wysokiego modernizmu – od Jacksona Pollocka (wszak obrazuje przestrzeń horyzontalną, którą dopiero transponuje na wertykalną przestrzeń oglądu obrazu), poprzez Marka Rothko (układ prac i kompozycja poszczególnych obrazów, a przede wszystkim ich skala i „kaplicowy” sposób prezentacji, przywodzą na myśl pola barwne tego malarza, z tym że w czerni i bieli) i Julesa Olitskiego (myślę o napięciu między płaszczyznowością a iluzją głębi, która także w tych zdjęciach uderza), aż po Roberta Rymana – ślady łopaty u Orskiego można potraktować jako analogie do śladów narzędzi malarskich w białobiałych obrazach tego minimalisty. Narzuca się pytanie, czy mamy do czynienia z obrazami czy widokami?

Minimalizm, a raczej minimalizm jako moment spełnienia i przegięcia modernizmu – przeciwko iluzji, ku przedmiotowości, ale też w stronę percepcji jako przedmiotowi refleksji – jest tu zresztą kontekstem istotnym, bo wydaje się, praca doktorska Witolda Orskiego czerpie przede wszystkim z tego momentu, na nim buduje, od niego wychodzi, ale o tym za chwilę.

Ostatnie skojarzenie otwiera trzecią możliwość: „realnej alegorii” przestrzeni, jak u Courberta, w *Pogrzebie w Ornans* (1949), gdzie otwarty grób naruszający dolną krawędź obraz narusza jednocześnie grunt pod nogami odbiorcy. Orskiemu bez dwóch zdań zależy na zachwianiu pozycji pewności i panowania, z jakiej współczesny odbiorca podchodzi przeważnie do obrazu fotograficznego. By zachwiać tą pewnością Orski często sięga po mimetyczną iluzję, *trompe l'oeil* (znów trop malarski) – uwodzi nas i zwodzi, gdy widzimy kawał mięsa w miejsce fotografii kamienia, gdy gubimy się w próbie odróżnienia nitki od fotografii nitki („How can you tell the dancer from the dance?”), gdy oglądamy ramę okienną, która „ramuje” nie widok, lecz obraz (*bez tytułu (folia)*, 2019 i *bez tytułu (okno)*, 2020), lub gdy „post-fotograficzna” zabawa photoshopowym narzędziem klonowania nagle uprzestrzenia i animuje się (*Bez tytułu (kartka)*, 2020) – jak w sytuacji, gdy patrzymy w zamyśleniu na wzorzystą podłogę i wzór w akcie rozproszonej percepcji rozpada się na pojedyncze elementy, które zaczynają przemieszczać się względem siebie. Źródłem tego efektu jest tu kilkucentymetrowej grubości szyba pleksi, pod którą podklejona jest *kartka* i która z jednej strony podkreśla jej płaskość (jakby ktoś położył tę szybę na niej), z drugiej to ona, oraz fakt, że praca jest eksponowana horyzontalnie, na niskim postumencie (trzeba się nad nią pochylić), są źródłem owego złudzenia optycznego.

## II. praca doktorska

Zarówno *Bez tytułu (kartka)*, jak i *bez tytułu (okno)* to elementy pracy doktorskiej Witolda Orskiego, składającej się z ośmiu prac. Obie wydają się kontynuacją czy wręcz skutkiem destylacji lub wyabstrahowania zagadnień poruszonych w indywidualnej wystawie „Wolałbym o tym nie mówić”, prezentowanej w ubiegłym roku w galerii BWA Warszawa. Sam tytuł wystawy zresztą zapowiada tytuł pracy doktorskiej: *Obrazy, które wolałyby milczeć*. I rzeczywiście, obrazy składające się na tę pracę uparcie odwracają spojrzenie widzki, ciągle każą zapytywać o to, na co właściwie patrzymy, co w istocie

widzimy – obraz czy obiekt? Witold Orski konsekwentnie wyłącza wszelką oś wertykalną: konotacje, metafory, analogie, wszelkie bycie-o-czymś dzieła na rzecz jego „takości”; sposobu, w jaki obiekt jawi się w akcie percepcji. Tak oddziałuje praca *Bez tytułu (nitka)*, która zarówno składa się z, jak i jest przedstawieniem nitki, lub wspomniane już *okno*. Analogicznie oddziałuje praca *Bez tytułu (taśma)*, którą można uznać za wyabstrahowaną „treść” *okna*: jest fotografią szyby pozaklejanej kolejnymi warstwami przezroczystej taśmy, po wydrukowaniu zalanej – a raczej zamalowywanej, warstwami (znów pojawia się motyw malarstwa) – żywicą przez artystę, aż do momentu uzyskania przedmiotowości i transparentności, momentu, w którym nie sposób odróżnić przedmiotu od reprezentacji. Trzy *kompozycje* są najbliższe przedstawieniowości, choć można by się pokusić o stwierdzenie, że najbardziej igrają sobie z potrzebą bycia-fotografią-czegoś obrazu fotograficznego. Patrząc na te obrazy nie sposób nie zadać sobie pytania, na jakie cienie, cienie czego, patrzymy? Jedyny jednak aspekt, który jest naszym zasięgiem, to chłód lub ciepłość kompozycji. Ostatnia praca w tym cyklu to fotoobiekt *Balans bieli*. Tym razem można szukać związków z niezwykle ciekawą – w moim odczuciu jedną z najlepszych – ostatnią pracą Orskiego prezentowaną w tym roku w szczecińskiej Filharmonii, a podejmującą wątek kolonialnej genealogii fotografii, a dokładniej: związku gestu fotograficznego rozumianego jako kolekcjonowanie widoków z kolonialną praktyką kolekcjonowania świata, kultur. Choć wynika z ciekawości, a nawet chęci poznania i być może zrozumienia, jest gestem przemocy. Orski ten kontekst ujął metaforą balansu bieli, tematyzującą fakt, że nie ma czegoś takiego, jak biel jako taka, że doświadczenie bieli jest zawsze zależna od środowiska, z tym że owo środowisko, percepcyjny kontekst, pozostaje dla nas niewidoczne. Stanowiąca centralną część fotoobektu pozytywowa klisza przechodzi od chłodnych do ciepłych odcieni modyfikowanego światła, które w odpowiednich kontekstach percepcyjnie byłoby białe.

Wspominałem o tym, że moim odczuciu praca doktorska Witolda Orskiego odnosi się do minimalizmu i na nim buduje. Minimalizm bowiem był swoistym „stopniem zero” sztuki: do niczego nie odsyłał, nie mówił o niczym poza samym aktem percepcji, jednocześnie podkreślając, wydobywając przedmiotowość dzieła sztuki. Jeśli dobrze rozumiem gest Orskiego, postanowił on właśnie na potrzebę pracy doktorskiej (i tylko w tym kontekście jest gotów to zrobić), dojść do owego stopnia zero własnej praktyki, a zarazem skupić się na w istocie abstrakcyjnym charakterze obrazu fotograficznego. Jak pisze Andre Bazin w swej klasycznej *Ontologii obrazu fotograficznego*:

Jedynie obiektyw daje obraz, który jest zdolny „wygrzebać” z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych. Obraz ten może być nieostry, zdeformowany, odbarwiony, pozbawiony wartości dokumentalnej; ale działa przez ontologiczną genezę modelu: sam jest modelem.

Obraz fotograficzny nie tyle reprezentuje, co zastępuje sfotografowany obiekt. Nie w tym sensie, że czyni przedmiot zbędnym, ale dlatego, że sam staje się modelem: źródłem myśli, sensów gestów. Najlepiej pokazać to w sytuacji, w której dostęp do przedmiotu jest utrudniony, bądź wręcz uniemożliwiony, w sytuacji laboratoryjnej. Właśnie taką sytuację stworzył Orski, odniesienia zaś do innych jego prac przypominają nam o tym, że Orski nie szuka autonomii sztuki w sensie odklejenia jej od otaczającego nas świata, raczej – poprzez abstrakcję poszukuje drogi powrotu do niego, na innych zasadach.

### III. rozprawa

Praca doktorska Witolda Orskiego ma to do siebie, że część artystyczna i dyskursywna organicznie nawzajem się uzupełniają, nie sposób w pełni zrozumieć założeń artysty nie znając obu. Część dyskursywna bowiem z jednej strony proponuje teoretyczne ujęcie współczesnych praktyk fotograficznych – nie tylko tych artystycznych (które przecież stanowią jedynie margines użycia fotografii), z drugiej formułuje ideowe podstawy własnej praktyki jako opartej na w istocie abstrakcyjnym charakterze medium. Stąd właśnie tytuł trzeciego, konkludującego pracę rozdziału, *Obrazy, które wolałyby milczeć, ale po kolei*.

Orski rozpoczyna wywód od stwierdzenia, że współcześnie fotografia stała się zjawiskiem interpersonalnym: dzięki rozwojowi techniki (miniaturyzacja etc.), fotografia stała się czymś, co zachodzi między ludźmi i dlatego bardziej niż kiedykolwiek wcześniej wydaje się adekwatne metafora językowa, którą niegdyś w odniesieniu do tego medium posłużył się Roland Barthes. Zwrot, który obserwujemy, związany z rzeczywistym umasowieniem fotografii jest zwrotem komunikacyjnymi – choć nie można powiedzieć, że fotografia jest językiem, to w społecznym użyciu funkcjonuje jak język i właśnie z tego faktu, że fotografia stała się globalnym wizualnym dialektem, należałoby zdać sprawę, a nie koncentrować się rozważaniach czysto ontologicznych, które coraz bardziej wydają się odległe od fotograficznej *praxis*.

W pierwszym rozdziale Orski podejmuje ważne i dyskutowane zagadnienie fotograficznej prawdy. Przeciwstawia się indeksalnej teorii fotografii, która – swoją drogą wypaczając naukę o znakach Charlesa Sandersa Peirce'a – uprzywilejowuje przyczynowy charakter obrazu fotograficznego, podkreślając jego związek z desygnatem jako gwarantem fotograficznej prawdy. W zamian doktorant proponuje ujęcie komunikacyjne, (słusznie zresztą) twierdząc, że zdjęcia „zyskują znaczenie dopiero w oparciu o konwencje, dyspozycje lub nawyki osób je interpretujących

(zarówno z pozycji nadawcy jak i odbiorcy wizualnych komunikatów), czyli są symbolami.” I dalej:

Dopiero myśląc o zdjęciach w kategorii szczególnego języka wizualnego, można powiedzieć, że daną fotografią ktoś nas okłamuje lub mówi nam prawdę. Komunikacyjna perspektywa pozwala ująć kwestię prawdy fotograficznej w znacznie ciekawszy i głębszy sposób, ponieważ w odróżnieniu od podejścia indeksykalnego nie sprowadza sprawy wyłącznie do pytania o prozaiczną autentyczność zdjęcia.

Ta sama perspektywa, uwzględniając powszechny, nieprofesjonalny charakter gestu fotograficznego, jest w stanie uwzględnić obrazy, które niemiecka artystka i teoretyczka obrazów Hito Steyerl nazywa nędznymi. Cytuję autora:

Mimo że słabe i nieefektywne, mają zdolność przełamania odgórnych narracji konstruowanych z jakościowych obrazów profesjonalnych. Czasem zdają się robić to wbrew woli swoich twórców, ponieważ jako małe i lekkie mogą znacznie łatwiej wydostać się spod kontroli i wyciec. Takim przypadkiem były słynne zdjęcia z amerykańskiego więzienia w Abu Ghraib.

To właśnie nędzne obrazy są w stanie przełamać porządek wizualizacji, związek obrazów z władzą (reprezentacją, ostentacją, propagandą), to one zbliżają się do statusu języka. Te podstawowe rozpoznania prowadzą doktoranta ku politycznej ontologii fotografii Arielli Azoulay, która buduje swoją teorię fotografii nie na obrazie, lecz zdarzeniu fotograficznym, definiowanym jako sytuację wywołaną pojawieniem się aparatu i potencjalnością powstania zdjęcia. Wprowadzenie aparatu zmienia relacje władzy, ingeruje w rzeczywistość (zwróćmy uwagę, jest to stanowisko na antypodach tradycyjnego rozumienia fotografa jako bezstronnego obserwatora) – zdjęcie jest



jedynie świadectwem owej sytuacji; to sam fakt (nawet możliwości) powstania zdjęcia pozwala nam na uczestnictwo w Azoulayowską „grę w prawdę”, w której dopiero w interakcji ustalamy sensy i prawdy obrazów fotograficznych. Bardzo ciekawą kodę tego rozdziału stanowią rozważania Orskiego o przejściu Wittgensteina od rozumienia języka jako immanentnego dla świata do jego rozumienia jako narzędzia pozwalającego na współbycie ze sobą ludzi – jego twierdzenie, że myślenie o fotografii powinno podążać podobnymi torami jest mi bliskie.

Rozdział drugi poświęcony jest przemianom gestu fotograficznego (za Vilemem Flusserem) i próbie poszukania jego współczesnego wcielenia. Orski rozpoczyna od tradycyjnej metafory polowania opartej na analogii mężczyzna z aparatem – mężczyzna z bronią; ta wydaje się mu (znów słusznie) radykalnie nieadekwatna do współczesnej kondycji fotografii. Wobec „uspołecznienia” i usieciowienia fotografii, która w coraz większym stopniu służy komunikacji i tworzeniu więzi, a nie podbijaniu świata w obrazie, jako o wiele bardziej adekwatną Orski proponuje metaforę *selfie* – obrazu służącego autoekspresji, ale nie „samolubnego”, związanego z kulturowo konotowaną kobiecością (troska w miejsce agresji, codzienność w miejsce „wielkich wydarzeń” itd.). Metafora ta świadczy także o odejściu od paradygmatu aparatu ukrytego, neutralnego, „obiektywnego”, na rzecz świadomego uczestnictwa w procesie powstawania obrazu (w wydarzeniu fotograficznym), a więc i w negocjowaniu jego sensów. Taki postulat myślenia o współczesnej fotografii wydaje mi się zarówno produktywny jak i pożądany. Rzecz jasna nie wyczerpuje wszystkich aspektów funkcjonowania obrazu fotograficznego we współczesnym świecie, ale stanowi przekonujący horyzont, który pozwala wyjść z kolein tradycyjnego myślenia o fotografii. Z pomocą w tym zamiarze przychodzi kolejne, po Steyerl, Azoulay i Wittgensteinie, źródło: teoria fotografii społecznościowej młodego socjologa techniki, Nathana Jurgensona. Ta książka, która ma się niebawem ukazać w języku polskim, ma szansę stać się współczesną popularną

teorią fotografii i świetnie się stało, że Orski włączył ją do swoich rozważań. Szczególnie interesujące jest rozumienie praktyczek i praktyków fotografii społecznościowej jako poetek i poetów raczej niż kronikarek i kronikarzy – fotografia społecznościowa nie informuje, lecz przekazuje emocje i doświadczenia. Być może właśnie ona jest współczesnym ratunkiem przed wszechogarniającą instrumentalizacją?

Istotnym elementem wyводу jest uznanie ucyfrowienia jako podstawowego faktu współczesnej kultury fotograficznej. Współczesny aparat to już nie tylko urządzenie, to urządzenie splecione z oprogramowaniem i podłączone do sieci. Można powiedzieć, że właśnie ten proces (ucyfrowienia i usieciowienia) powołał do życia paradygmat fotografii społecznościowej. Jurgenson w związku z tym stawia jeden podstawowy postulat: powinniśmy skończyć z tym, co nazywa cyfrowym dualizmem, przekonaniem, zgodnie z którym istnieje wirtualny świat „na niby” a poza nim świat prawdziwych ludzi, doświadczeń i zdarzeń. Wiara w takie rozdzielenie nie pozwala nam dostrzec faktu, że wszyscy od lat żyjemy w jednej, hybrydowej rzeczywistości, a jej „wirtualna część” ma nie mniej realny wpływ na nasze życia, jak tak zwany „real.”

W ostatnim rozdziale doktorant podejmuje wątki, których już w kilku miejscach dotykałem – tę część należy traktować jako programowy czy też teoretyczny aneks do artystycznej pracy doktorskiej. Więcej nawet, nie wydaje mi się, byśmy mogli rozpatrywać je w oderwaniu od siebie. Rozdział poświęcony jest pojęciu abstrakcji fotograficznej, której egzemplifikacją jest dzieło będące przedmiotem przewodu doktorskiego. Podstawową pracą teoretyczną polega tu na próbie rozłączenia obrazu i desygnatu, odejścia od rozumienia fotografii jako rejestracji ku jej pojmowaniu, między innymi za Zbigniewem Dłubakiem, jako konstrukcji. Więcej nawet – i tu całkowicie się zgadzam z doktorantem – według Orskiego fotografię należy postrzegać jako z istoty abstrakcyjną. W tym celu, w miejsce rejestracji, za Diarmuidem Costello, Orski proponuje pojęcie *zdarzenia fotograficznego* – swoją drogą ciekawe, czy i jak to pojęcie

łączy się ze zdarzeniem fotograficznym Azoulay (tego mi w pracy zabrakło!). Pokazując, znów za Steyerl, jak bardzo obrazowanie realistyczne czy dokumentalne zostało zawłaszczone przez ideologię autor rozprawy postuluje pojmowanie abstrakcyjnego obrazu fotograficznego jako realistyczną reprezentację rzeczywistości. Według Orskiego jest to istotne także dlatego, że właśnie taki tryb jest w stanie pokazać nam, czym właściwie jest reprezentacja – *abstrahowaniem*. Zerwanie z imitowaniem realnej przestrzeni ma odnaturalnić (uniezwyklić) nasze spojrzenie zarówno na obrazy, jak i na rzeczywistość. Kiedy przestają one pełnić funkcję informacyjnych skrótów do rzeczywistości, bardziej efektywnych naczyń do dostarczania informacji, my jako odbiorcy mamy szansę zastanowić się nie tylko nad tym, co obrazy znaczą, ale też, jako to robią i przede wszystkim: czego od nas chcą. Wtedy na pierwszy plan w sytuacji oglądu wysuwa się pytanie „Co widzisz”? Takie przesunięcie akcentów nie jest zwyczajnie umywaniem rąk przez artystów – co swego czasu zarzucano właśnie minimalistom – lecz wezwaniem odbiorców do współodpowiedzialności za sens obrazu, zgodnie z postulatami Azoulay. Jednoznaczność, bądź też samooczywistość obrazu to najbardziej niebezpieczne mity współczesności, mity które umożliwiają manipulowanie przekazem fotograficznym. Uznanie abstrakcyjnej natury fotografii jest w gruncie rzeczy wezwaniem do wizualnego alfabetyzmu (a także wizualnej alfabetyzacji). Obrazy, zwłaszcza te fotograficzne, nigdy nie są jednoznaczne, a klarowność przekazu jest nieodmiennie skutkiem usunięcia z pola widzialności mnogości relacji, jakie (w sposób wręcz promiskuityczny) łączą je ze światem i innymi obrazami.

Jedną rzecz, którą chciałbym autorowi wytknąć, wiąże się z teorią znaków samego Peirce'a, która jest przez teoretyków obrazów notorycznie nadużywana, dokładnie analogicznie do tego, co pisałem powyżej o obrazach, a więc na zasadzie redukcji, kadrowania, wyabstrahowania fragmentu złożonej myśli by dowieść analogii między

fotografią a odciskiem stopy w piasku. Powinniśmy skończyć z tak prymitywnymi odczytaniami Peirce'a. (Piszę to rzecz jasna postulatywnie, z uwagi na bezsprzeczne filozoficzne kompetencje doktoranta!) U Peirce'a bowiem nie znajdziemy nigdzie prostej relacji pomiędzy oznaczającym a oznaczanym, pomiędzy obrazem a jego desygнатem. Jak wskazuje Helen Petrovsky, nie odróżnia on nawet obiektów ożywionych od nieożywionych (co jest niezwykle ciekawe w kontekście myślenia o fotografii nieczłowieczej, na co już nie ma tu miejsca), tylko przedstawia je „jako rozkład sił w przedjęzykowym wszechświecie”. W istocie jego teoria znaków ma charakter triadyczny: każdy znak, w tym znak fotograficzny, jest po części indeksem, ikoną i symbolem, oczywiście w rozmaitych proporcjach. Więcej jednak, nie tylko każdy znak jest hybrydycznej natury, także jego odczytanie ma strukturę triadycznej kaskady: przedmiot (desygнат) jest przedstawiany za pośrednictwem przedstawienia (*representamen*, tu: obraz fotograficzny) interpretantowi (w najprostszym modelu jest to człowiek-odbiorca). Jego model jest jednak dynamiczny:

Znaczeniem przedstawienia nie może być nic innego jak przedstawienie. W istocie jest nim jedynie samo przedstawienie, pojmowane w odarciu z nieistotnych szat. Lecz z szat tych nigdy nie można go odrzeć całkowicie; zostają one jedynie zamienione na coś bardziej prześwitującego. Mamy tu zatem do czynienia z nieskończonym regresem. Na koniec, interpretant jest jedynie kolejnym przedstawieniem, któremu zostaje z kolei wręczona pochodnia prawdy, a jako przedstawienie ma on znowu swojego interpretanta. I oto kolejny nieskończony ciąg<sup>1</sup>

Sam Peirce stworzył więc złożony i dynamiczny model dla fotograficznego znaku, który uwzględnia zarówno jego bogactwo, jak i kruchość, wieloznaczność i zależność od kontekstu, itd. Być może jest to model wart ponownego odczytania.

#### **IV. konkluzja**

Witold Orski należy do grona wybitnych współczesnych artystów posługujących się fotografią w Polsce. Przedstawiona do oceny praca doktorska (zarówno w części artystycznej, jak i dyskursywnej) jest dziełem oryginalnym, o bezsprzecznej wartości artystycznej i poznawczej. Po dodatkowym zapoznaniu się z dokumentacją dorobku i dotychczasową drogą twórczą jestem przekonany, że Pan Orski spełnia wszystkie warunki niezbędne do przyznania stopnia doktora w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki na Wydziale Animacji i Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

