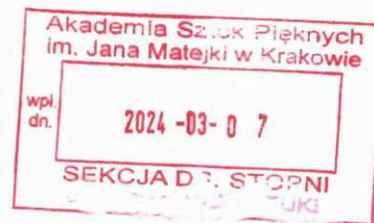


Kancelerzynie  
Monika Wójcicka



Prof. dr hab. Dariusz Czaja  
Katedra Współczesnych Praktyk Kulturowych  
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ

**Ocena rozprawy doktorskiej Andrzeja T. Pilichowskiego-Ragno**  
***Struktury głębokie i anatomia fotografii streetowej***  
(promotor: dr hab. Agata Pankiewicz, prof. ASP)

1.

Recenzowana rozprawa dotyczy nominalnie fotografii i sposobów jej użycia, ale mieści się w dużo szerszej dziedzinie, którą nazwać by można fenomenologią wizualności, albo antropologią obrazu. Wspominam o tym fakcie na samym początku, albowiem pomieszczone w niej rozważania są podyktowane wyraźną i nieskrywaną reakcją na nadmiar. Chodzi oczywiście o nadmiar i rozplenie się obrazów w sferze publicznej, a w kontekście recenzowanej pracy: o proliferację obrazów fotograficznych w epoce nazywanej zazwyczaj późną nowoczesnością. Oczywiście, problem nie jest nowy, o tej fatalnej przypadłości naszych czasów pisali już przed wojną Benjamin i Krakauer, a po wojnie Debord i Baudrillard, nie wspominając innych, pomniejszych badaczy. Można by nawet powiedzieć, że rozważania o obrazach, które zastąpiły rzeczywistość, a dokładniej: o zaniku aury, społeczeństwie spektaklu, czy osławionej precesji symulaków – to już dzisiaj nieco zgrane komunały refleksji humanistycznej. Rozprzestrzenienie obrazów (różnego typu) jest dziś faktem. Bezdyskusyjnym faktem (dla użytkowników) i poważnym problemem (dla badaczy kultury).

W istocie: dominacja obrazów w kulturze współczesnej daje do myślenia. Tym bardziej, że – jak się wydaje – w tej materii rzeczywistość prześcignęła nawet najbardziej śmiało przewidywania teoretyków sprzed dziesięcioleci. Zaopatrzenie telefonów komórkowych w kamerę sprawiło, że ilość produkowanych dziennie obrazów fotograficznych wzrosła wykładniczo. Świat oglądamy, poznajemy a może i rozumiemy przede wszystkim przez zapośredniczenie obrazowe (obrazy telefoniczne, internetowe); bezpośrednie doświadczenie jest najwyraźniej w odwrocie. Warto sobie uświadomić, że jest to sytuacja kulturze zachodniej bez precedensu a jej rozmaitych konsekwencji (poznawczych, psychologicznych, cywilizacyjnych) nie zna dziś nikt. Stoimy u początku (wiemy o tym czy nie) rewolucji na

miarę niegdysiejszej zmiany związanej z upowszechnieniem druku (tzw. galaktyka Gutenberga).

Przypominam te dość trywialne dla badaczy kultury obserwacje dlatego, że tworzą one najszerszą ramę regionalnych problemów (fotografia uliczna) opisywanych i analizowanych w dysertacji. W dodatku, jej autorem jest wierzący i praktykujący od lat fotograf, a więc osoba będąca częścią (na dobre i złe) zaistniałej sytuacji. Sugeruję tym samym, że problem, którym zajmuje się w swojej pracy Autor nie jest „jakimś” problemem, nie jest tematem „jednym z wielu”, ale przeciwnie: jest kwestią, która dotyka i dotyczy go w stopniu o wiele mocniejszym i istotniejszym, niż szeregowego badacza kultury, dla którego nadmiar obrazów fotograficznych to zaledwie jeden z wyróżników naszej współczesności. I może niekoniecznie najważniejszy. Tak czy inaczej, wspomniane przed momentem okoliczności sprawiają, że rozprawa Pilichowskiego jest ważna w dwóch porządkach: poznawczym i egzystencjalnym. Stara się odpowiedzieć na postawione pytania, ale też ma wyraźnie w tle perspektywę subiektywną. I już te dwa, interferujące ze sobą komponenty świadczą (nie wchodząc na razie w detale) o oryginalności recenzowanej pracy.

## 2.

Przedmiotem głównym rozprawy jest zjawisko fotografii ulicznej: Autor dotyka zasadniczych problemów związanych z jej zdefiniowaniem, zajmuje się też epistemologią i ontologią tego gatunku fotograficznego. Przy czym, trzeba od razu podkreślić, że recenzowana rozprawa ma dwie odrębne części: teoretyczną i praktyczną. W pierwszej (dyskursywnej), dokonuje Autor detalicznej i kompetentnej analizy zjawiska fotografii ulicznej, w drugiej (fotograficznej) stara się zademonstrować dylematy związane z ontologią tego typu fotografii. Jest to więc – używając metafory militarnej – swego rodzaju „rozpoznanie walką” problemu, rozwinięcie praktyczne tego, o czym mowa była w części teoretycznej. Ta dobrze przemyślana, dyptykowa, struktura pracy również świadczy o oryginalności podejścia Pilichowskiego.

Zacznijmy więc od części teoretycznej. Fotografia uliczna (Autor woli raczej angielskie określenie: *streetowa*, nie bardzo wiem dlaczego?) brana powierzchownie i dyletancko, wydaje się nie skrywać przed widzem żadnych tajemnic: bo rzekomo, koń jaki jest każdy widzi! Tymczasem, jak dowodzi przekonująco Pilichowski, ten gatunek fotografii jedynie łudzi swoją oczywistością. Przytaczając rozmaite definicje tego gatunku, mnożąc ujęcia i podejścia, pokazuje że fotografia uliczna wymyka się jednoznacznym określeniom, że wypada poza proste (prostoduszne) taksonomie i przyporządkowania. Finalnie okazuje się klasycznym gatunkiem „zmaconym” (w oczywistym odwołaniu do *blurred genre*, określenia Clifforda Geerta

pewnych tekstów antropologicznych). Autor przytacza kilka klasycznych i najmocniej obecnych w dyskursie fotograficznym prób zdefiniowania fotografii ulicznej, za każdym razem wskazując na ich słabości, biorących się głównie z – beznadziejnych w istocie – prób jej systematyzacji przy pomocy obiektów należących jakoby do żelaznego zestawu cechującego ten gatunek fotograficzny (np. Belov-Belikov, Stryker). Sam opowiada się za innym rozumieniem tego niejasnego, zmaconego, hybrydycznego gatunku. Wyjścia z sytuacji upatruje w powrocie do pewnych fundamentalnych intuicji obecnych w podejściu semiotyczno-strukturalnym i narratologii. Dla Autora bowiem fotografia uliczna jest nade wszystko mikro-opowiadaniem (s. 31). Jest ona próbą schwywania płynnej rzeczywistości ujętej w – mniej czy bardziej czytelną – narracyjną formę. Mniej więc istotnym w jej rozumieniu jest to CO przedstawia, ale raczej JAK to robi. Inaczej mówiąc: w fotografii ulicznej interesujące są nie tyle desygnty, które potrafimy rozpoznać, ile raczej stosunki między obiektami, warstwa syntaktyczna, czyli obecne w fotografiach ulicznych schematy narracyjne, które dopiero uważne oko potrafi wydobyć. Próbując uporać się z terminologicznym i definicyjnym bałaganem w odniesieniu do fotografii ulicznej, Autor adaptuje do opisu fotografii wnioski Rolanda Barthesa wywiedzione z jego analizy strukturalnej opowiadania. Ten trop wydaje się początkowo obiecujący, choć próba literalnego zastosowania ich do systematyzacji materiału wizualnego okazała się – według Autora – jednak nazbyt redukcyjna. Co w tej sytuacji? Raz jeszcze pomocne okażą się strukturalne rozbiory opowiadań poczynione przez Barthesa. Zamiast więc szukać powtarzających się schematów na poziomie funkcji, lepiej – sugeruje Autor – odwołać się do innej intuicji francuskiego badacza literatury i semiotyka, który w opowiadaniach wydzielił dwie wielkie klasy jednostek: Funkcje i Oznaki. To pragmatyczne rozróżnienie pozwala mu na zasadną klasyfikację opowiadań. Detaliczna ich analiza ujawniła, że w ich ogromnym korpusie są takie, które są silnie funkcjonalne i takie, które emanują oznakami. W analogii do tego rozróżnienia narratologicznego, Pilichowski rozróżnia w fotografii ulicznej (s. 38) dwie zasadnicze klasy: fotografie silnie funkcjonalne (oparte na dzianiu się) i fotografie oparte na oznakach (brak akcji, informacja, atmosfera). Następnie uszczegóławia ten generalny dualny podział, wprowadzając w fotografiach silnie funkcjonalnych przykłady jednosekwencyjne i wielosekwencyjne, a w fotografiach słabo funkcjonalnych podział na fotografie oparte na informacji i bazujące na nastroju i atmosferze.

Oczywiście ta systematyka, jak każda systematyka, nie jest (bo nie może być) wolna od pewnych luk i wątpliwości. Rzeczywistość rzadko stosuje się do naszych schematów poznawczych. Na szczęście Autor jest tego faktu doskonale świadom. Upiera się wszakże, że jeśli nawet nie każdą fotografię uliczną uda się wtłoczyć ten twardy i „wszystkotłumaczący”

schemat, to zaaplikowane tu narzędzie strukturalne (omijające rafa intencji autorskiej, stylu, konwencji etc.) może stanowić skuteczne narzędzie klasyfikacji nadzwyczaj obfitego przecież materiału wizualnego. Nie znając dobrze konkretnych egzemplifikacji fotografii ulicznej, pozostaje mi wierzyć na słowo, że ów swoisty „klucz do oznaczania roślin” dobrze sprawdza się w praktyce i jest użytecznym narzędziem do analizy fotografii klasyków ulicznego gatunku, że dobrze zdaje sprawę z ich różnorodności i odmienności (np. Alex Webb – z jednej strony, Saul Leiter – z drugiej). Tak czy inaczej, przeprowadzona w pracy autorska typologia fotografii ulicznej (podkreślmy: skonstruowana ze znajomością rzeczy i w oparciu o liczne – cytowane w tekście – przykłady) stanowi, godne podkreślenia, osiągnięcie rozprawy Pilichowskiego. Jest to oryginalne narzędzie, w oparciu o które można będzie próbować wprowadzić przynajmniej wstępny ład (być może wymagający dalszych korektur) w ogromne dossier fotografii ulicznej.

### 3.

Jak się rzekło, rozprawa Pilichowskiego rozpada się na dwie części. Opisywana tu część teoretyczna ma wartość poznawczą sama w sobie, ale jest też – wraz z rozdziałem o fotografii reżyserowanej i manipulowanej – pojęciowym rusztowaniem, na którym wspiera się cykl 30 fotografii opatrzonych Perecowskim tytułem „Podzwyczajne”. Teoretyk fotografii odsłania tu praktyczne umiejętności posługiwania się medium fotograficznym.

Fotograficzny projekt Pilichowskiego wpisuje się w szeroko rozumiany nurt fotografii reżyserowanej. Choć idea zdjęcia skonstruowanego czy inscenizowanego towarzyszy fotografii niemal od jej początków, to dopiero od lat 70. ubiegłego wieku zaczyna funkcjonować mocniej, przenosząc akcent z poziomu estetycznego na epistemologiczny w myśleniu o fotografii. Jest bowiem fotografia reżyserowana jawną polemiką z modernistycznym przekonaniem o obiektywizmie fotografii, będącym czymś w rodzaju idei regulatywnej tego nurtu (o ile nie zsakralizowanym fetyszem). Ten sposób myślenia obecny był także w amerykańskiej i europejskiej fotografii ulicznej; dostrzegano w niej – mniej lub bardziej obiektywny – dokument świata rzeczywistego: zdjęcie stawało się wiarygodnym odbiciem rzeczywistości społecznej czy politycznej. Już wówczas, w latach 70. pojawiają się prace fotografów kontestujących tak rozumiany prostoduszny, rzekomo obiektywny zapis. To nie jest tylko problem co i jak fotografować. Kwestia jest znacznie bardziej fundamentalna: dotyczy bowiem ontologii medium fotograficznego i jego pretensji do obiektywnego odwzorowania rzeczywistości. Inaczej mówiąc: fotografia staje się miejscem refleksji teoretycznej, ujawnia reguły gry, według których komponuje się rzeczywistość przedstawioną na zdjęciu. Jest to radykalne odejście od myślenia o fotografii w kategoriach naiwnie pojmowanej mimetyczności.

W istocie: „fotografia staje się miejscem myślenia a nie indeksalnym śladem obecności” (s. 56).

Problem ujawniony przez kontestatorów modernistycznej fotografii jest poważny, by nie rzec: filozoficznie fundamentalny: dotyczy bowiem statusu samej rzeczywistości, jak i możliwości jego odwzorowania. Za jednym zamachem łączy ontologię z epistemologią. Fotografie jawnie inscenizowane uderzają mocno w pretensje fotografii do wiarygodnego odzwierciedlenia świata i stawiają twórców i widzów – chcąc nie chcąc – wobec fundamentalnej wątpliwości wypowiedzianej już wiele stuleci temu przez... Piłata: „cóż jest prawda?”. Jak widać, problem nie jest błahy, a kontestatorzy próbują nie tyle zneutralizować rzeczywistość, ile sproblematyzować medium, przez które dochodzi do nas wiedza o świecie. Pytają więc nie o referencję obrazów fotograficznych, ale o naturę samego narzędzia, które je dostarcza. Gest ten jest w istocie dekonstrukcyjny: ujawnia bowiem szwy i rysy samego myślenia w kategoriach „prawdy”, „mimesis”, „odwzorowania” etc. Współcześni twórcy fotografii reżyserowanej (np. Jeff Wall, korzystający finezyjnie z poetyki fotografii ulicznej) odsłaniają sztuczność samego procesu odwzorowywania rzeczywistości, kreują świat obrazowego palimpsestu, w którym na warstwę referencyjną nakłada się jej sztuczny (zainscenizowany) komponent. Fotografie te są z jednej strony afirmacją widzialnego, z drugiej ujawniają kreacyjny wymiar samej reprezentacji, u źródeł niszczą więc naiwność pragnienia zobaczenia w fotografii świata takiego-jakim-naprawdę-jest. Inaczej mówiąc: współczesna fotografia inscenizowana niszczy pojęcie reprezentacji przy pomocy samej reprezentacji! Zdjęcie przestaje być kserograficzną odbitką świata zewnętrznego, reprodukuje nie tyle samą rzeczywistość, ale jej „potencjalną możliwość” (s. 63). W tym sensie fotografie te stają się (według autodefinicji samego Walla) *near documentary*, nieomal dokumentami, prawie dokumentami, a więc czymś, co ludzko przypomina „zdjęcia z ulicy”: na pierwszy rzut oka rzeczywiście wyglądają one tak jak zdjęcia reportażowe, sprawiają wrażenie wiarygodnych, podczas gdy w istocie są „ustawione”, zainscenizowane, wyreżyserowane. Ten quasi-naśladowczy gest ma jednak w sobie poznawczą siłę. Jest odpowiedzią na teatralizację (spektaklowość) samej rzeczywistości. Jeżeli bowiem świat jest spektaklem (jak chce Debord), to jedyną możliwością jego poznawczego oswojenia jest podbicie stawki: czyli re-kreacja fotograficzna samego spektaklu.

W tej tradycji fotografii ulicznej lokują się również fotografie Pilichowskiego z cyklu „Podzwyczajne”. W warstwie formalnej (najłatwiej rozpoznawalnej) nawiązują do fotografii ulicznej (pewna surowość, brak ostrości, kompozycje sprawiające wrażenie przypadkowych, etc.). Z całą pewnością nie pretendują do „precyzyjnego odwzorowania rzeczywistości” (bo

wiara w tę możliwość została wcześniej poddana krytyce i zawieszona), tworzą raczej kolażowy układ wcześniej sfotografowanych różnych elementów rzeczywistości i zaskakująco ustawionych obok siebie w przestrzeni jednego kadru. Elementy te „dziwią się” czasem sobie, wprowadzając do percepcji zdjęcia pożądany (chyba) przez Autora niepokój. Świat każdej z tych fotografii nie zaistniał nigdy „w realu”, ale mógł się zdarzyć. W konsekwencji, projekt Pilichowskiego nazwałbym „fotografią światów możliwych”. Dotyczą one tyleż sfotografowanej rzeczywistości, co samego medium, który uczynił ją możliwą. Autor twórczo adaptuje tu kategorię *detournement* Deborda, przekształca bowiem i na nowo aranżuje fragmenty uprzednio sfotografowanej rzeczywistości, projektując za każdym razem nowy świat znaczeń. Ta praktyka przypomina także po części surrealistyczny *bricolage*. I gdzieś na przecięciu *detournement* i *bricolage'u* można by sytuować fotograficzny projekt Pilichowskiego. Jego zdjęcia, bliskie, czy też formalnie przypominające poetyką fotografię uliczną, nie są rzecz jasna dokumentalnym zapisem, są raczej interpretacją wcześniej *zobaczono*. Prowokują do myślenia i do snucia własnych opowieści o światach twórczo przetworzonych i na nowo zmontowanych. Obojętnie jak oceniać te fotografie, jedno pozostaje pewne: z całą pewnością jest to solidnie przemyślany projekt, mocno podbudowany refleksją historyczną i rozważaniami metodologicznymi. Widać tu nie tylko „oko fotografa”, ale także świetne przygotowanie teoretyczne. Autor wpisuje swoją rozprawę (w jej części pisanej i fotograficznej) w sam środek dzisiejszej dyskusji na temat obrazów (nie tylko fotograficznych), ich funkcji i znaczenia w ponowoczesnej (coraz bardziej nas otaczającej) rzeczywistości. Jej ostrze krytyczne zmusza czytelników do zastanowienia się szczególnie nad ontologią obrazów fotograficznych, których nadmiar sprawia, że stajemy się z roku na rok ich coraz bardziej bezkrytycznymi konsumentami. Ten subwersywny społecznie wymiar pracy wydaje mi się nie do przecenienia.

#### 4.

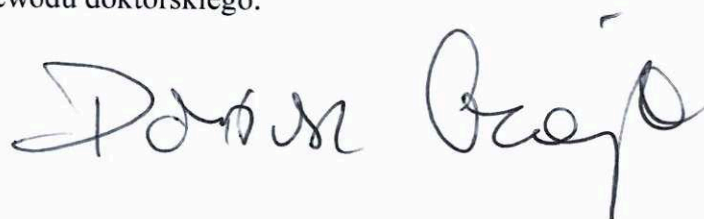
Uwagi krytyczne:

1. Rozprawa doktorska p. Pilichowskiego jest bytem hybrydycznym. I nie mam na myśli tego, że rozpada się na dwie części: teoretyczną i fotograficzną. Idzie mi raczej o zasadniczy ton rozprawy. Owszem, jest przede wszystkim pracą napisaną przez czynnego fotografa i wykładowcę w szkołach artystycznych, stąd jej miejsce w nurcie artystycznej refleksji nad fotografią. Ale mieści się też ona w szerszym nurcie, powiedzmy: antropologii wizualnej, czego zresztą Autor się nie wypiera. W jego

rozważaniach (bardzo kompetentnych, gdy idzie o detale z historii fotografii) brakło mi nieco tej antropologicznej domieszki. A byłoby do czego nawiązywać. Fotografia uliczna wzrastała wraz z nowoczesną antropologią (mam na myśli projekt obecny na łamach paryskiego pisma „Documents”) i była jej żywą częścią (fotografie Eli Lotara i Carla Einsteina). Służyła odpominaniu tego, co zapomniane, pominięte, wzgardzone, niezauważone (np. ponury świat rzeźni paryskich). Była więc fotografia uliczna już wtedy (lata 20. i 30. ubiegłego wieku) poważną częścią myślenia antropologicznego, odsłaniającego (już wtedy!) ową sferę *l'infraordinaire*, której zauważenia domagał się Pereg. Por. T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*.

2. W uwagach na temat skomplikowanej (i wysoce niejednoznacznej) kategorii *mimesis* jest mowa (krótko) o kontrydycyjnych koncepcjach Platon i Arystotelesa. Ta ostatnia jest jednak dużo bardziej finezyjna, niż sugerowało by to jedno (jedno!) zdanie na ten temat (s. 64). Rozumiem, że Autor nie pisał dysertacji na temat filozoficznego pojęcia *mimesis*, ale uwagi Ricoeura o potrójnym rozumieniu *mimesis* (*Czas i opowieść*, t. 1, s. 83-125) można by zaaplikować twórczo do rozprawy o fotografii. Stąd moje upomnienie się o poważniejsze potraktowanie tej (ważnej przecież dla Autora) kategorii.

Wskazane tu punkty sporne w niczym, rzecz jasna, nie umniejszają zasadniczej wartości recenzowanej rozprawy doktorskiej. Biorąc pod uwagę powyższe, stwierdzam, że przedstawiona dysertacja spełnia wszystkie warunki (formalne i merytoryczne) stawiane pracom doktorskim. W związku z tym stawiam wniosek o dopuszczenie magistra Andrzeja T. Pilichowskiego-Ragno do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



3.03.2024, Warszawa