

dr hab. Łukasz Skąpski, prof. nadzw.
Akademia Sztuki w Szczecinie
Wydział Sztuki Mediów
Katedra Fotografii
Pracownia Fotografii i Strategii Artystycznych

Szczecin, 10.11.2020

Ocena dorobku artystycznego oraz recenzja pracy doktorskiej Pana magistra Witka Orskiego - składającej się z dwóch części: pracy artystycznej pod tytułem „Obrazy, które wołałyby milczeć.” i rozprawy doktorskiej pod tytułem „Post-prawda i nędzne obrazy. Rozważania o współczesnych przemianach medium fotograficznego.”, sporządzona w związku z przewodem doktorskim wszczętym przez Radę Wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, przygotowanych pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Piotra Bosackiego.

W niniejszej recenzji odniosę się do następujących osiągnięć kandydata, Pana magistra Witka Orskiego:

1. Edukacja
2. Doświadczenie dydaktyczne
3. Dorobek artystyczny
4. Struktura pracy teoretycznej

Dalej nastąpią:

5. Ocena merytoryczna dysertacji, znaczenie i kwestia jej oryginalności i nowatorstwa
Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych, które się na nią składają
6. Konkluzja recenzji

1. Edukacja

Witek Orski ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Jest doktorantem na wydziale Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

2. Doświadczenie dydaktyczne

Jest wykładowcą na Akademii Sztuki w Szczecinie, w Szkole Filmowej w Łodzi i Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

3. Dorobek artystyczny

Charakterystyczną cechą twórczości Witka Orskiego jest wielowątkowość, dobrze widoczna przy przeglądaniu jego prac z różnych okresów. Pojęcie „wielorakości”, mogłoby służyć jako słowo klucz do jego twórczości. Określanie go jako artystę czy fotografa konceptualnego jest tyleż wygodne, bo zwalniające z dokładniejszej analizy, czym w istocie jest każdy kolejny cykl lub praca artysty, co spłaszczające jego różnorodną twórczość. Owszem, część prac jest konceptualna, a we wszystkich odnaleźć można koncept, mimo że czasem hermetyczny. Niemniej w niektórych pracach rodzaj konceptu bywa wizualny czy wrażeniowy. Doskonale rozumiem tę tendencję u artysty, wynikającą być może z niechęci do zamknięcia się w jednym, ściśle określonym schemacie czy samopowielającym się, rutynowym modus operandi, a być może z potrzeby podejmowania ciągle nowych wyzwań i ze zwykłej badawczej ciekawości.

Witek Orski posiada znaczący dorobek artystyczny oraz wyrobioną pozycję w świecie sztuki i fotografii w Polsce. Jest członkiem rady programowej Miesiąca Fotografii oraz współkuratorem międzynarodowego projektu badawczego *Why Pictures?* Jest autorem sześciu wystaw indywidualnych w galeriach publicznych i prywatnych w Polsce, oraz brał udział w trzydziestu dwóch wystawach zbiorowych w renomowanych galeriach w Polsce i za granicą, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; MOCAK, Kraków; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Rodriguez Gallery, Poznań; BWA Warszawa, Warszawa; Galeria Arsenał, Białystok; Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie; The Brno House of Art, Brno, Czechy; Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie; Deutsche Bank Kunsthalle, Berlin, Niemcy; Galeria Raster, Warszawa; BWA we Wrocławiu; Kunsthalle Bratislava w Bratysławie, Słowacja; Festiwal Art Moments, Budapeszt, Węgry.

4. Struktura pracy teoretycznej

Praca teoretyczna Witka Orskiego zatytułowana *Post-prawda i nędzne obrazy. Rozważania o współczesnych przemianach medium fotograficznego* składa się z trzech esejów na różne tematy, które łączy intencja traktowania komunikacyjnej funkcji fotografii jako nadrzędnej. „Analogia językowa, wykorzystywana do analizy zdjęć jest rozumiana przeze mnie bardzo szeroko, bez względu na przyjmowaną perspektywę analityczną oraz metodologię.” – pisze Orski.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Post-prawda i nędzne obrazy* poświęcony jest rozważaniom o pojęciu *prawdy fotograficznej*. Odniesieniem rozumowania Orskiego jest erozja prawdy w obecnych realiach politycznych.

Drugi rozdział, *Od mężczyzny z bronią do kobiety z lustrem*, proponuje nową formułę gestu fotograficznego w kontekście *fotografii społecznościowej*, która powstaje i dystrybuowana jest w mediach społecznościowych.

Trzeci rozdział, zatytułowany *Obrazy, które wolałyby milczeć*, podejmuje próbę autorskiego zdefiniowania abstrakcji fotograficznej i jest odpowiedzią na pytanie autora *Czego chcą fotografie*

abstrakcyjne? będące trawestacją tytułu książki W. J. T. Mitchella „Czego chcą obrazy”. Rozdział ten wyznacza ramy teoretyczne dla praktycznej części pracy doktorskiej Witka Orskiego.

5. Ocena merytoryczna dysertacji, znaczenie i kwestia jej oryginalności i nowatorstwa

Dysertacja mgr. Witka Orskiego, jako niejednorodna triada esejów na różne tematy, mieni się mnogością metodologii, ujęć, perspektyw spojrzeń, często sprzecznych ze sobą cytowanych opinii i przekonań dotyczących fotografii. Przywoływane cytaty są często radykalne, Orskiemu udaje się jednak w mądry sposób tonizować te radykalizmy, pozwalając im wybrzmieć, zanim zaproponuje swoją wersję rozumienia problemu. Zwykle jednak, w czasach aż nazbyt optymistyczny sposób, podchodzi do tez przytaczanych książek, odnajdując w nich płodne koncepcje czy sposoby rozumowania. W trakcie lektury wielokrotnie pojawiała się we mnie chęć polemiki, przeważnie jednak byłaby to polemika z cytowanymi przez Orskiego autorami, nie z nim samym. Co szczególnie cenne i pociągające, jest to praca, której lektura prowokuje do myślenia, szukania własnego punktu widzenia, a przede wszystkim jest inspiracją do nawiązania z nią merytorycznego, jeśli nawet polemicznego, dialogu. W dobrze napisanych i wielowątkowych esejach, wykształcony filozoficznie, czytany w literaturze przedmiotu i przede wszystkim elokwentny autor, nie ułatwia czytelnikowi sformułowania syntetycznego spojrzenia na jego poglądy. Ponieważ w skromnych ramach tej recenzji nie jestem w stanie odnieść się do wszystkich poruszanych przez Orskiego wątków, pozwolę sobie skupić krytyczną uwagę na kilku wybranych.

I.

Rozdział pierwszy zaczyna autor od zdecydowanej krytyki indeksykalnego rozumienia fotografii. Nie potrafię się oprzeć, żeby mu nie przyklasnąć, i nie poświęcić dłuższej chwili na wyprostowanie logicznych nieporozumień narosłych wokół rozumienia indeksykalności fotografii, którym Orski nie poświęcił (i być może słusznie), wystarczającej uwagi.

Wydaje się, że długoletnią dyskusję o fotografii na ślepy tor skierowało ogólne niezrozumienie istoty pierce'owskiej definicji znaku indeksykalnego. Być może przyczyniła się do tego niefortunnosc wyboru *stopy odbitej w piasku* jako przykładu znaku indeksykalnego. W przypadku pozostałych przykładów, np. pioruna wskazującego na nadejście burzy nie możemy mieć wątpliwości, że piorun nie jest jej obrazem, tylko indeksem wskazującym jej nadejście. Podobnie jak dym nie jest obrazem ognia, lecz wyłącznie wskazuje, że gdzieś się pali. Z odbitą w piasku stopą sprawa jest bardziej skomplikowana: odbicie w piasku jest negatywem stopy, a więc jej obrazem, mało tego, mechanicznie powstałym obrazem. A skoro sam Pierce nazwał odcisk stopy indeksem – mógłby ktoś pomyśleć, podobnie jak Rosalind Krauss – że obraz (a szczególnie mechaniczny) jest znakiem indeksykalnym. Obraz jednak, czyli podobizna, jest według Pierce'a znakiem ikonicznym niezależnie od sposobu jego powstania. Indeksykalność znaku stopy odbitej w piasku nie polega więc na tym, że odcisk stopy jest jej obrazem, tylko indeksem (wskazaniem) że na piasku stał człowiek, nie odnosi się więc do stopy: widząc go nie wyobrażamy sobie, że na piasku stała ludzka stopa (która zresztą rzadko występuje w postaci wyizolowanej).

W przypadku zdjęcia widzimy zobrazowaną na zdjęciu rzeczywistość: obraz fotograficzny przypomina swój desygnat, jest więc znakiem ikonicznym. **Nie można tu więc mówić o obrazie jako śladzie odnoszącym się do innego rodzaju faktu, niż desygnat obrazu** (jak jest w przykładzie pioruna i burzy). Skoro, jak twierdził cytowany przez Orskiego Wittgenstein, „zdanie, które jest prawdziwe, jest zdaniem, które *obrazuje* coś, co faktycznie się wydarzyło”, mówić możemy tutaj raczej o pierce’owskim znaku ikonicznym niż indeksykalnym, jako że do wspomnianego przez Orskiego mimetyzmu języka odnosi się właśnie ikoniczność, a nie indeksykalność znaku.

Wydaje się, że nieporozumienia wynikają z tego, że w semiotycznej dyskusji fotografię traktuje się jako mechaniczny proces, przywiązując nadmierną wagę do optyczno-chemicznego medium, jakim jest fotografia, a nie jako sztukę, która jest tworzona przez posiadającego koncepcję fotografa, mającego wyczucie formy i potrafiącego dobrze skadrować zdjęcie, który w wybranej przez siebie formie chce w sposób adekwatny przekazać zamierzoną treść, rozpoczynając tym samym proces interpretacyjny zdjęcia, kontynuowany przez odbiorców zarówno na płaszczyźnie estetycznej jak znaczeniowej.

„(...) interpretacja indeksykalna okazała się niemal niemożliwa do pogodzenia z postrzeganiem fotografii jako narzędzia intencjonalnej twórczości artystycznej. (...) I choć sens fotograficznych przekazów bywa wyłącznie sprawozdawczy, to wcale nie musi taki być i często nie jest.”

– pisze Orski.

Według logiki tej interpretacji można by nazywać indeksykalnym każdy wizerunek: rysunek, malowidło, czy rzeźbę. Nie jest to jednak rozumienie znaku indeksykalnego wg. Pierce’a, skoro sam nazwał te wizerunki znakami ikonicznymi. Z tego samego powodu za dyskusyjny uważam przeskok myślowy Witka Orskiego kończący wywód o indeksykalności:

„fotografie, choć powstają na skutek zajścia przyczynowej relacji z widokami rzeczywistości, 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.”

Cóż wynika z powyższego?

Jeśli *obraz* jest z definicji znakiem ikonicznym, a jednak nazywa się go znakiem indeksykalnym albo znakiem symbolicznym, oznacza to, że pojęcia nie mają znaczenia, a więc komunikacyjna funkcja języka została unicestwiona. Naprawdę niesamowite jest to, że przez cały czas trwania dyskusji o indeksykalizmie fotografii nazywano ją semiotyczną!

Należy się więc zgodzić z Orskim, że jest to niezbyt interesująca perspektywa spojrzenia na fotografię i naprawdę niewiele wnosząca w jej rozumienie.

Trudno nie zgodzić się też z jego tezą dotyczącą problematyki „prawdy” fotografii:

„Kwestia *autentyczności* zdjęcia, jego zgodności z oryginalnym, *obiektywnym* zapisem widoku znajdującego się przed *obiektywem* jest rozdzielna od kwestii *prawdziwości* lub *falszywości* fotograficznego komunikatu.”

Orski przytacza interesujący przykład wykorzystanego na okładce „W sieci” zdjęcia Donalda Tuska stojącego przed Putinem z grymasem przypominającym uśmiech, co miałoby jakoby być dowodem na współpracę obu mężów stanu przy spowodowaniu katastrofy samolotu w Smoleńsku. W ciekawy sposób Orski pisze w kontekście polityki o post-prawdzie:

„W post-prawdzie nie chodzi o zwykłe kłamanie, ale o coś znacznie bardziej niebezpiecznego, o stan całkowitej obojętności na to, czy to, co komunikujemy, pokrywa się z faktami. Post-prawda nie jest więc pojęciem z porządku logicznego jak prawda i fałsz, ale odnosi się do naszego nastawienia do wartości logicznej nadawanych przez nas komunikatów. (...) Wraz z rosnącą popularnością obrazowych ekwiwalentów informacji słownej, zjawisko post-prawdziwej fotografii staje się coraz powszechniejsze, co gorsza omawiane tu niejasności, dotyczące zagadnienia prawdziwości zdjęć, czynią to medium szczególnie podatnym na takie nadużycia.”

Jako remedium na post-prawdziwość fotografii Orski sugeruje, za Hito Steyerl, poszukanie kryterium prawdziwości zdjęcia nie w jego obiektywnej ikoniczności, lecz „wśród wewnętrznych właściwości obrazu”. Autor dowodzi, że zdjęcia złej jakości, źle zakomponowane i niskiej rozdzielczości, są bardziej wiarygodne niż te dobrze skomponowane, o wysokiej rozdzielczości. Niosąc piętno amatorskiego wykonania „mają zdolność przełamania odgórnych narracji konstruowanych z jakościowych obrazów profesjonalnych.” – referuje Orski. Podaje przykład zdjęcie Burhana Ozbilici, profesjonalnego fotografa, który sfotografował zabójstwo ambasadora Federacji Rosyjskiej na wernisażu wystawy w Ankarze przez syryjskiego radykała:

„Kiedy pierwszy raz zobaczyłem zdjęcie Burhana Ozbilici, byłem przekonany, że zostało *ustawione*, ani przez chwilę nie przeszło mi przez myśl, że ten czysty kadr z ubranym w garnitur, uzbrojonym mężczyzną w pozie gwiazdy rock'a, jest dokumentacją prawdziwego zdarzenia. Z tego co wiem, nie byłem w moim odczuciu odosobniony. Mówiąc potocznie – to zdjęcie jest *za dobre, by było prawdziwe*. Krzywy, zarejestrowany drżącą ręką, niewyraźny kadr z nagrania [telefonem komórkowym- przyp. Ł.S.] nie budzi podobnych wątpliwości.”

Witek Orski podaje przykład swojej reakcji jako ilustrację tezy Petera Osbourny:

„...wizualna degradacja obrazu spowodowana kopiowaniem, przeformatowywaniem, przesyłaniem przez cyfrowe łącza może na wiele sposobów zwiększyć w nim zawartość prawdy.”,

lecz przy okazji daje się złapać w sidła tej tezy – mimo że krytycznie wyraża się o post-prawdzie, sam daje się uwieść post-prawdziwemu mechanizmowi percepcji, ujawniając mimowolnie kolejne możliwe rozumienie oddziaływania post-prawdy na jej odbiorców: prawdziwe jest to, co wydaje nam się prawdziwe, nie to co jest prawdziwe. Jak sam wcześniej pisze

„Zdjęcia gorszej jakości, niższej rozdzielczości, niechlujnie skomponowane i noszące znamiona amatorskiej rejestracji zazwyczaj wydają nam się *prawdziwsze*”.

Na końcu wywodu autor zamieszcza własny komentarz teorii Steyerl i Osbourny:

„Mimo iż w powiązanim z teorią *nędznych obrazów* zagadnieniu rozdzielczości nie znajdziemy satysfakcjonującego rozwiązania problemu warunków prawdziwości zdjęć, to odwrotnie-proporcjonalny związek pomiędzy jakością a uczciwością wydaje się wnosić do zagadnienia prawdy fotograficznej istotną perspektywę.” – i dalej – „*Nędzny obraz* nie powstaje na skutek celowej redukcji jakości, ale przez intensywne kopiowanie, przesyłanie oraz wielokrotne kompresowanie i dekompresowanie, jest przy tym obrazem dystrybuowanym oddolnie i to właśnie współtworzy jego sens, oraz w znacznej mierze warunkuje jego prawdziwość.”

Tego typu teza wydaje mi się dyskusyjna, i jakkolwiek oparta na lekturze Steyerl, autor referatu nie wydaje się od niej dystansować. Rozumiem, że myśl Steyerl o istotności dystrybucji dla rozumienia fotografii jest nader atrakcyjna, jednak konkluzje typu złe=prawdziwe, lub przesyłane=prawdziwe wydają się zbyt daleko idącym uproszczeniem.

W kolejnym akapicie Orski podkreśla wagę kontekstu w kształtowaniu znaczenia zdjęcia i referuje poglądy izraelskiej badaczki kultury wizualnej Arieli Azoulay zawarte w książce *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Autorka twierdzi, że skoro

„obrazowanie techniczne jest praktyką powiązaną z wchodzeniem człowieka w interakcję z innymi, to uzasadnione jest przyjęcie *politycznej perspektywy* w badaniu tego zjawiska. Po drugie *polityczność* charakteryzuje ową ontologię również w tym sensie, że (...) *aparatus fotograficzny* i *zdjęcie*, jako szczególne katalizatory relacji społecznych, same w sobie są bytami politycznymi.”

Ontologia Azoulay jest jednak wybiórcza: odnosi się wszak do sytuacji społecznych, w które zaangażowana jest przynajmniej dwójka ludzi: fotograf i model – na poziomie wykonywania zdjęcia, oraz na poziomie jego odbioru. Są jednak sytuacje fotograficzne, w których w fazie wykonywania zdjęcia obecny jest tylko fotograf i przedmioty. Rozumiem, że w sensie przenośnym nad przedmiotami można mieć władzę, ale o polityczności tej sytuacji trudno doprawdy mówić. Druga zaś faza – wprowadzania między ludzi zdjęcia, dotyczyć może każdego komunikatu który jego autor wprowadza w sferę społeczną: obrazu, reklamy, wiersza czy obwieszczenia. Jeśli będziemy zdania, że każdy komunikat ma charakter polityczny, to wszystko będzie działaniem politycznym, nawet brak działania.

Nie każde działanie społeczne jest polityczne i nie każda fotografia jest działaniem społecznym. O działalności dadaistów w obliczu I Wojny Światowej można mówić, że była aktem politycznym, można też powiedzieć, że była – zgodnie z prawdą – apolityczna. Oba stwierdzenia są równie prawdziwe lub nieprawdziwe. Sensem stwierdzenia, że coś jest aktem politycznym jest często budowanie własnego image: w pewnym okresie dobrze było mieć image aktywisty politycznego.

Należałoby więc stwierdzić, że fotografia bywa, a więc *może* być polityczna. Stwierdzenie takie jednak jest po pierwsze o wiele mniej atrakcyjne niż to głoszące, że fotografia *jest* polityczna. Po drugie przy takim postawieniu sprawy teza traci charakter *ontologiczny* – polityczność fotografii staje się bowiem tylko jednym ze sposobów jej użycia. Po trzecie, teoria przestaje wydawać nam się rewolucyjna, ba, zaczyna wręcz trącić truizmem. Rozumiem więc doskonale, dlaczego Azoulay wołała wrzucić (przy okazji) wszystkie zdjęcia do jednego worka. Osobiście wyjąłbym stamtąd – mam nadzieję że nie wbrew woli artysty – zdjęcia Witka Orskiego składające się na jego doktorat.

Zacytuję tutaj znanych ludzi, którzy różne rzeczy uznali za polityczne:

Architecture is definitely a political act. – Peter Eisenman

Every film is a political act (...). – Mira Nair

Being born, especially being born a person of color, is a political act in itself. – Andres Serrano

Getting fit is a political act. – Jane Fonda

Optimism is a political act. – Alex Steffen

(...) education is a political act. – Paulo Freire

The act of being alive is political. – Julianne Moore

I think writing can be a political act (...). – Miguel Syjuco

Eating is a political act. – Michael Pollan

Buying wine is a political act. – Jonathan Nossiter

The quieting of our mind is a political act. – Jack Kornfield

The allocation of research money was a political act. – Tom Clancy

To stay quiet is as political an act as speaking out. – Arundhati Roy

Writing was a political act and poetry was a cultural weapon. – Linton Kwesi Johnson

Memory is a political act. Forgetfulness is the handmaiden of tyranny. – James Carroll

The making of a human likeness on film is a political act. – Allan Sekula

Making ourselves visible is a political act (...). – Joan E. Biren

Poetry is a political act because it involves telling the truth. – June Jordan

There are times when every act, no matter how private and unconscious, becomes political. – Renata Adler

It is a political act to create an image of the self or of the collective. – Lewis Hyde

I love Canada. It's a wonderful political act of faith that exists atop a breathtakingly beautiful land. –Yann Martel

Acting is a business and a political act and a craft (...). – Adam Driver

Coming out as a lesbian onstage is still a very political act; if it weren't, more women would do it. – Kate Clinton

Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare. – Audre Lorde

Deliberation is not a particular type of speech, but a political act of collective decision-making in consideration of consequences. – F. David Mathews

I think that instead of feminism being a political thing, it should be an act of creativity. It's more of a rock n' roll thing. – Caitlin Moran

Even a purely moral act that has no hope of any immediate and visible political effect can gradually and indirectly, over time, gain in political significance. – Vaclav Havel

I feel that 'man-hating' is an honourable and viable political act, that the oppressed have a right to class-hatred against the class that is oppressing them. – Robin Morgan

Architecture is a political act, by nature. – Lebbeus Woods

I see architecture as a political, social and cultural act - that is its primary role. – Thom Mayne

I'm of the opinion that poetry is always political, and cannot help but be so, regardless of the poet's intent, given that refusing to deal in politics is in itself a political act. – Andre Naffis-Sahely

Finding voice is a socially responsible political act. – Mary Rose O'Reilley

In writing with detail, you are turning to face the world. It is a deeply political act (...) – Natalie Goldberg

Any act of rebellion or non-participation, even on a very small scale, is therefore a political act. – Charles Eisenstein

To reject this inhuman Communist ideology is simply to be a human being. Such a rejection is more than a political act. – Aleksandr Solzhenitsyn

Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act. – George Orwell

A writer often wants to change a reader's perception about the world, which is a political act. – Caryl Phillips

I claim that human mind or human society is not divided into watertight compartments called social, political and religious.

All act and react upon one another. – Mahatma Gandhi

Witek Orski pisze, kontynuując referowanie poglądów Azoulay:

„(...) jak udowadnia izraelska badaczka, w fotografii kontekst jest wszystkim.”

Nie jest. I twierdzą to bez dowodu. Kontekst jest ważny, podobnie jak w każdym komunikacie – nie jest on jednak swoisty dla fotografii, co Witek Orski podkreśla w konkluzji eseju, dostarczając równocześnie brakującego mi dowodu:

„jeśli przyjmiemy wobec fotografii perspektywę komunikacyjną, to wytwarzanie znaczenia w tym wizualnym medium można interpretować analogicznie do kontekstowej teorii języka. (...) [Co] w żadnym sensie nie umniejsza też wagi wewnętrznych właściwości obrazu...”

II.

Drugi esej pt. *Od mężczyzny z bronią do kobiety z lustrem* Orski zaczyna od przedstawienia propozycji Villema Flussera, który swą ideę gestu fotograficznego określał następująco: „gest fotograficzny jest rodzajem polowania (...)”.

Dalej Witek Orski zastanawia się, jakiego typu gest fotograficzny w XXI wieku mógłby odpowiadać temu flusserowskiemu. Referując interesujące koncepcje Jurgensona dotyczące *fotografii społecznościowej*, przytacza również ciekawe badania:

„(...) jedną z najpopularniejszych technik fotograficznych stało się wykonywanie autoportretów trzymanym w dłoni aparatem – *selfie*.”

I dalej:

„Lev Manovich w analizie przeprowadzonej w projekcie SelfieCity pokazał, że – w skali całego świata – kobiety wykonują większość *selfie*, w niektórych rejonach olbrzymią większość, jak w Moskwie, gdzie jest to 82%”

Nie starając się uniknąć ideologicznej poprawności w zderzeniu wartości starego i nowego paradygmatu gestu fotografii i ich związku z męską oraz kobiecą płcią kulturową, Orski podkreśla upodmiotowienie autorek *selfie*

„jako posiadaczek dominującej perspektywy, kreatorek swojego wizerunku”,

oraz

„fakt nastawienia zdjęć komórkowych na komunikację, wymianę i umacnianie więzi społecznych, a nie jak w dotychczasowej historii fotografii, na zawłaszczenie fotografowanych obiektów, podbijanie i mapowanie świata, zawładnięcie nad zdarzeniami i widokami”.

Wkrótce burzy jednak tę sielankową wizję słowami Jurgensona:

„Fotografii społecznościowej nie udaje się być „dobrą” tak samo, jak fotografii artystycznej nie udaje się przенosić zapachu.”

Na koniec autor proponuje bardzo udaną metaforę współczesnego gestu fotograficznego, nawiązującą do specyficznych performatywnie i choreograficznie póz, jakie autorki przybierają, wykonując *selfie*. Miałyby nią być *kobieta tańcząca z lustrem*.

Najciekawsza dla mnie propozycja autora pada na zakończenie eseju. To krótka próba analizy kont artystów w serwisie Instagram, prezentujących widoki artefaktów i praktyk artystycznych, oraz płynąca z niej konkluzja o destrukcyjnym wpływie mediów społecznościowych na charakter uprawianej obecnie sztuki wizualnej. Posłużę się skróconym cytatem.

„Przegląd [ten] ujawnia niemały zbiór problemów takich, jak:

1) *komodyfikacja dzieł*

2) *globalizacja produkcji artystycznej* – upodabnianie się do siebie dzieł powstających na całym świecie

3) *instagramowalność* – mocne kolory, jasne kompozycje, uproszczone przedstawienia, choreografie w sportowych stylizacjach, retronostalgia, lustra, rośliny doniczkowe, dym, neony itd.

4) *okrojenie kontekstu* – model komunikacji promujący strategie formalistyczne – operujące wyłącznie intrygującym dla oka, łatwo konsumowanym wyglądem, lub memetyczne – szybko i silnie działające na emocje scrollujących.

5) *model współzawodnictwa*. Oparty na ekonomii *lajków* i *followersów* system wartościowania jest dla produkcji artystycznej wyjątkowo szkodliwy.”

III.

Obrazy które wolałyby milczeć

Trzeci esej dotyczy fotograficznej abstrakcji. Odczytać w nim można pewien dyskomfort poznawczy autora, który w pierwszym z esejów deklaruje zdecydowanie komunikacyjny charakter fotografii, by w trzecim bronić autonomii obrazu abstrakcyjnego. Jak już wspomniałem, Orski lubi zmieniać perspektywy, więc albo nie przeszkadza mu, że mówi językiem sprzecznych wobec siebie źródeł – i byłby tu z ducha postmodernistyczny, co zresztą ujawnia na wstępie, zamieszczając motta z Rolanda Barthesa i Gillesa Deleuze – albo wspomniany dyskomfort skłania go tutaj do schronienia się pod skrzydłami wyrazistej teorii.

„Jest (...) jasne, że nie można zredukować oddziaływania dzieła sztuki do *odbierania* przez osobę oglądającą *komunikatu*, nadawanego przez *nadawcę* – artystę. Nowoczesna tradycja artystyczna, zapoczątkowana między innymi przez sztukę abstrakcyjną wywodzi się przecież z dążenia do wydobycia innych niż informacyjne elementów wizualności.”

– pisze Orski, używając pojęcia „komunikat” zamiennie z pojęciem „informacja”.

Opuszczając teren prostego komunikatu – bo każdy komunikat wyda się prosty wobec tajemnicy kryjącej się za bezpośrednim doświadczeniem sztuki abstrakcyjnej – Witek Orski napytał sobie kłopotu. Sposób oddziaływania abstrakcji na odbiorcę jest trudny albo w ogóle niemożliwy do werbalizacji. Dzieje się tak dlatego, że – jak twierdzi Semir Zeki, znany neurofizjolog – mózgowy ośrodek percepcji wizualnej są o wiele starsze ewolucyjnie, niż ośrodek mowy.

Nie należy się więc dziwić, że artysta chętnie przyjął sposób rozumowania odnaleziony w animistycznej teorii obrazu W. J. T. Mitchella zawartej w książce „Czego chcą obrazy?”, w której autor proponuje intelektualny eksperyment, badawczą hipotezę, która ma

„pokazać możliwości interpretacyjne, jakie wynikają z przypisania obrazom podmiotowości. Zakładając, że obrazy mają jakiś rodzaj woli i że same mogą czegoś pragnąć, traktujemy je jak pewien rodzaj autonomicznych organizmów.”

Upodmiotowienie dzieł to inspirujący zabieg retoryczny, szczególnie w passusach dotyczących sztuki abstrakcyjnej. Przekonuje mnie opis sztuki abstrakcyjnej Mitchella jako służącej wytwarzaniu azylu dla intymnej, bezpośredniej percepcji. W przypadku sztuki abstrakcyjnej, nie zawierającej innej, możliwej do odczytania treści poza jej formą, nieopatrzony od autorskim czy kuratorskim metatekstem, stajemy wobec dzieła, które do nas przemawia obrazem, trudnym lub niemożliwym do zwerbalizowania. To *samo dzieło* do nas „mówi”, jest jedyną dostępną dla nas manifestacją pracy artysty. W tej sytuacji naturalna, w pewnym sensie automatyczna, wydaje się chęć, by to „mówiące” do nas dzieło upodmiotowić. Niemniej na gruncie takiej optyki trudno wytłumaczyć, dlaczego obrazy Marka Rothko czy Ada Reinharda wytwarzają tę intymność percepcji, a prościej mówiąc, działają na widza w bardzo mocny sposób, a obrazy Barnetta Newmana wydają się trywialne. Być może te pierwsze wykształciły silniejszą wolę? A być może perspektywa podmiotowości obrazu bierze w łeb, bo w tym malarstwie nie sposób pominąć geniuszu artysty?

Osobiście więc odnoszę się do tej koncepcji z rezerwą. Upodmiotowienie sztuki zastosował w retoryce swojej definicji już Arthur C. Danto: „Aby być dziełem sztuki, trzeba być (i) o czymś i (ii) ucieleśniać swoje znaczenie.” (Danto, 1997)

W definicji tej sztuka pokazana jest jako podmiot, co sprawia, że artysta-autor wraz z jego zamysłem twórczym i warsztatem wykonawczym znika z horyzontu refleksji nad sztuką. Ponadto Danto eliminuje z pola sztuki dzieła abstrakcyjne, które nie są „o czymś”, dekretując w ten sposób *tekstualizację sztuki*. („Tekstualizacja doświadczenia sztuki”, Skąpski 2020) W podobny sposób artysta znika w „Czego chcą obrazy?” W. J. T. Mitchella.

Witek Orski, po zreferowaniu propozycji Mitchella, zadaje pytania: „Co, w obliczu powyższych rozważań, komunikuje nam wymowne milczenie fotografii abstrakcyjnej?”

Osobiście wierzę – co w gruncie rzeczy potwierdza komunikacyjną koncepcję fotografii Orskiego – że sztuka abstrakcyjna w ogóle, więc również i fotografia, są komunikacją, tyle że pozatekstualną, wynikającą z jej doświadczania, a nie „odczytywania”. Komunikat sztuki abstrakcyjnej, czy w ogóle sztuki, nie jest tożsamy z informacją. Nasze przyzwyczajenie do czytania sztuki jako tekstu, jako symboli, jest tak silne, że skłonni jesteśmy sądzić, że skoro abstrakcja jest „o niczym”, nie zasługuje na uwagę. Myślę, że szczególnie może to dotyczyć fotografii abstrakcyjnych, jak zresztą dowodzi sam Witek Orski. Tekstualizacja doświadczenia sztuki nie datuje się od czasów Danto, jest prastarym i dosyć powszechnym w kulturze Basenu Atlantyckiego sposobem odbioru sztuki.

Nie wiem, czy fotografia abstrakcyjna to „obrazy, które wolałyby milczeć”, natomiast określenie jest – jak dawniej mówiono w Galicji – *prima!*

6. Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych, które się na nią składają

Pustej Kartki Syndrom to praktyczna część pracy doktorskiej Witka Orskiego. Projekt fotograficzny opracowany w oparciu – jak pisze autor – o rozważania o współczesnej fotografii, zebrane w rozprawie doktorskiej, a szczególnie w rozdziale trzecim: *Obrazy, które wolałyby milczeć*.

Autor sięgnął po różne sposoby tworzenia pracy będącej abstrakcją, która na ostatnim etapie pracy staje się fotografią funkcjonującą jako abstrakcja fotograficzna. Prace są różnorodne, są pomyślane i wykonane w czterech podstawowych modalnościach. Wszystkie z nich noszą minimalistyczne piętno, każdą z nich jednak należy czytać według innego klucza. Dlatego - podobnie jak w przypadku esejów, nie odniosę się do wszystkich prac czy ich modalności równocześnie.

Na prezentację prac Witka Orskiego składają się poniższe zdjęcia skonstruowane w czterech modalnościach:

1.

Kompozycja ciepła, Kompozycja chłodna 1 i Kompozycja chłodna 2 to fotograficzne kompozycje abstrakcyjne, w których trudno doszukać się odniesień do rzeczywistości. Wysmakowane zdjęcia pokazują coś czego można, ale nie należy się domyślać, bo to co widać i ma być widać, to abstrakcyjne formy. Dla ich określenia z jakiegoś powodu ciśnie mi się na usta określenie „Space photography”, prawdopodobnie przez analogię do „Space music”, która jest określana jako „spokojna, hipnotyczna i poruszająca”. Takie są te zdjęcia.

2.

Bez tytułu (kartka), to praca posługująca się językiem postfotografii i doskonały przykład tego kierunku. Dowcipny i inteligentny pomysł plasuje tę pracę wśród najlepszych dokonań postfotografii, dorównując pracom takiego klasyka gatunku, jak Lucas Blalock.

3.

Bez tytułu (taśma) i *Bez tytułu (okno)*, to prace abstrakcyjne lub balansujące na krawędzi abstrakcji (jak się wydaje), których forma znacznie różni się od kompozycji temperaturowych (modalność 1). Białoszare kompozycje skomponowane są i stworzone z rzeczywistej materii, konkretnie, jak można zobaczyć w podpisie pod zdjęciem, z żywicy, po czym sfotografowane. Druga z kompozycji zamontowana jest w ramie okiennej.

4.

Bez tytułu (nitka) to obiekt, dowcipna praca nowo-konceptualna. Artysta ułożył serpentynowo-pętlowy wzór z nitki, po czym zatopił wzór w prostokątnej, transparentnej płytce żywicy w taki sposób, że wzór z nitki jest widoczny. Zabawne jest to, że pozostały, niezatopiony odcinek nitki wystaje z narożnika płytki i posłużył do zawieszenia pracy na ścianie. Taką sytuację sfotografował Orski.

Pracę *Balans bieli* to klisza pozytywowa 120 oplatająca wiszący stelaż skonstruowany w proporcjach opartych na złotym podziale. Autor nazywa ten obiekt reliefem, być może dlatego, że jest powieszony na ścianie. Nie jest to jednak na tyle typowy relief, żebym nie chciał go nazywać obiektem. To bardzo złożona praca. Obrazy pozytywów to abstrakcyjne w swojej formie monochromy różnej gradacji walorowej i barwnej, od żółcienia, poprzez biel, do błękitu. Jednak już sposób ich podania to obiekt, czyli klisza całej rolki filmu. Artysta sięga w tej pracy do konceptualnego zainteresowania awangardy rudymentami samego języka fotografii czy sztuki. Orski naświatlił pozytyw kierując obiektyw na białą płaszczyznę. Poszczególne klatki różnią się tylko barwą, wynikającą z korekcji barwy i jasności oświetlenia: autor specjalnie w celu wykonania tej pracy zakupił żelowe filtry barwne.

Jeżeli jakiś rodzaj fotografii można określić jako znak indeksykalny zgodny z rozumieniem Pierce'a, to właśnie *Balans bieli* Orskiego. Naświatlona klisza nie pokazuje bowiem nic innego, jak zabiegi

fotografa związane z ustawianiem balansu bieli. Tego, że desygnatem zdjęcia jest biała ściana, można się tylko domyślać, lecz wcale nie o desygnat w tej serii zdjęć chodzi. Klisza oraz tytuł pracy *wskazują* wyłącznie na zabiegi fotografa związane z jej naświetleniem. Praca ta według mnie, choć być może bez zamierzonej zależności, dobrze ilustruje problematykę podejmowaną przez Witka Orskiego również w pierwszym z esejów składających się na rozprawę doktorską.

Konkluzja recenzji

Zapoznawszy się z pracą doktorską Pana mgr **Witka Orskiego** – zarówno praktyczną jak i teoretyczną – stwierdzam, że stanowią oryginalne dokonanie artystyczne oraz pokazują wybitną i specjalistyczną wiedzę teoretyczną Kandydata w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki plastycznej i konserwacja dzieł sztuki, oraz dojrzałą umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy twórczej.

Oceniając nader wysoko wartość osiągnięć twórczych w dziedzinie fotografii i sztuki oraz dorobek naukowo-dydaktyczny Pana mgr **Witka Orskiego** stwierdzam, że przygotowana przez niego praca doktorska jest nowatorska i oryginalna i spełnia wymogi dzieła i rozprawy teoretycznej w dziedzinie sztuki oraz w pełni uzasadnia wniosek o przyznanie mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki plastycznej i konserwacja dzieł sztuki.

dr hab. Łukasz Skąpski, prof. nadzw.