

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Łukasza Gniadka**  
***Iran w spotkanych obrazach – Próba przewyciężenia schematów wizualnych***  
***podparta autorsko rozbudowaną koncepcją W. J. T. Mitchella „Czego chcą obrazy”***  
**oraz pracy fotograficznej**  
***In The Name of God, The Merciful, The Compassionate,***  
**powstałych pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Chojnackiego.**

Doktorant Łukasz Gniadek, po maturze w roku 2000 odbył pięcioletnie studia na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Widocznie kierunek ten nie przyniósł mu satysfakcji bo w latach 2008 – 2012 zgłębiał tajniki fotografii w Akademii Fotografii w Warszawie, gdzie dodatkowo zapoznał się z założeniami i technikami fotografii dokumentalnej. Tam też narodził się jego związek z fotografią, ugruntowany następnie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie uzyskał dyplomy pierwszego stopnia (2013) oraz drugiego stopnia (2015). Tam też podjął następnie Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej, ukończone w roku 2019.

Równolegle rozwijała się jego działalność fotograficzna i kuratorska. Zadebiutował w roku 2013 zestawem zdjęć o polskiej prowincji *Route 66 PL*, wydanym w formie książkowej i przedrukowanym w polskim magazynie fotograficznym *Doc! Photo Magazine* oraz portugalskim *ARCHIVOzine*. W roku 2014 książka ta została nominowana do nagrody Fotopublikacja Roku przyznawanej podczas Fotofestiwalu w Łodzi. W roku 2015 do obiegu publicznego trafiła praca *Habitat* stawiająca pytania o ideę ogrodów zoologicznych, które oddalają człowieka od natury zamiast przybliżać. Po prezentacji w galerii UAP w Poznaniu, praca ukazuje się w magazynie *La Panera* - brazylijskim miesięczniku poświęconym sztuce współczesnej.

W roku 2017 autor wziął udział w interdyscyplinarnym projekcie badawczym *Pamięć, przyjemność, wstyd i przestrzeń publiczna Beratu*. Cykl *Sześć dni w Beracie*, będący efektem tego projektu był prezentowany na wystawie zbiorowej *Never* w Galerii *Spokojna* w Warszawie oraz w Galerii *Skala* w Poznaniu. Cykl ten został również wyróżniony w konkursach *Polish Street Photography* oraz *Leica Street Photo*.

Rok 2019 przyniósł opracowanie książki *Tropicale*, prezentującej historyczne ryciny roślin należące do kolekcji *Flore tropicale* i skrawki świadectw z historii życia ich kolekcjonera. Wydawcą był Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego. Książka zdobyła drugie miejsce w konkursie *International Photography Awards (IPA)* w kategorii profesjonalnej i takie samo drugie miejsce w konkursie *Tokyo International Foto Awards*.

W roku 2012 autor należał do grona założycieli Galerii 27, która powstała przy ul. Grochowskiej w Warszawie i działała do roku 2015. Galeria prezentowała fotografię dokumentalną a autor kuratorował następującym wystawom: *Laboratorium* Krystyny Jędrzejewskiej-Szmek, *Jutro możemy się już nie spotkać* Piotra Andruszkiewicza, *Bad to the Bone* Weroniki Krawczuk, *Wonderland* Wiktora Dąbrowskiego, *Wieloświat* Bartłomieja Dusia, *Skrawki* Mateusza Cechowskiego oraz *At Once Anny Meschiar*.

Z przeglądu dorobku wynika, że autor swobodnie porusza się na rynku sztuki w Polsce i zaczyna odnosić sukcesy w konkursach międzynarodowych. Jest to imponujący dorobek jak na kogoś, kto w tym samym czasie poświęcał czas studiom.

Podstawową częścią pracy doktorskiej jest zestaw 43 barwnych obrazów, zatytułowany *In The Name of God, The Merciful, The Compassionate*. Cechą spajającą te obrazy jest ich estetyka,

będąca powtórzeniem estetyki Dusseldorfskiej Szkoły Fotografii, uprawianej jeszcze w czasach negatywów barwnych. Jej prekursorem w Polsce był fotograf brytyjski Mark Power. Estetyka szkoły dusseldorfskiej jest – a przynajmniej była w pewnym okresie – dominującą w fotografii niemieckiej. Składają się na nią rozbielone, słabo saturowane barwy oraz zmniejszony kontrast przy niewielkiej ilości cieni. W geometrii panuje absolutna poprawność w odtworzeniu kątów oraz linii prostych, osiągnięta przez fotografów niemieckich poprzez użycie aparatów wielkoformatowych, miechowych, o zmiennej geometrii.

Zdjęcia dyplomowe, robione z dużej odległości, ze słabym rozdzieleniem planów, pozbawione są przerysowań. W porównaniu do fotografów niemieckich kompozycja tych obrazów jest uproszczona: dominuje układ: jeden element w środku kadru (26 zdjęć) oraz horyzont w połowie jego wysokości (również 26 obrazów). Obrazy szkoły dusseldorfskiej miały bardziej złożoną konstrukcję. W przeciwieństwie do zdjęć dyplomowych, nie dominowały w nich jednolite, niezapełnione obszary. Dwadzieścia dziewięć ze składających się na pracę zdjęć to zdjęcia krajobrazu, pozostałe to zdjęcia wnętrza i elementów architektonicznych. Jedno zdjęcie można ewentualnie uznać za portret (ayatollah prowadzący modlitwę?). Dostarczony materiał fotograficzny jest słabej jakości (2658 pikseli dłuższego boku), pozbawiony podpisów, więc nie jestem pewien co poszczególne zdjęcia przedstawiają. Wyjaśnienia do części zdjęć, służących do ilustracji wywodu, znajdują się w pracy pisemnej ale w większości przypadków brak podstawowych informacji co/gdzie/kiedy. Sytuacja jest ciekawa, jako, że autor przedstawia siebie jako fotografa dokumentalnego. Teoretycznie zatem powinien dbać o wartość informacyjną swojej pracy. Ponadto szybka kwerenda internetowa pozwala odkryć, że samo pojęcie fotografii dokumentalnej jest wieloznaczne. Nie wszędzie polega ona wyłącznie na dostarczaniu wyglądu zewnętrznego anonimowych przedmiotów. Dlatego wolę traktować zdjęcia dyplomowe jako przykład estetyki szkoły dusseldorfskiej.

Podczas wielokrotnego przeglądania zdjęć dyplomowych usiłowałem dociec czy autor zastosował jakiś klucz do ich układu. Rzuciło się w oczy, że starannie unikał stawiania po sobie zdjęć o podobnym charakterze plastycznym, co zawsze wzmacnia zainteresowanie widza. Tak więc zdjęcia wieloelementowe przeplatają się z jednoelementowymi, ciemniejsze z jaśniejszymi, itp. W pewnych miejscach wydawało mi się, że dostrzegam układ triadowy (3 krajobrazy morskie, 3 krajobrazy zamknięte górą, 3 obrazy o wpływie USA, itp.), nie mogłem jednak zdefiniować triad aż do końca pracy. Nie udało mi się także zidentyfikować większej struktury całego układu.

Autor jest bardzo wymagający w stosunku do odbiorcy. Oczekuje on, że odbiorca posiada szeroką wiedzę o przedmiocie pracy, co pozwoli mu docenić kunszt autora. Jest to podejście niebezpieczne i w moim przypadku nie zdało egzaminu. Znacznie bezpieczniej jest przyjąć, że odbiorcy są intelektualnie leniwi i z obrazów muszą zaczerpnąć całą niezbędną wiedzę, tym bardziej, że tekstu brak. A ponieważ są leniwi, potrzebny jest jakiś impuls wywołujący zainteresowanie. Założenia estetyczne szkoły dusseldorfskiej, w wersji uproszczonej przez autora, powodują, że takowego impulsu brak. Nie wiem dlaczego autor zdecydował się na wybór założeń, które zaowocowały niesłuchanie nieatrakcyjną wizualnie serią obrazów. Ponieważ stosuje tę metodę także w innych swoich pracach, być może wierzy, że takie obrazy będą odebrane drogą intelektualną lub będą dowodem „obiektywności” jego podejścia czy też „obiektywnego” traktowania rzeczywistości. Trudno mi o tym wyrokować, mogę tylko snuć domysły.

Praca posiada jednak dwie cechy, które stanowią o jej wartości. Pierwszą jest konsekwencja podejścia autora do obrazu fotograficznego, owocująca spójnością estetyczną. Drugą cechą, daleko bardziej istotną jest próba pokazania Iranu. Bez względu na to, czy jest to obraz egzotyczny czy też nie, przedstawienie odległego, mało znanego kraju świadczy o otwartości intelektualnej oraz ciekawości świata. Ludzie nie zamykający się w problematyce polskiego grajdołka ani meandrach własnej osobowości na pewno zasługują, by stać się przewodnikami innych. Do tego celu tytuł doktora jest jedynie narzędziem.

Rozprawa doktorska nosi tytuł *Iran w spotkanych obrazach – Próba przewyciężenia schematów wizualnych podparta autorsko rozbudowaną koncepcją W.J.T Mitchell'a „Czego chcą obrazy?”* Składa się ona z sześciu rozdziałów merytorycznych:

1. Wstęp
2. Obraz fotograficzny jako źródło informacji, klisze wizualne
3. Popularne klisze wizualne dotyczące Iranu
4. Relacje fotografa ze spotykanymi obrazami
5. Realizacja pracy, różne podejścia do problemu, przykłady
6. Podsumowanie

Choć układ taki wygląda rozsądnie i celowo, to jego wypełnienie stwarza kilka problemów. Spore partie tekstu są opisowe bądź subiektywne, nie będę się zatem do nich odnosił.

W odniesieniu do tekstu Mitchell'a autor daje się zwięść językowi, który sugeruje, że obrazy mają autonomiczny byt i własne życie psychiczne. Mitchell ostrzega, że tekst należy traktować metaforycznie, nigdy dosłownie. Moim zdaniem Mitchell pragnął zmiany dyskursu o obrazach, co było naturalną konsekwencją zmieniających się poglądów. Dotychczasowy dyskurs sięgał korzeniami czasów strukturalizmu oraz pansemiozy, królujących jeszcze w późnych latach osiemdziesiątych. Nad teorią znaczenia obrazów najwytrwalej pracował Umberto Eco, znany powszechnie jako pisarz, nieznan jako czołowy semiolog swojego czasu. Ale i on w swoich badaniach znaków ikonicznych nie wyszedł poza systemy oznakowań graficznych. Nie odważył się analizować obrazów fotograficznych, podobnie jak Mitchell, który swój tekst odnosił do obrazów stworzonych ręką ludzką. Obrazy były nośnikami znaczeń, które należało w nich odnaleźć a'znaczenia nadawał im autor. W ostatnich swoich pracach semiologicznych Eco zarzucił to podejście. Uznał, że mogą istnieć obrazy nie niosące znaczeń lecz będące wyłącznie bodźcem generującym emocje. Najważniejszy w tym momencie stawał się widz. Zmiana poglądów Eco zbiegła się w czasie z rozwojem badań psychologicznych, wspartych wynalazkiem fMRI (Functional magnetic resonance imaging) w latach 90-tych, pozwalającym śledzić pracę mózgu w czasie rzeczywistym. Tekst Mitchell'a, powstały w roku 2005, pragnął oczyścić refleksję nad obrazem z miazmatów minionej mody intelektualnej, zmienić podejście semantyczne na psychologiczne. Rozprawa doktorska rozszerza podejście do obrazu Mitchell'a na obrazy fotograficzne, nie starając się wyjaśnić różnic pomiędzy obiema grupami. Co więcej, w rozprawie doktorskiej pojawiają się pojęcia dotychczas mi nieznanne w odniesieniu do fotografii. Mam na myśli „obrazy spotkane” inaczej zwane „nieutralnymi”. W rozprawie, na str. 6 jest umieszczony następujący passus:

„Punktem wyjścia dla proponowanego przez Mitchella podejścia do zagadnienia jest rezygnacja z patrzenia na dzieła sztuki jako na wytwory artystów, ale potraktowanie ich jako samodzielnych i niezależny podmiotowych bytów, które same sobą chcą i mogą wyrażać treści. Dokonanie tego przesunięcia skutkuje bardzo interesującymi efektami interpretacji, w niektórych przypadkach mogąc całkowicie zmieniać znaczenie dzieła. Mitchell w swoich wywodach ogranicza się jednak do analizy dzieła sztuki, ja jednak jako twórca dostrzegłem w rzeczonyj zmianie istotne konsekwencje także dla postrzegania procesu powstawania dzieła.

Jako dokumentalistę od dłuższego czasu zajmowało mnie zagadnienie rejestracji obrazu jako reakcji na kontakt z rzeczywistością - ten moment, w którym fotograf decyduje się wykonać fotografię utrwalając wizualną reprezentację tego, co spotkał. A jeśli wychodząc od ujęcia tematu zaproponowanego przez Mitchella pójść o krok dalej w upodmiotowieniu obrazów i przyjąć, że istnieją one zanim zostaną utrwalone oraz że to one same inicjują swoje zarejestrowanie?”

Mamy tutaj do czynienia z dosłowną interpretacją tekstu, przed którą przestrzegali Mitchell, którego zasięg rozszerzony został o obrazy fotograficzne, Nie wiem jak działa wyobraźnia malarza czy rysownika wiem natomiast, że w odniesieniu do obrazu fotograficznego proponowane podejście jest logiczną oraz technologiczną niemożliwością. Propozycja intelektualna doktoranta rodzi dwa pytania: jak definiuje on obraz? Oraz gdzie powstaje obraz nieutrwalony? W dzisiejszych czasach nie dziwi już, że algorytmy AI tworzą nowego, „nieistniejącego” rembrandta, a spora część rejestracji fotograficznych nie wymaga czynnika ludzkiego. Jak pogodzić automaty z obrazem nieutrwalonym?

Pytanie „Czego chcą obrazy?” w ujęciu Mitchell’a odnosi się do interakcji obrazu z widzem (obrazy chcą, żeby zadać im to pytanie: czego chcesz? Chodzi zatem o obrazy istniejące). W interpretacji doktoranta chodzi o interakcję między obrazem a jego autorem. W historii fotografii pojęcie przewizualizacji pojawiło się tylko raz, w wypowiedziach Anselma Adamsa, a i wtedy dotyczyło wyłącznie rozkładu szarości w systemie strefowym. W.J.T. Mitchell jest starym wygą, który zjadł zęby na teoretyzowaniu o kulturze wizualnej. Do jakiegokolwiek „autorskiej rozbudowy” jego poglądów należy podchodzić bardzo ostrożnie.

Kwestia klisz wizualnych w odniesieniu do Iranu jest opracowana znacznie dokładniej. Wyliczone, opisane oraz zilustrowane są poszczególne klisze. Autor wymienia ich osiem, z czego wrogość do USA trudno uznać za kliszę wizualną samą w sobie. Sześć z nich odnosi się do Islamskiej Republiki Iranu, jedynie „perskie dywany” oraz „zabytki” odnoszą się do wcześniejszych bytów państwowych. W jakim kraju zabytki nie stanowią klisz wizualnych pozostaje pytaniem niepostawionym. Klisze opisane są wyczerpująco, z podaniem propagandowych okoliczności ich zaistnienia i funkcjonowania.

Klisze wizualne odwołują się do szeroko rozpowszechnionej informacji zewnętrznej. Uproszczenie jakie niewątpliwie ze sobą noszą ma swoje zastosowanie w identyfikacji wizualnej. Zwalczając klisze wizualne autor przedstawił pracę fotograficzną niezwiązaną z Iranem, ot, przykłady krajobrazów i architektury występujące na terenie całego Bliskiego Wschodu, aż po Afganistan. Ponieważ w tytule pracy fotograficznej brak jest jakiegokolwiek informacji sytuującej zdjęcia, na dobrą sprawę nie wiadomo gdzie one powstały.

Starłem się przedstawić te fragmenty rozumowania autora, które budzą we mnie największe wątpliwości. Duże fragmenty tekstu, przedstawiające procesy percepcyjne, takich wątpliwości nie budzą. Jest też trochę punktów mniej istotnych, ale denerwujących. Wynikają one z nieprecyzyjnego języka, a także z zakorzenieniu poglądów autora w semantycznym podejściu do obrazu. Autor zdaje się utożsamiać procesy twórcze w fotografii wyłącznie ze swoim podejściem, tak jakby obrazy powstałe z innych założeń nie mogły nosić miana fotograficznych. Podsumowując, stwierdzam, że tekst świadczy o dużej odwadze intelektualnej doktoranta, starającego się zbudować uzasadnienie teoretyczne dla swojej twórczości. Jest to ze wszech miar godne pochwały, jako, że cecha ta zanika we współczesnym świecie. Sądzę także, że autor porwał się na zbyt wiele starając się połączyć w całość kwestie Iranu, klisz wizualnych oraz „autorską rozbudowę” koncepcji Mitchell’a. Dwa pierwsze elementy całkowicie by wystarczyły na pracę doktorską.

Konkludując, pragnę stwierdzić, że rozprawa doktorska przedstawiona przez mgr Łukasza Gniadka spełnia wymagania określone w Ustawie o stopniach i tytule naukowym w tym: określone w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, z dnia 14 marca 2003 roku, wraz z późniejszymi zmianami, oraz Ustawie z dnia 3 lipca 2018 r., przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, art.179 ust.1. a tym samym uprawnia mgr Łukasza Gniadka do otrzymania tytułu doktora w dziedzinie sztuk, dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

