

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

Kilifi, 15.01.2024

Ocena dorobku artystycznego oraz recenzja pracy doktorskiej

Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego Ragno

składającej się z dwóch części: pracy artystycznej pod tytułem „PODZWYCZAJNE” i rozprawy doktorskiej pod tytułem „STRUKTURY GŁĘBOKIE I ANATOMIA FOTOGRAFII STREETOWEJ”, sporządzona w związku z „postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora” wszczętym przez Radę ds. Stopni w dziedzinie sztuki w dyscyplinie „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki” Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zgodnie z art.187 ust1 – z dnia 20 lipca 2018 r., Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz.U. z 2021 r., poz. 478 ze zm.) przygotowanych pod kierunkiem promotorki, dr hab. Agaty Pankiewicz.

W niniejszej recenzji zreferuję następujące punkty życiorysu Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego Ragno:

1. Edukacja
2. Praktyka dydaktyczna
3. Dorobek artystyczny
4. Struktura pracy teoretycznej
5. Ocena merytoryczna dysertacji, znaczenie i kwestia jej oryginalności i nowatorstwa
6. Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych, które się na nią składają
7. Konkluzja recenzji

Edukacja

Absolwent Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Doktorant w Szkole Doktorskiej krakowskiej ASP.

Praktyka dydaktyczna, naukowa

Do 1998 r. asystent i doktorant w katedrze Teorii literatury UJ.
Wykładał fotografię w Studium Aranżacji Wnętrz w Krakowie.
Obecnie wykładowca w Otwartym Studium Fotografii Politechniki Krakowskiej - prowadzi ćwiczenia i wykłady z fotografii streetowej, portretowej, studyjnej i z zakresu zagadnień techniki fotograficznej i obróbki cyfrowej.
Wykładowca fotografii w szkole filmowej Ama Film Academy w Krakowie.
Prowadzi ośmiomiesięczny fotograficzny autorski kurs mistrzowski.

Brał udział w sesjach naukowych poświęconych fotografii a także wykładach i spotkaniach autorskich, m.in. w Pracowni Fotografii ASP w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Domu Spotkań z Historią w Warszawie i innych.

Udział z referatem „Fotografia streetowa, jako gatunek hybrydowy” w Konferencji Naukowego Towarzystwa Fotografii, Wydział Fotografii UAP, Poznań 2022

Publikacje fotograficzne:

„Zoom International”, „Artphoto”, „Tygodnik Powszechny”, „Konteksty”, „Kraków”, „Res Publica Nowa”, „Film”, „Cinema”, „Charaktery”, „Playboy”, „Elle Decor”, „Przekrój”, „Pozytyw”, „LensCulture” „Street photography magazine”, „Eyeshot magazine”, „Kwerfeldein” „Monovisions”, „Lifeframer”, „PH Museum”
Autor publikacji fotograficznej Niepokój/ w polu widzenia, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2022

Publikacje teoretyczne o fotografii:

Pilichowski-Ragno, Andrzej, 2006, *Akt jako alienacja. Parę uwag na temat ciała, (gdy staje się fotografią)*; s. 46-48 [w:] *Sesja. Punkt widzenia. Fotografa ciała* pod red. M. Jańczyk, I. Święch.

Pilichowski-Ragno, Andrzej, 1998, *O fotografiach Roberta Mapplethorpa / Polska Sztuka Ludowa - Konteksty 1998*, t.52

Myślenie fotografią, w *Akademickie przestrzenie fotografii* pod redakcją Jarosława Klupsia Marianny Michałowskiej i Macieja Szymanowicza, Materiały Naukowego Towarzystwa Fotografii, Poznań 2022

Dorobek artystyczny

Pan Andrzej Pilichowski Ragno zajmuje się ilustracją fotograficzną dla dzieci, współpracuje z czasopismami dla dzieci i wydawnictwami edukacyjnymi, współpracuje z krakowskimi instytucjami kulturalnymi, gdzie prowadzi warsztaty i spotkania autorskie - m.in. z Zamkiem Królewskim na Wawelu, Muzeum Galicja, Muzeum Narodowym, Festiwałem Conrada, Krakowskim Biurem Festiwalowym.

Autor, lub współautor z Anitą Andrzejewską, kilku autorskich książek dla dzieci, wydanych między innymi w Polsce, Korei, Niemczech i USA.

Współpracował z Galerie Conrads z Dusseldorfu i Galerią Olympia w Krakowie.

Miał ponad 23 prezentacje indywidualne, m.in. w Photogrammatica w Rzymie; Piwnicy pod Baranami w Krakowie; Galerii Pauza w Krakowie; Boutographie w Montpellier, Francja; Galerii Olympia w Krakowie; Galerii Konsulart, Konsulat Generalny Republiki Federalnej Niemiec w Krakowie; na Paris Photo 2013; na Dusseldorf Photo Weekend; Galerii Leica w Warszawie, Galerii ZPAF w Krakowie, i in.

Brał udział w ponad dwudziestu trzech wystawach zbiorowych, fotograficznych i wystawach ilustracji książkowej, m.in. w Fotoforum'93 Ružomberok, Słowacja (Patronat FIAP), Grand Passage, Genewa (1994); Fax Art, Rzym (1995); Camera Obscura, Rzym (1996); Fotografia'97, Pałac Sztuki, Kraków; „Fotografia bez przeszłości”, Muzeum Historii Fotografii (2001); „Ele mele dudki”, Ilustracja dla dzieci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa(2001); „Figures Futur”, Salon du Livre Jeunesse, Paryż, Francja (2002); „Polska ilustracja dziecięca”, Bologna Fiere, Włochy / Tokio, Japonia (2003); „City Cultures in Focus”, Kraków CORT – prezentacja fotografii wykonanych w ramach stypendium organizacji X-Change Culture Science w Wiedniu (2011); BIB 2011 - 23 Biennale Ilustracji, Bratysława (2011); Wystawa ilustracji, Palazzo Ducale – Genua, Włochy (2012); Street Projections 2018, Berlin.

Nagrody i wyróżnienia:

1996 Stypendium Twórcze Prezydenta Miasta Krakowa w dziedzinie fotografii
2016 stypendium twórcze ZAIKS.
2001 „Probolonia” – Warszawa, galeria Lufcik. I Nagroda (ilustracja dla dzieci) 2004 wyróżnienie w konkursie „Najpiękniejsze książki roku 2004”, Targi Książki w Warszawie za „Alfabet z obrazkami”
2005 pierwsza nagroda w konkursie polskiej sekcji IBBY „Książka Roku”, Warszawa za „Alfabet z obrazkami”
2005 nominacja do „Najpiękniejszej książki roku 2005” za ilustracje do „Tapatików” Marty Tomaszewskiej
2006 pierwsza nagroda w konkursie „Świat przyjazny dziecku”, Komitet Obrony Praw Dziecka, Warszawa
2012 Wyróżnienie w konkursie Rzecznika Praw Dziecka na plakat „Nie ma dzieci są ludzie”
2012 Stypendium organizacji X-change Culture Science w Wiedniu
2022 Stypendium Twórcze Miasta Krakowa w dziedzinie fotografii

Struktura pracy teoretycznej

Praca teoretyczna ***Struktury głębokie i anatomia fotografii streetowej*** składa się z następujących części:

WSTĘP - s. 3
FOTOGRAFIA STREETOWA – GATUNEK BEZ REGUŁ? - s. 5
DLACZEGO TYPOLOGIA - s. 11
Typologia – kryteria
OBRAZ JAKO PROBLEM - s. 15
SEMIOTYCZNA TEORIA OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO - s. 21
Czy na pewno analiza strukturalna?
Lawina obrazów, czyli po co systematyzacja?
Metodologia pracy: początki narratologii
Fotografia jako narracja
Dylemat badawczy
Opis gęsty i opis rzadki
Propozycja metodologiczna

FOTOGRAFIA REŻYSEROWANA I MANIPULOWANA - s. 55
Palimpsest jako forma fotografii – przypadek Jeffa Walla
Przededefiniowanie koncepcji mimesis
CYKL FOTOGRAFII MANIPULOWANYCH - s. 67
PODSUMOWANIE - s. 73
BIBLIOGRAFIA - s. 77

Ocena merytoryczna rozprawy

Praca teoretyczna *Struktury głębokie i anatomia fotografii streetowej* autorstwa Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego Ragno liczy 73 strony, plus 8 stron wyczerpującej i nader obszernej bibliografii, składającej się – co godne podkreślenia – w dużej mierze z obcojęzycznych źródeł.

Rzadko zdarza mi się czytając rozprawę doktorską mieć poczucie obcowania ze skończoną, formalnie doskonałą konstrukcją wywodu. Rozprawa Pana Andrzeja Pilichowskiego Ragno przedstawia poruszane problemy rzetelnie, proponuje klarowną metodologię i zostawia czytelnika z uczuciem satysfakcji intelektualnej. W dobie szalejącej mody na modele językowe tzw. sztucznej inteligencji – godnej spadkobierczyni humorystycznej apki internetowej o nazwie „Postmodern Essay Generator” – praca kandydata na doktora zachwyca spójnością inteligentnego wywodu dotyczącego istotnych tematów dla fotografii i obrazowania. Podkreślić należy syntetyczność rozprawy, a obszerny materiał źródłowy cytowany jest trafnie i nadzwyczaj celowo, sklejjąc się w sposób kongenialny, jeśli tak to można ująć, z narracją autora.

Pan magister Andrzej Pilichowski Ragno, z pomocą metod i pojęć narratologii strukturalnej, podejmuje próbę „potraktowania fotograficznych wypowiedzi wizualnych jako jednostek narracyjnych, opierających się o podobne struktury jak wypowiedzi językowe (opowiadanie).” Opierając się na opublikowanym w 1968 roku *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* Rolanda Barthesa”, wyodrębnił dwa podstawowe typy obrazowania – fotografie oparte na narracyjnych funkcjach oraz na oznakach. Tekst Barthesa traktuje o opowiadaniach [récits], o narracjach możliwych do prowadzenia w różnych językach, również wizualnych. Badanie zaś narracji implikuje tekstualne podejście do obrazu, jeśli taki akurat chcemy zbadać. Autor analizy zdjęć powołując się a poglądy Rosalind Krauss – zastrzegając, że tylko na moment samej analizy – przyjął właśnie tekstualne patrzenie na fotografię. Odniosłem wrażenie, ale może to tylko wrażenie, że zmierzając ku końcowi rozprawa traci początkowy impet, tak jakby fejkowa fotografia stritowa nie budziła nadmiernego entuzjazmu autora.

Za sprawą cytatu z Barthesa pojawia się w rozprawie pewna sprzeczność dotycząca domniemanego braku kodu w fotografii. Postaram się w kilku krokach pokazać dlaczego mam wątpliwości wobec niektórych twierdzeń Barthesa, mogących mieć wpływ na rozprawę dotyczącą fotografii ulicznej, bądź co bądź traktowanej jako rodzaj sztuki. Dlatego w dalszym ciągu tej recenzji pisząc o fotografii czy obrazie będę miał na myśli ich twórcze zastosowania.

Pan mgr Andrzej Pilichowski Ragno zamieścił następujący cytat Barthesa: „*Co jest treścią przekazu fotograficznego? Czym jest to, co fotografia udostępnia? Z definicji – samą tylko sceną, dosłowną rzeczywistością. (...) przejście od rzeczywistości do jej fotografii w żadnym razie nie wymaga rozczłonkowania owej rzeczywistości na jednostki i*

uczynienia z nich znaków substancjalnie różnych od dającego się dzięki nim odczytać obiektu. Nie ma konieczności, aby między obiektem a jego obrazem umieszczać jakiś łącznik, czyli kod; to pewne, obraz nie jest rzeczywistością, lecz jest przynajmniej jej doskonałym analogonem [...] I właśnie ta analogiczna doskonałość, w powszechnym rozumieniu definiuje fotografię. W ten sposób ujawnia się szczególny status obrazu fotograficznego: jest to przekaz bez kodu.¹

Rozumiemy więc, że wg Barthesa technika fotografii nie koduje obrazu rzeczywistości w żaden sposób, tylko ją rejestruje w mechaniczny (jak wolą mówić fotografowie: optyczno-fotoczuły) sposób.

Można (ale czy trzeba?) tu zarzucić Barthesowi brak precyzji wypowiedzi, który mógłby mieć wpływ na omawianą dysertację. „Przekaz”, choćby w świetle recenzowanej tu rozprawy, nie jest tożsamy z tym, co „fotografia udostępnia”, fotografia nie jest „dosłowną rzeczywistością” ani „doskonałym analogonem”, tylko „w miarę wiernym analogonem” (jakkolwiek by to brzmiało) zapośredniczonym przez działania fotografa, zależnym choćby od zastosowanej optyki. Ponadto wydaje się, że nawet „nierozczłonkowany” obraz rzeczywistości wystarczająco „substancjalnie” różni się od obrazowanej rzeczywistości. Nie wiemy też, czy Barthesowi chodzi o sam proces techniczny czy świadomy akt fotografowania.²

Autor rozprawy pisze dalej: „Czyli – według Barthesa – mówiąc o fotografii, mówimy o tym, co jest na niej przedstawione. Nie znaczy to jednak, że analiza fotografii nie może oprzeć się na pewnych stałych i głębszych strukturach niż tylko poziom treści poszczególnych fotografii. Nie będą one jednak dotyczyć samego tworzywa (języka) obrazu fotograficznego – gdyż, jak zauważa Barthes, tworzywo to nie jest zbudowane z możliwych do opisu i systematyzacji jednostek (brak kodu). Dlatego planu analizy trzeba poszukać na innym poziomie.”

1. Rozumiem, że poziom treści zdjęcia może być dla autora innym poziomem niż poziom jego narracji. Osobiście traktuję oba jako poziom tekstualny w opozycji do wizualnego. Postulowany przez Pana Magistra Pilichowskiego Ragno „poziom głęboki” rozumienia fotografii jest – jak pisze autor – „pniem narracyjnym” z ograniczoną liczbą kombinacji” i siłą rzeczy redukcjonistyczny.
2. Odróżniłbym tu tworzywo od języka fotografii: przyjmijmy za Barthesem, że tworzywem fotografii jest niekodowany obraz rzeczywistości – widziane, nie pojmowane – a więc nie język. Ten ostatni pojawia się na etapie rejestracji obrazu, wskutek *celowego wykorzystania* tworzywa, a więc z nim współistnieje. I rzeczywiście, wydaje się, że – jak pisze autor – „tworzywo to nie jest zbudowane z możliwych do opisu i systematyzacji jednostek (brak kodu)”.
3. Barthes zauważył brak kodu łączącego rzeczywistość z jej obrazem fotograficznym, co nie oznacza, że obraz fotograficzny jako taki nie zawiera kodu. Byłby to jednak dowolny, zaplanowany kod swoisty (dla wizualności), wpisany w obraz przez niezbywalne ogniwo tworzenia tego obrazu: fotografa. Sytuacja ta nie zmieni się, dopóki (być może w przyszłości) maszyna nie *zaprogramuje* wszystkich decyzji podejmowanych dziś przez człowieka. Oddzielając pojęcie tworzywa fotografii od pojęcia jej języka proponuję *Barthesian bug fix* w prowadzonej tu analizie, uwalniając ją od niebezpieczeństwa paradoksu analizy struktury pozbawionej kodu.

Sądząc z wielowiekowej i pankulturowej popularności wszelkiego rodzaju obrazów, również fotograficznych, człowiek (a przynajmniej niektórzy ludzie) ma zdolność „rozkodowania” (*zobaczenia*) niewerbalnego, niefilozoficznego i niemego „języka” (*wyglądu*) obrazu. Pisze Pilichowski Ragno: „(...) jak zwięźle zauważył Jacques Ranciere: *Obraz jest niemy. Mówi nam coś dopiero wtedy, gdy się o nim mówi, gdy zostaje złapany w siatkę dyskursu.*”³ Ranciere ma rację: obraz jest niemy. Uważam jednak, że myli się twierdząc, że jeśli się o obrazie mówi, to ten przemówi. Obraz nie mówi nigdy. Jeśli już musimy mówić o „języku” obrazu, to jest on niewerbalny. Ranciere tekstualizując odbiór obrazu dokonał redukcyjnego wyboru, do czego swoją drogą ma pełne prawo. Osobiście jestem zdania, że obraz *pokazuje* i że są ludzie, którym wystarczy *patrzenie*, bo są w stanie *dostrzec* to, co obraz ma im do *pokazania*. A jeśli jest po boehmowsku „mocny”, ma. Ci zaś ludzie mogą to *opowiedzieć* tym pozostałym, którzy mocnego obrazu nie potrafią *dostrzec*.⁴

Ocena merytoryczna trzonu pracy doktorskiej – czyli prac artystycznych, które się na nią składają, znaczenie i kwestia jej oryginalności i nowatorstwa

Część praktyczna pracy doktorskiej Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego Ragno to cykl zmanipulowanych cyfrowo fotogramów, którego intencją jest – jak sam autor opisuje – „Celowa gra znaczeń, tworząca się pomiędzy obrazem, który przecież jest dany, a świadomością, że nie stoi za nim rzeczywistość, a co najwyżej porozbijane jej fragmenty (...)”

Jeżeli miałbym określić jakąś szczególną wartość tej pracy, to po pierwsze oceniłbym ją łącznie z pracą teoretyczną, a po drugie, podkreślając, że jest to rodzaj inteligentnego coup, czy *détournement*, lecz trochę w innym znaczeniu niż to, do którego przyznaje się autor.

Cykl ten jest inherentny z pracą teoretyczną *Struktury głębokie i anatomia fotografii streetowej*, w której znalazły się: rzetelny opis różnych poglądów na fotografię, czyli stworzenie dla swojego wywodu solidnej bazy teoretycznej; opracowanie metodologii potrzebnej do stworzenia taksonomii fotografii stritowej; opracowanie systematyki typów zdjęć stritowych; staranne podprowadzenie czytelnika w stronę na tyle szerokiego rozumienia fotografii ulicznej, że mogłaby być np. wykonana w studio lub wcale nie być fotografią.

Cóż więc właściwie artysta wykonał jako projekt praktyczny?

Najpierw stworzył systematykę zdjęć stritowych, następnie opracował kilka recept na zdjęcie stritowe, po czym je zrealizował według tych recept.

Ponieważ recepta jest zupełnie nieprzydatna w klasycznej fotografii stritowej, w dużej mierze zależącej od przypadku, gatunku, który trzeba „upolować” – można było skorzystać z tych recept jedynie produkując fotografie, realizując zdjęcia aranżowane lub manipulowane cyfrowo. Patrząc na zdjęcia cyklu PODZWYCZAJNE można doszukać się recept na różne typy zdjęć stritowych opracowane w trakcie ich analizy.

Autor w miękki sposób przyznaje się do tego zabiegu: „Fotografie stanowiące część wizualną rozprawy doktorskiej, z jednej strony stanowią ilustrację opisanych w rozprawie założeń systematyzacyjnych, a z drugiej odnoszą się bezpośrednio do omawianego przeze mnie typu obrazów, będących czystymi symulakrami.”

Ocena dorobku artystycznego, czyli dzieła o istotnym znaczeniu

(Ustawa z dnia 20.07.2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym... Art. 186. [Kandydat] Pkt. 3) posiada w dorobku co najmniej: (...) c) dzieło artystyczne o istotnym znaczeniu;”)

Doktorant w załączonej do rozprawy dokumentacji nie przesłał swojego portfolio, załączając jedynie adres swojej strony internetowej, z której skorzystałem zapoznając się z jego dorobkiem twórczym. Samoidentyfikacja artysty z fotografią stritową i upodobanie do portretowania pięknych kobiet widoczne w jego portfolio pokazują go widzowi jako romantyka uwiedzonego modernistycznym mitem fotografa z całym tego mitu sztafazerem.⁵

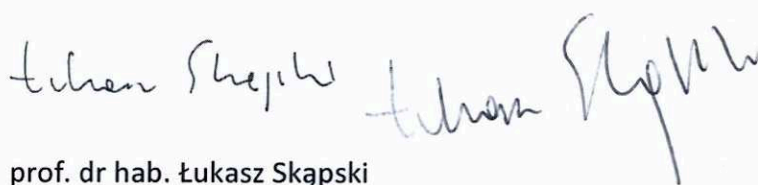
Z szerokiego wachlarza prac kandydata na doktora jako ustawowe „dzieło artystyczne o istotnym znaczeniu” wybrałem jego nadzwyczaj bogaty dorobek ilustracji dla dzieci. Jest to dorobek niewątpliwie wybitny, co znalazło odbicie w szeregu nagród w dziedzinie ilustracji dla Pana magistra Pilichowskiego-Ragno i – jak rozumiem – częstej współautorki tych ilustracji, Pani Anity Jędrzejewskiej.

W niektórych projektach kandydat na doktora zaczyna swą pracę ilustratora w podobnym punkcie, w którym zakończył ją celebryta ilustracji dla dzieci, Józef Wilkoń, czyli tam, gdzie ilustracja zaczyna być trójwymiarowa, zaczyna być rzeźbą. W tle kolażowo-fotograficznej materii ilustracji Pana Pilichowskiego-Ragno przebrzmiewają również echa tradycji „przekrojowego” kolażu inspirowanego z kolei twórczością z grupy Monthy Pytona. Nie chcę tu twierdzić, że artysta inspirował się wspomnianymi twórcami (choć tego nie sposób wykluczyć) – zaznaczam te ważne, jak sądzę, punkty odniesienia dla jego pracy na mapie praktyk artystycznych, ponieważ sytuują artystę w bardzo komfortowym na niej miejscu. Język jego brikolażowych prac nie przemawia wyłącznie do dzieci – ich strategie są bliskie tym stosowanym w sztuce współczesnej, dlatego są frapujące również dla dorosłych, a szczególnie dla odbiorców związanych ze sztuką.

Konkluzja recenzji

Zapoznawszy się z „dziełem o istotnym znaczeniu” oraz pracą doktorską **Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego-Ragno**, zarówno praktyczną jak i teoretyczną, stwierdzam, że stanowią oryginalne i nowatorskie dokonanie artystyczne oraz pokazują ponadprzeciętną specjalistyczną wiedzę teoretyczną Kandydata w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki”, oraz dowodzą umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy twórczej związanej z praktyką artystyczną.

Oceniając wysoko wartość osiągnięć twórczych w dziedzinie ilustracji i fotografii oraz dorobek dydaktyczny **Pana magistra Andrzeja Pilichowskiego-Ragno** stwierdzam ponadto, że przygotowana przez niego praca doktorska spełnia wymogi dzieła i rozprawy teoretycznej w dziedzinie sztuki i w pełni uzasadnia wniosek o przyznanie mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej „sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki”.



prof. dr hab. Łukasz Skąpski

Przypisy:

1 Roland Barthes, *Przekaz fotograficzny* [w:] *Konteksty* 2014, nr 3-4, s. 212.

2 W 2016 roku przeprowadziłem ze studentami badania statystyczne nad fotografią stochastyczną – niezależnie od interesujących wniosków szczegółowych okazało się, że niesłuchanie trudno, o ile to w ogóle możliwe, zrobić przypadkowe zdjęcie. Możemy więc ze spokojnym sumieniem zrezygnować z barthesowskiej tezy o przypadkowości fotografii. Z tego braku wynika ważny wniosek: każda fotografia jest kodowana swoiście: nie na poziomie technologii zapisu obrazu, lecz na poziomie intencji, która zaczyna się wraz z wyborem miejsca umieszczenia aparatu, rodzaju i kierunku osi obiektywu, momentu ekspozycji, rodzaju ekspozycji, rodzaju oświetlenia a na koniec narracji jaką fotograf rozważał dokonując wszystkich powyższych wyborów. Wyborem może też być decyzja o przypadkowości fotografii. W tym przypadku – życzę powodzenia.

3 Cyt. za: *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. naukowa Konrad Chmielecki, Beata Lisowska, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015, s. 5.

4 Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Universitas 2014, s. 104.

5 Mit ten kształtował się w Polsce w latach 50-tych i 60-tych XX wieku, a składały się nań modna wówczas fotografia uliczna, chętnie fotografowany akt, magia obróbki chemicznej w ciemni, uprzywilejowany status zawodu fotografa, przynależność do elitarnego kręgu dysponentów wiedzy niedostępnej dla zwykłego śmiertelnika, koniecznej do obsługi analogowego sprzętu fotograficznego (znacznie przekraczającej tę wystarczającą do zrozumienia instrukcji obsługi aparatu cyfrowego – no, trochę przesadzam) i – last but not least – dostęp do tego sprzętu zwykle zbyt kosztownego dla obywateli zasłoniętych żelazną kurtyną.

Nie bez znaczenia może być fakt, że mit ten kształtował się w dużej mierze w mieście doktoranta, Krakowie, dzięki zdjęciom w modnym wówczas Przekroju i ich autorom, z których jednym był legendarny już mistrz polskiej stritfotografii, lajfstajlu i aktu, Wojciech Plewiński.